

## КИНО В СИБИРИ И КИНО О СИБИРИ: ПРОБЛЕМА ТЕМАТИЧЕСКОЙ СПЕЦИФИКИ РЕГИОНАЛЬНОГО КИНЕМАТОГРАФА

*Работа выполнена при поддержке гранта РГНФ-регион №07-0364302 а/Т*

Практически с момента возникновения киноискусство демонстрирует успехи в изучении этнографической самобытности регионов. В этом случае мы получаем произведение, в художественно-образной и идейной основе которого заложена парадигма региональной культуры. География сюжета становится той базой, на основе которой можно выявить характеристики сибирского кинематографа, выделяющие его в общем пространстве региональных школ.

Среди разнообразных феноменов, характеризующих региональную культуру, кинематограф занимает особое место. В силу своей специфической природы киноискусство позволяет открывать грани Бытия, ускользающие в случае иных форм осмысления. При этом нельзя не отметить крайне скудную информацию об особенностях регионального кино, в чью вотчину мы относим тип кинопроизведений, идейная и художественно-образная структура которых детерминирована самобытными чертами некоей локальной (региональной или национальной) культуры. Попробуем внести свою лепту в осмысление данной проблемы. Для этого нацелим исследование в плоскость следующего интереса: Сибирь как географическое место неких событий, как география сюжета. Попытаемся выявить тематическую специфику и ее основания, полагая, что характерные сюжетные интенции обусловлены особенностями данной региональной культуры.

Становление кинематографа в Западной и Восточной Сибири, а именно на территории от Омска до Иркутска, происходило одновременно с его появлением в Европейской России. Впервые показанные представителями французской фирмы «Люмьер» киноаппараты на Всемирной Нижегородской выставке 1896 г. были приобретены Ф. Махотиным из Новониколаевска (ныне Новосибирск). Началом кинопроизводства в этом регионе, как пишет В.А. Ватолик, принято считать 1920-е, 1930-е гг. В 1920-х обладал своей студией Новониколаевск, где снималось хроникальное, документальное, научно-популярное и художественное кино [1]. Один из первых художественных фильмов «Красный газ», съемки которого велись на новониколаевской студии, датируется 1924 г. Однако делать какие-либо заключения в отношении тематической линии этого времени затруднительно в силу того, что региональная специфика проявила себя гораздо позже. На данном же этапе процесс становления нового вида искусства отличался определенным единообразием. С одной стороны, повсеместно осваивается техническая сторона дела. С другой стороны, первый набор сюжетов художественного кино известен, многократно подвергнут критике и, собственно, послужил причиной презрительного отношения к киноискусству со стороны культурной элиты. Это вполне характерная для 1910–1920-х гг. ситуация (и не только для России), когда источниками сюжетов становится бульварная литература или продуцируются сомнительного художественного качества экранизации классики. Искусство кино явилось искусством для масс «еще неизвестным, манящим и совсем не ясно видимым интеллигенции» [2]. Безусловно, Си-

бирь никак не могла претендовать на эстетический прорыв и новации, пока не будет пройден этот «грудничковый» период.

Однако освоение мира в хронике и документальном кино позволяло избегать дискредитирующих высокое искусство приемов благодаря специфической природе данного жанра. «Кинодокументы отображают реальную действительность, фиксируя подлинные факты и события, но осуществляют это по-своему своеобразно, в форме обобщенных художественных образов нашей жизни...» [3. С. 27]. Воспользуемся этим зазором между документальным фактом и его киновоплощением, для того чтобы извлечь нас интересующие «местечковые» признаки. Дело в том, что в этой особой кинематографической сфере возникали едва заметные пристрастия и приоритеты, которые нельзя упускать из виду. Так, В.А. Ватолик отмечает интересный факт: сибирская провинция воспринимала кино как «учебник жизни». Тяга к знанию здесь выражена в гораздо большей степени, чем у столичного зрителя. «...Для провинции, да еще такой далекой, как сибирская, влияние это особенно сильно и действенно: здесь очень многое – от прически до выбора спутника жизни – зачастую просто списывается с экрана кино просветителя. Особенно если учесть, что Сибирь вполночь безграмотней Европейской России» [1. С. 73]. С интересом воспринималась как простейшая визуальная информация хроники, так и сложные природные явления научно-популярного кино. То есть оценен был просветительно-познавательный потенциал экрана.

В связи с этим отметим следующее. Судя по многим исследовательским работам [1, 4], не последнее место в ряду демонстрируемых фильмов занимали съемки этнографического характера. Интерес к местному и самобытному наблюдался и реализовывался в рамках возможностей данного экспериментального кинематографического времени. Так, А.М. Дон-Отелло, один из первых в Сибири прокатчиков, перешедших к киносъемкам, в число объектов предкамерной реальности включал виды местной природы. В 1909 г. репертуар его кинотеатров предусматривал виды окрестностей и достопримечательностей Байкала, виды Иркутска, снятые с природы. Отдельные фрагменты этих съемок объединятся в фильм «Путешествие по Сибири». Последующая волна таких видовых картин, как «Наводнение в Чите», «Гуляние на пароходе по реке Амур в Хабаровске», «Религиозные торжества монголов», «Работа на рыбных промыслах М.И. Штыкмана» и др., демонстрирует особый интерес к собственной культуре. Кроме деятельности фирмы «Дон-Отелло»,

внесшей лепту в развитие дореволюционного сибирского кинопроката, пропагандой самобытной культуры занимаются и другие первопроходцы операторского дела. Известностью пользовалась программа красноярского кинодеятели В.А. Полякова «Город Красноярск и его окрестности». Сохранились кинодокументы о строительстве Красноярской и Саяно-Шушенской ГЭС. Томичи, в свою очередь, подключались к увлекательному процессу освоения нового вида искусства. Профессионалы выходили из среды исторически сложившегося фотографического общества. И хотя первые кинематографические виды города осуществил новониколаевец Ф. Махотин, появившиеся вскоре (в 1914 г.) работы Ф.И. Пункрабека «Несколько моментов из жизни Г.Н. Потанина», «Охота на медведя томскими охотниками» и др. демонстрируют желание томичей взять этнографические съемки под контроль.

Полнота жизни провинции определялась не только собственными повседневными заботами, но и политическими коллизиями. Исторические события особой важности для страны, такие как Февральская и Октябрьская революции, в обязательном порядке фиксировались фото- и кинооператорами. Нет, к сожалению, источников, на основании которых можно было бы выявить какие-либо региональные особенности кинематографических интерпретаций этих событий. По крайней мере, отметим, что для общероссийского пространства обнаруживается определенное единообразие подобных съемок. В государственных архивах имеются целые коллекции портретов деятелей различных партий и общественных движений, участников народнических и марксистских кружков. Среди них называются, к примеру, члены обской группы РСДПР, организаторы первых марксистских кружков в Омске, Красноярске и т.д. При этом, как замечает В.М. Магидов, нередко речь идет не о копировании, а о раскрытии внутреннего мира, характера личности [4. С. 133]. И если «каждый документ – это факт, штрих едва заметный на фоне всего события» [3. С. 5], то подобная деталь достаточно красноречиво характеризует провинцию, не упускающую из внимания индивидуальное, личностное там, где это не так уж важно по закону жанра. Социально-политические моменты адаптируются к кинематографической подаче и естественным образом превращаются в неотъемлемую часть слагаемого культурной самоидентификации наряду с этнографическими элементами.

Итак, как мы видим, освоение своего, близкого, местечкового, провинциального на начальном этапе становления киноискусства осуществляется в большей степени благодаря документальному кино. Сюжетное многообразие, охватывающее темы природы, этнографические материалы, революционные события, успехи великих строек и т.п., определялось научно-познавательными интенциями регионального сознания.

Однако по мере формирования киноязыка первенство переходит к художественному кинематографу. У региональных кинематографов, желающих добиться самоопределения, появляются художественно-образные возможности для выражения культурных особенностей. С этого момента существенно меняются тематические ориентиры. К общепознавательному и этнографическому интересу добавляется этический аспект.

Одним из иницирующих факторов этих перемен оказывается известное вовлечение литературы в пространство киноискусства.

Таким образом, прежде чем кинематографическое сознание сфокусировалось на морально-нравственной проблематике, был пройден определенный путь. Обозначим итоги этого пути. В тех случаях, когда Сибирь оказывается местом значимых событий (а не этнографическим антуражем, или экзотическим фоном), концептуальное зерно сюжета составляет идея первозданности природного существования, сохраняющего этическую составляющую человеческих отношений. То есть Сибирь оказывается топосом духовно-нравственного и естественного бытия «человека деревни», противостоящего жизни бездуховной и искусственной «человека города». Осваивается постановка проблемы противостояния город/деревня, как бездуховное/духовное, как цивилизация/природа. Кинематограф не является первопроходцем художественного выражения этой концепции. Но подчеркнем ее статус маркера региональной самоидентификации, когда безусловная апология Природы (Деревни) принимается за идейную основу, фундирующую любые тематические структуры. Человек теряет свою духовно-нравственную сущность в случае отказа от своих истоков (корней), которые увязываются с сибирскими землями, с его сибирской родиной. И наоборот, приобщение к истокам, родовым корням становится условием духовного преобразования, возрождения.

Еще раз отметим: о том, что хранителем национальной самобытной традиции, а равно духовного, может являться только провинция, заявлено в первую очередь в литературе. Литературный голос на эту тему звучит сразу после Гражданской войны (намеренно не берем во внимание классическую литературу XIX в., что было бы не честно по отношению к кино), затем отчетливо в хрущевскую «оттепель», когда северяне и сибиряки создали так называемую «деревенскую прозу». До того Сибирь в литературе представлена со стороны совершенно иных аспектов. Небольшое ретроспективное отступление позволит заострить характер путей развития сюжетов, топологически привязанных к Сибири.

Так, Сибирь как место путешествия, освоения, приключения является в ряде исторических повествований и летописях о походе Ермака 1582 г. с Волги в Сибирь. Подобные произведения, как замечает Анисимов, и сформировали особые «нормы поэтического воспроизведения Сибири в целом» [5. С. 25]. Ключевой характеристикой субъектов путешествия становится подвиг, а характеристиками топоса (Сибири допетровской эпохи) – языческая нечисть. Затем, в Петровскую секулярную культуру, показана Сибирь темная и невежественная, ожидающая подвигов героя-просветителя.

В XVII, XVIII вв. литературные интерпретации Сибирской тематики переориентированы на экзотику – «Сибирь как инопространство». Подобная характеристика сохраняется в XIX в. В ряду сибирских «экзотических» образов, формирующих тематическую парадигму, продолжают вызывать интерес путешествия, природа и инородцы. Несмотря на то что в начале XX в. данный ряд обогатился ссыльно-каторжными мотивами и вслед за этим мотивом «Сибирь-Родина», заметим, что концепция Сибири как места духовного

преобразования на данном этапе не фигурирует. Основные сдвиги происходят к середине XX в.

В качестве показательного примера предлагается рассматривать роман В. Шишкова «Угрюм-река», который сохраняет этот особый характер позиционирования Сибири как «хронотопа гиблого места» [6]. Принципиально иной подход, уже более прогрессивный в силу имплицитных предпочтений по отношению к региональному самосознанию, замечается в романе-эпопее Г.Д. Гребенщикова «Чураевы». Автор романа, будучи последователем школы Г.Н. Потанина, проводит линию героя, духовное возрождение которого целиком увязано с его возвращением из Москвы в Сибирь.

Помимо обозначенных характеристик, формирующих тематическую специфику сибирского региона (экзотика, инопространство, темная, каторжно-ссылная среда и, наконец, источник корневого духовного начала), в ее становлении сыграли особую роль и представления о Сибири, окрашенные мифологическим сознанием. Видение Сибири в контексте сказочных, фольклорных интерпретаций (по большей части со стороны аборигенов) весьма охотно берется на вооружение литературой. Этот поворот к причудам мифологического сознания происходит в 1960–1980-е гг. Такие писатели, как Ч. Айтматов, В. Астафьев и др. либо вводят мотивы и образы фольклора, либо создают собственные поэтические варианты по подобию фольклорного творчества [7].

Интересно, что длительное время фольклорно-мифологическое наследие аборигенов было не востребовавшимся. Однако эксперименты с новой поэтикой и сам процесс развития регионального самосознания инициируют легитимизацию подобного творчества. В контексте нашего интереса отметим, что постепенное повышение роли мифологических интерпретаций Сибири как источника иного знания, позволяющего выйти в особые образно-смысловые слои, не проходит бесследно (в том числе для киноискусства). И чарующее волшебство сибирских земель, полученное благодаря видению мифологического сознания, впоследствии вольется в общее русло топологической характеристики. Более того, мифологические мотивы утвердятся в качестве маркера некоего корневого начала, по которому возможно будет идентифицировать утерю либо приобретение истинно народного, природного, духовного.

Итак, литература использует разнообразные парадигмы Сибири – как места некоего события, которые собственно и детерминируют сюжетную основу произведения. Историческая ретроспектива показывает определенный генезис представлений от гиблого места до топоса духовного возрождения, что и закрепляется в качестве специфического – регионального признака культуры Сибири. А поскольку кинематографические версии многих сюжетов питаются литературными источниками, постольку в пространстве кино сохраняется силу значение Сибири как места ключевых событий с позиции динамики развития этических проблем.

Известно, что именно 1960-е гг. становятся благоприятным временем национального (в том числе регионального) кинематографа. Многие авторы либо окунаются в собственную национальную традицию, либо активно осваивают и говорят от лица какой-либо региональной культуры, не принадлежа ей по рожде-

нию (таких режиссеров Е. Марголит называет «варягами»). К этой многочисленной когорте принадлежат В. Шукшин, А. Тарковский, О. Иоселиани, А. Михалков-Кончаловский, С. Параджанов, М. Убукеев, Т. Океев, Г. Матевосян, А. Грикявичус и др. До эпохи «оттепели» советский кинематограф с национальной точки зрения был «интернационален», «поскольку проблема соотношения современного материала с национальным культурно-историческим опытом для этого кинематографа не существует» [8. С. 223]. В свою очередь, после эпохи «оттепели» (в 1970-е гг.) начинается период постнациональный, который характеризует кризис кинематографической самобытности. На экране откровенная бутафория. В эти годы застойной эпохи в условиях социально унифицированного способа существования человеческой единицы снят вопрос о специфике национальной культуры.

Таким образом, «золотым веком» регионального кино считаются 1960-е гг. Ради справедливости нельзя не учитывать несомненную поддержку этого расцвета на правительственном уровне. Всеобщий пафос успехов формирования новой многонациональной общности (советского народа) являлся безусловным социокультурным контекстом, инициирующим подобный интерес. Радость и энтузиазм по этому поводу чувствуется в исторических источниках, где пишется, что в киноискусстве 1960-х исчезает понятие «провинциализма», «периферийности». «Лицо советского кино, его престиж на мировой арене в равной мере определяется работой всех отрядов нашего многонационального кинематографа» [9. С. 11].

При всей многоликости можно обозначить общность как тематических, так и художественных интенций регионального кино. Наибольшую актуальность получают историческая тема и темы современности. Что касается киноязыка как особой формы художественного выражения, то в этой части мы обнаруживаем стремление любыми средствами (актерскими, предметными, музыкальными) воссоздать местный колорит.

Феномен национального кино был вызван к жизни пафосом «приобщения к истокам» как варианта традиционно коллективистского самоощущения. Образец подобного тотального растворения человека в мире стали искать в фольклоре, в народно-поэтическом творчестве. Соответственно, складываются особые принципы поэтики, характерные практически для всех региональных мастеров: убедительность повествования, документализм, стремление к достоверности видения, подлинность предметного мира на экране, его фактурность. Нередко для полноты ощущения «правды» местного колорита используют исполнителей-непрофессионалов, местные наречия, напевы, в результате чего в каждом кадре торжествует жизнь. Как подчеркивает Е. Марголит, такой подход к предметному миру на экране выводится именно из обрядово-ритуального действия [8. С. 216]. С другой стороны, добавим, подобная дискурсивная убедительность привносила в произведение колорит и местную экзотику в своей первозданности. Конструировался укорененный местный быт, а не театральный и не бутафорный. Во всяком случае, благодаря подобным приемам кино шестидесятников завоевало право считаться средством национального самосознания.

В связи с этим отметим, что обозначенные художественные средства и темы для авторов, снимающих кино о Сибири, не являются чем-то выходящим за рамки сформировавшихся традиций регионального кинематографа. Тем не менее, сравнение тематических интенций национальных киношкол показывает, что проблема потери духовности из-за отказа от родовых истоков в большей степени актуальна для Сибири. Эта тема оказывается «привита» киноискусству именно сибирской региональной культурой.

Так, белорусское кино в большей степени интересуется героикой, военная тематика. Грузинский кинематограф, активно осваивающий проблему взаимоотношения города и деревни, показывает противоречия народной жизни, ее незамутненность, нравственность, но не заостряет при этом проблему потери родовых корней. Для киргизского кино характерен конфликт между людьми во власти старых представлений и идеей революционного прогресса. В некоторой степени на этой концепции строится «Первый учитель» А. Михалкова-Кончаловского. Показателен сюжет казахского фильма «Земля отцов» Ш. Айманова, в основе которого история отца, решившего перевезти прах погибшего на ленинградском фронте сына. Но отец отказывается от своего намерения на основании того, что истинная родина гораздо шире, нежели клочок степи его аула. Литовское кино в поисках национальной специфики особенно трепетно относится к проблеме индивидуальности и неповторимости человека, в том числе национальной индивидуальности и ее выражения («Никто не хотел умирать» В. Жалакявичуса).

Круг сюжетов сибирской топонимии в 1960–1970-е гг. разрабатывают такие талантливые авторы, как С. Герасимов, А. Михалков-Кончаловский, В. Шукшин и др. Со всей классической основательностью С. Герасимов (уроженец Сибири) развивает тему нравственного становления молодого человека современности в картине «У озера». Анализ духовного облика героя увязывается с экологической проблемой Байкала. Киноэпопея «Сибиряда» А. Михалкова-Кончаловского охватывает жизнь нескольких поколений, судьба которых строится в зависимости от того, насколько герои сумели сохранить преданность родным местам.

Возможно одним из самых аутентичных авторов, оказавших художественно-литературную поддержку топонимическому закреплению духовного начала за Сибирью, является В. Шукшин. Совмещая в одном лице писателя и режиссера (кроме того, будучи сибиряком), ему удается счастливая преемственность кинематографических версий и «деревенской» прозы, уже вскормленной новой парадигмой. Происходит естественное, вполне органичное преломление литературных сюжетов в художественно-образную систему киноязыка.

Еще в рассказах В. Шукшин обнажает болевой нерв собственного интереса: роль в духовно-нравственном становлении человека неразрывной связи с культурой родины (сибирской землей). Писатель (и режиссер) видит проблемы бытия человека вне своих корней, значение которых нивелируется наступающей цивилизацией прагматики, города, искусственных отношений, заставляющих человека ломать себя. В. Шукшин «зафиксировал процессы разрушения обряда, потерю па-

мяти и его сакральной сущности, потерю корневого начала в народе» [10]. Труд сибиряков на своей земле оказывается лишен древнего сакрального смысла. Люди, сохраняющие зерна народной культуры, поддерживающие из последних сил обычаи и обряды, воспринимаются как «странные» люди.

Первые фильмы «Живет такой парень» (1964 г.) и «Ваш сын и брат» (1966 г.) коренной сибиряк ставит на сюжетной основе собственных рассказов. Своих героев В. Шукшин при всей любви нисколько не идеализирует. Однако за трогательными, иногда наивными, иногда неоднозначными характерами и ситуациям автор не теряет основную линию интереса. Попытка показать, не расчлняя, в герое истинное-сущностное и привнесенное-чуждое осуществляется таким образом, что для зрителя очевидны этические акценты. Для В. Шукшина вопрос топологии источника духовно-нравственных навыков и ориентиров решается однозначно – это родные места, вскормившие местную культуру. Понять и раскрыть художественными средствами не только ее этнографическую уникальность, но и роль в становлении духовной состоятельности – задача, с которой безусловно справляется автор. Не случайно анализ творчества В. Шукшина включает указания на излюбленные мотивы – Сибирь и сибиряки. Вместе с тем подчеркивается, что его тема – «...это поиск народных истоков характеров. Вековые основы жизни и не менее вечные ее сложности. Люди земли, их труд, их патриотическая привязанность к родным местам, дающим силу и твердость» [9. С. 108]. Отказ же от своих корней, пренебрежение ими ведет к ущербности человека – идея, которая воплощается вполне ясно благодаря характерной системе художественных образов. Шукшин использует уже ставшую классической оппозицию город/деревня, декларативно расставляя этические приоритеты. И в силу того, что «Шукшин знает то, о чем говорит» [9. С. 108], образ «его» деревни (т.е. родины) воплощается с максимальной точностью и достоверностью, за которыми отчетливо брезжит пространство позитивных коннотаций. В этом случае полные суровой прелести пейзажи Катуня, широкие таежные трактаты, добротные, просторные сибирские избы самой формой репрезентации противостоят снятым бегло и скучно пейзажам Москвы. Зритель получает мир вовсе не экзотический, но мир, «освоение которого сформировало историю и культуру того или иного народа, его национальный характер» [8. С. 214]. Шукшин воссоздает предметные реалии национальной культуры, реалии жизни народного духа.

На утверждение оппозиции свое/чуждое в киноязыке режиссера работают не только виды природы, но и динамика развития характеров. Противоположность двух братьев в фильме «Ваш сын и брат» еще более явно озвучивает тему В. Шукшина. Здесь городская «червоточинка», как отмечают исследователи, противопоставит суровому, порой неуклюжему, но духовно чистому деревенскому герою [9. С. 109]. Таков и Иван Расторгуев, герой фильма «Печки-лавочки», который крайне неохотно отправляется в путешествие к Черному морю. Автор акцентирует привязанность героя к земле, его оседлость, что оказывается характеристикой субъекта нерушимого нравственного мира. До-

нести эту мысль до зрителя помогают образы попутчиков, среди которых крестьяне, выброшенные волной эмиграции в город, но так и не обретшие новых норм бытия, этикие «духовные беспризорники» [11. С. 727].

Еще большую полноту и законченность концепция Сибири, места духовно-нравственного возрождения человека, чьи корни ей принадлежат, получает в фильме «Калина красная». Вор Егор Прокудин – жертва социально-исторических обстоятельств: криминализации части сельской молодежи в первые послевоенные годы, в которую он оказывается вовлечен. Но спор героя с судьбой принимает форму обращения к мощной противостоящей силе – к родным истокам. Человечности, духовности, доброте Прокудин учится заново, вспоминая «изначальную кровную связь с людьми, работающими на земле» [11. С. 523].

Итак, мы задались целью выявить тематическую специфику регионального кинематографа, подразумевая не столько местное кинопроизводство, сколько географию сюжета. Полагаем, что в основании сюжетных конструкций, топология которых связана с

Сибирью, лежит парадигма, сформированная региональным самосознанием. При этом принципиальной особенностью, отличающей кино о Сибири от других национальных киношкол, является позиционирование данного места как топоса духовных истоков для человека, по рождению принадлежащего этому краю. Подобная парадигма Сибири складывается постепенно. На этапе документального кино (в большей степени репрезентативного для интересующей нас проблемы) в качестве специфических черт мы выделили познавательный характер съемок и особое значение этнографического материала. Топология же духовно-нравственных истоков присваивается Сибири в период расцвета национального художественного кинематографа в 1960-е гг. При общности тем и художественных средств данный аспект становится отличительной особенностью кинопроизведений о Сибири. Таким образом, киноискусство, которое направляет свой любопытный киноглаз на самые разнообразнейшие явления жизни, становится слагаемым региональной самоидентификации.

## ЛИТЕРАТУРА

1. *Ватолик В.А.* Синема в Сибири. Очерки истории раннего сибирского кино (1896–1917 гг.). Новосибирск, 2003.
2. *Зоркая Н.* Крутится, вертится шар голубой. М.: Знание, 1998. С. 17.
3. *Евграфов Е.М.* Кинофотодокументы как исторический источник: Учеб. пособие. М., 1973.
4. *Магидов В.М.* Кинофотодокументы в контексте исторического знания. М., 2005.
5. *Анисимов К.В.* Путешествие: к вопросу о жанровой составляющей сибирского текста // Сибирский текст в русской культуре. Томск: Сибирика, 2002. С. 20–30.
6. *Казаркин А.П.* Сибирская областная эпопея // Сибирский текст в русской культуре. Томск: Сибирика, 2002. С. 67–76.
7. *Мискина М.С.* Мифологические мотивы в прозе алтайской литературы // Сибирский текст в русской культуре. Томск: Сибирика, 2002. С. 132–136.
8. *Марголит Е.* Прощание с «уходящей натурой» // Кинематограф оттепели. М., 2002. Кн. 2.
9. *История советского кино. 1917–1967:* В 4 т. Т. 4: 1952–1967. М.: Искусство, 1978.
10. *Плохотнюк Т.Г.* Судьба народной культуры в современном мире // Сибирский текст в русской культуре. Томск: Сибирика, 2002. С. 90–95.
11. *Российский иллюзион.* М.: Материк, 2003.

Статья представлена научной редакцией «Культурология» 1 октября 2007 г.