

Научная статья

УДК: 778.5

DOI: 10.24412/2618-9313-2025-332-26-30

## «Скажу тебе, как Чехов Горькому». Письмо Виктора Демина Леониду Гуревичу

ЕЛЕНА ОЛЕГОВНА ДОЛГОПЯТ

### Для цитирования

Долгопят Е. О. «Скажу тебе, как Чехов Горькому». Письмо Виктора Демина Леониду Гуревичу // Телекинет. 2025. N3(32). С. 26-30. DOI: 10.24412/2618-9313-2025-332-26-30

### Сведения об авторе

Елена Олеговна Долгопят, писатель, сценарист, научный сотрудник Государственного центрального музея кино, Москва, Россия <https://orcid.org/0000-0003-1616-466X>  
[dolgopiat.l@yandex.ru](mailto:dolgopiat.l@yandex.ru)

### Аффилиация

ФГБУК «Государственный центральный музей кино», 129223, Москва, Проспект мира, д. 119, стр. 36

### Сведения об отсутствии конфликта интересов

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

### Аннотация

Статья анализирует дружеское письмо В. Демина с критическим разбором документального фильма «Сцены у фонтана» (1986), созданного по сценарию Л. Гуревича. Фильм рассказывает о техногенной катастрофе на месторождении «Тенгиз» и демонстрирует героизм людей, боровшихся с ее последствиями.

В работе рассматривается: специфика создания документальной картины о ликвидации аварии; роль Л. Гуревича как сценариста и его вклад в советское документальное кино; особенности критического анализа фильма в письме В. Демина; контекст развития экологического кинематографа в эпоху перестройки. Исследование раскрывает, как кинематографисты переосмысливали отношение к экологическим проблемам и как эпоха перестройки повлияла на освещение ранее табуированных тем. Научная новизна работы заключается в анализе и вводе в научный оборот ценного архивного источника — письма Демина, — позволяющего глубже понять особенности советского документального кино и методологию его критического анализа.

### Ключевые слова

документальное кино СССР, экологический кинематограф, Леонид Гуревич, Виктор Демин, кино периода Перестройки

### Информация о статье

статья поступила в редакцию 01.06.2025; одобрена после рецензирования 02.09.2025; принята к публикации 04.09.2025.



Данное издание соблюдает принципы лицензирования контента с помощью лицензии Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.  
This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.

Original article

## “I’ll tell you, like Chekhov told Gorky”. Viktor Demin’s Letter to Leonid Gurevich

ELENA O. DOLGOPIAT

### For citation

Dolgopiat, E. O. “I’ll tell you, like Chekhov told Gorky”. Viktor Demin’s Letter to Leonid Gurevich. *Telekinet*, no. 3(32), 2025, p. 26-30. DOI: 10.24412/2618-9313-2025-332-26-30

### About the Contributor

Elena Olegovna Dolgopiat, writer, screenwriter, researcher at the State Central Film Museum, Moscow, Russia  
<https://orcid.org/0000-0003-1616-466X>  
[dolgopiat.l@yandex.ru](mailto:dolgopiat.l@yandex.ru)

## Affiliation

The State Central Film Museum, 119 (housing 36) Prospekt mira St., Moscow, 129223, Russia

## Disclosure statement

No potential conflict of interest was reported by the author(s).

## Abstract

This article analyzes a friendly letter from Viktor Demin containing a critical analysis of the documentary film “Scenes at the Fountain” (1986), based on a screenplay by Leonid Gurevich. The film tells the story of the man-made disaster at the Tengiz oil field and demonstrates the heroism of those who fought its aftermath. The paper examines the specifics of creating a documentary about the post-accident clean-up; the role of Leonid Gurevich as a screenwriter and his contribution to Soviet documentary film; the features of the critical analysis of the film in Demin’s letter; and the context of the development of environmental cinema during the Perestroika era. The study reveals how filmmakers rethought their attitudes toward environmental issues and how the Perestroika era influenced coverage of previously taboo topics. The scientific novelty of the work lies in the analysis and introduction into scientific discourse of a valuable archival source, i.e., Demin’s letter, which allows for a deeper understanding of the characteristics of Soviet documentary cinema and the methodology of its critical analysis.

## Keywords

Soviet documentary film, environmental cinema, Leonid Gurevich, Viktor Demin, cinema of the Perestroika period

## Article information

The article was submitted 01.06.2025; approved after reviewing 02.09.2025; accepted for publication 04.09.2025.

Публикуемый документ представляет собой дружеское письмо В. Демина, содержащее критический анализ фильма по сценарию Л. Гуревича «Сцены у фонтана», который был создан в 1986 г. как документальный рассказ о реальной катастрофе, произошедшей на нефтяной скважине месторождения «Тенгиз» на восточном побережье Каспийского моря в июне 1985 г. В результате аварии возник мощный фонтан нефти и газа, а спустя двое суток нефть самовозгорелась, образовав гигантский факел пламени высотой 200 метров. Температура в скважине достигала 1500 градусов, а выбросы содержали смертельно опасный сероводород. Режиссером картины выступил И. Гонопольский, который сумел запечатлеть не только последствия техногенной катастрофы, но и работу оперативного штаба по ликвидации аварии. В создании фильма принимали участие опытные операторы Б. Нусимбеков и С. Сухов, а музыкально картину оформил Э. Богушевский.

Л. Гуревич представлял собой важную фигуру в документальном кино того времени. Как опытный редактор и консультант, он обладал уникальным чутьем в вопросах монтажа и структуры документальных фильмов. Гуревич был известен своим умением находить пути для вывода картины на экран, что было особенно важно в условиях строгой цензуры СССР. Его мнение высоко ценилось среди документалистов, и многие режиссеры обращались к нему за консультациями на разных этапах создания фильмов.

Уникальность обсуждаемого Деминым и Гуревичем проекта в том, что фильм стал документальным свидетельством борьбы человека со стихией. В картине отражены реальные события и герои — работники нефтяной отрасли, которые столкнулись с одной из самых серьезных аварий в истории освоения нефтяных месторождений. Поэтому картина продолжительностью 29 минут стала важным документальным свидетельством эпохи, демонстрирующим не только масштабы техногенной катастрофы, но и героизм людей, боровшихся с ее последствиями.

В 1980-е гг. экологическая тематика и повествование о катастрофах приобрели особую значимость для советского кинематографа. Это было связано с рядом событий, потрясших страну и мир: аварией на Чернобыльской АЭС, обмелением Аральского моря и другими трагическими страницами экологической истории СССР. Техногенные катаклизмы заставили общество и кинематографистов переосмыслить отношение к вопросам экологии и безопасности.

Эпоха перестройки создала благоприятные условия для более открытого обсуждения ранее табуированных тем. Кинематографисты получили возможность более глубоко исследовать последствия экологических катастроф и их влияние на общество. В этот период в кинематографе сформировались новые подходы к освещению экологических проблем. Режиссеры стремились не просто показать последствия катастроф, но и исследовать их философский смысл, рассматривая экологический кризис как отражение более глубоких социальных и нравственных проблем общества. Фильмы стали выходить за рамки простого документирования событий, превращаясь в глубокие размышления о взаимоотношениях человека и природы. Жанровое разнообразие в освещении экологических тем значительно расширилось: от психологической драмы до научной фантастики и фильмов-катастроф. Кинематографисты стремились показать не только внешние проявления катастроф, но и их влияние на человеческую душу, на судьбы отдельных людей и целых сообществ. Среди значимых фильмов этого периода можно выделить «Письма мертвого человека», «Сталкер», «Прощание», «Распад». Эти картины не просто рассказывали о катастрофах, но поднимали глубокие философские вопросы о будущем человечества, об ответственности человека за судьбу планеты [Федоров; Сальникова, с. 70–78]. Документальное кино стало важным инструментом осмысления социальных и нравственных проблем эпохи, отражая реальные тревоги времени и формируя общественное сознание в отношении экологических вопросов. Кроме того, неигровые фильмы часто служили источником вдохновения для игровых картин, предоставляя реальные свидетельства и материалы, которые помогали создать более достоверную и эмоционально насыщенную картину происходящего.

Особую роль в развитии экологического кинематографа сыграл Гуревич. Как опытный сценарист и редактор, он умел находить уникальные подходы к раскрытию характеров героев в экстремальных ситуациях. По его сценариям поставлено свыше восьмидесяти документальных и научно-популярных фильмов на киностудии ЦСДФ, «Киргизфильм», Свердловской

киностудии, Киностудии документальных и научно-популярных фильмов Узбекистана, Западно-Сибирской студии кинохроники, Восточно-Сибирской студии кинохроники, Грузинской студии научно-популярных и документальных фильмов, в Творческом объединении «Экран». Многие из них отмечены наградами.

Кроме того, Гуревич публиковался по вопросам кино и преподавал. В его работах персонажи не были выдуманы — они брались из реальной жизни, а в процессе съемок дополнялись новыми деталями и коллизиями. Гуревич считал, что хороший сценарий должен держать зрителя в напряжении, словно качели, заставляя вместе с героями искать выход из сложных ситуаций [Он и был кино].

## Дорогой Леня,

мне, конечно, проще с глазу на глаз, а тем более — на бумаге.

Мне кажется, из всех твоих картин эта ближе всего к гениальности, к тому, чтобы стать прижизненной классикой. Таков жизненный материал. Такова операторская работа. Таковы просыпающиеся обобщения.

И, вместе с тем, извини, ни в одной другой твоей картине не было столько спекулятивного, — от стремления вполне простодушного подороже продать материал, что, в результате, неминуемо приводит к банализации и упрощению (я пока еще не сказал: опошлению).

Прежде всего это касается музыки<sup>1</sup>. Тренькает-бренькает рояль, как в салуне у бравых техасских ковбоев. При чем тут рояль? При чем тут вообще — мелодия, навыки, культура игры, музыкальные интервалы? То, что на экране, — изначально и библейски просто. Имеется нефть, сок земли, имеется огонь, главная первостихия, имеется ветер, небо, пустыня, жара и имеется человек, невольно мифологизированный, навязывающий этому первобытному хаосу свою волю.

Где здесь место для школьных упражнений в арпеджио?

Удивительная глухота всей съемочной группы! Музыкальная часть должна быть ДРЕМУЧЕЙ и неумелой, аскетичной и РВУЩЕЙ УХО. Тут даже Шнитке<sup>2</sup> был бы слишком цивилизованным. Соня Губайдуллина<sup>3</sup> — вот кто вам нужен был. Она пишет ПРА-Музыку. Артемов<sup>4</sup> вам нужен был (не Артемьев), который заставляет играть на детских музыкальных инструментах, купленных в универмаге. Что-то дикарское, знойное, их глубин веков... А, может быть, и Карл Орф<sup>5</sup> с его дикими оркестровками древнегреческих сюжетов? Может быть, тот паренек, что работал с Климовым на «Иди и смотри»<sup>6</sup>. Помнишь этот орган, не привычно для нас черный и бархатный, а белый, светлый, почти как писк?.. Кстати, когда в середине твоей картины пошли террасы органного строения, это мгновенно отозвалось ощущением полного слияния с экраном!

Второе: дикторский текст. Как же его много! Вы вроде бы застраховались от повседневной пошлости, отдав его непривычному, выразительному голосу (кажется, Валентина Никулина)<sup>7</sup>. И что же — подобным голосом можно бормотать любую лирическую накипь без всякой оглядки на экран? Кстати же, кто-то прорежиссировал диктора, — и неудачно: он в каждой фразе ошутимо выделяет для всех некое, как он думает, ключевое слово, — так нормальные люди не говорят. Так говорят те, кто растерялся, не знает, надо ли им вкладывать в интонации смысл или читать безо всяких интонаций.

Песня, которую он пропел, ужасна. Она плоха по мелодии, убога по словам, но убога, извини меня, и по мысли. Огромная, оказывается, заслуга — «выйти из строя». Солженицын<sup>8</sup> не вышел, Вампилов<sup>9</sup> не вышел, Армстронг (который на Луне)<sup>10</sup> тоже был в строю с себе подобными, а эти туповатые, не шибко разговорчивые ребята — героически вышли из какого-то строя. Какого? Каким идет весь социалистический, извини за цинизм, ЛАГЕРЬ?

Иными словами, песня хвалит ваших героев за то, что они сделали какой-то небывалый выбор, приняли на себя некую святу и великую миссию. Остальные, значит, на тот же вопрос реальности отвечают «нет», а они гордо сказали: «да». Между тем, сам фильм говорит об этих людях другое. НЕ БЫЛО выбора, НЕ БЫЛО отчетливого принятия отчетливого решения. Им даже НЕ ОЧЕНЬ ПОНЯТНО, почему они этим занимаются. Это — правда, и это замечательно.

Ты помнишь, что капитанов дальнего плавания Фрейд<sup>11</sup> всех, скопом, зачислял в те, кто детишками любовались своей мочой. По этой логике, Лоуренс Аравийский<sup>12</sup>, сам понимаешь, чем должен был любоваться в детстве. Что-то пироманское Фрейд наверняка нашел бы и у твоих огнепоклонников. Это его дело. Вполне достаточно, что — вместе с фильмом — мы, зрители, недоумеваем: зарплата — такая же, жизнь — трудная, аварии возможны в любую минуту, — так почему же?

Песня дает липовый ответ, «советский», соцреалистический, с пошлой патетикой «счастья трудных дорог».

А потом идут синхроны у фонтана, который слишком назойливо льется в уши, будто звукооператор тоже готовится в капитаны дальнего плавания и залюбовался, бедняга. Переключка т о г о фонтана с э т и м — пустой софизм. Он может быть, может не быть, ни по смыслу своему, ни законом иносказания он ровно ничего не добавляет. Есть ощущение мирной чайханы, оазиса, — это хорошо. И есть ощущение скованных, вынутых из привычной среды людей, — не знаю, хорошо ли это. Пять-шесть блистательных реплик, — про шестнадцать секунд тишины, например. Она бьет наповал, и тут бы вернуться в огонь. Но вы, спекулянты, эти шестнадцать секунд продаете трижды: титром, упоминанием диктора, в синхроне. И самый сильный удар становится ослабленным. То же самое про Бондаренко: поразительна точность рассказа — слишком приблизился, не учел разряженного пространства, его и затянуло<sup>13</sup>... Но до этого и после этого разговор натужный. Ищут и не могут найти подходящих слов. То ли хотят польстить, да не получается. То ли вообще они с этими словами не в ладах... И результат: рядом с настоящим, нужным в этих беседах наличествует многозначительность при, ей-богу, пустяке. На фильм работает ощущение, что они — «простые», «немудрящие», «как бы цельнолитные». Но избыток этого, а он тоже присутствует, работает против фильма — не слишком ли «немудрящие»? «Не говорящие лишнего слова» — ах, как хорошо! «Не в силах связать двух слов», — краска, может быть, и заманчивая, в связи с ее антиромантической, но бьющая против главной идеи. Такой же избыток гарнира увидел и услышал я в кадрах с птицами и в упоминании о птицах, и в надрывной эмоциональности финального кусочка с косяком... Много, много внимания — на околичность. Тем более, что околичность — знакомая, по всем лирическим стандартам.

И, наконец, структура. Она не только найдена (видимо, тобою, чувствую сильную и шкодливую руку мастера), но и подчеркнута.

Подчеркнута кокетливо: «Сцена 1...» «Антракт...» «Интермедия...» «Соло для...»

Скажу тебе, как Чехов Горькому: «Бойтесь красивых иностранных слов...»<sup>14</sup>

Попробуй взглянуть на себя со стороны. Представь, как прозвучало бы «соло» и «интермедия», скажем, у Лунькова в «Калачах», у Пелешана в «Мы»...<sup>15</sup> А у тебя ведь материал еще более дикий, первостихийный, стоеросовый. Не нужны ему ни сцены, ни антракты. Он, как всякий миф, должен отличаться БИБЛЕЙСКОЙ АСКЕТИЧНОСТЬЮ и соответствующей, предельной НЕЗАМЫСЛОВАТОСТЬЮ.

Ты к застывшей лаве, к валуну привязываешь бантик, чтоб стало «еще красивее».

А вот что, действительно, нужно — повышение плотности материала.

Ну, это мой бзик. По случаю, я посмотрел за последние полгода американских картин, самых разных. Больше баракла. Но у них и баракло другое — с лучшей аппаратурой, на надежные деньги, с сильным составом ассистентов и вторых режиссеров, монтажеров... Выше себя не прыгнешь, да они и не всегда хотят: достаточно сделать вариант прежней, оправдавшей себя модели — сюжета, без особых духовных потенций. Но КАДР будет точен. И длиться он будет ни десятой секундой дольше. ПОВТОРЯЮ: даже в баракле. Если он задержался по отношению к привычной своей стандарт-протяженности, значит, добавлено еще нечто: смотри, отыщешь. Когда великие делают бесконечные, непрерываемые кадры, тут вызов, раскрепощение глаза, — для иной, естественно, задачи.

Мне показалось, что ПОЧТИ ВСЕ кадры картины, самые изумительные, опаляющие, завораживающие, длятся ЧУТЬ дольше, чем по делу. Иногда в полтора или даже в два раза длиннее. Нам показали, что надо и как надо, а потом дают довесок — полюбоваться.

Я понимаю, насколько не прост затронутый вопрос. Во-первых, ты и режиссер можете не согласиться со мной, и имеете полное к тому право и основание. Вы опытнее, вы квалифицированнее меня, вы корпели над материалом, а у меня всего только резон взгляда со стороны, — резон, впрочем, не такой уж маленький. Отмахнитесь — и все! Куда труднее становится «во-вторых», если вы со мной хоть в какой-то части согласитесь. Тогда, хочешь — не хочешь, все приобретает следующий вид: довести до двух частей, получить призы по всем странам и континентам, стать лауреатом Госпремии, если не Ленинской... Но пожертвовать неведомо кому тыщу двести на уничтоженной части.

Но это уже совсем не моя сфера. Слава богу, что я пока не должен делать выбор в такой ситуации.

Привет Симочке, и, если можешь, не больно сердись на мою, пусть тупую, но искренность.

В.Д.

Можно начать и с другой стороны. — Мифологи знают понятие «культурного героя»: у греков — Прометей, у грузин — Амирани и т.д. Кто украд огонь у богов, дал ремесла, инструменты. «Культурный» в этом смысле, он вовсе не был к у л ь т у р н ы м в сегодняшнем понимании. Он ДО-КУЛЬТУРНЫЙ. И вообще он — из ТИТАНОВ. Какой там рояль, он дальше там-тама вряд ли двинулся. И ему этого хватает, а того — не надо.

Параллель полная. Нефть — первостихия, на которой держится вся цивилизация. Но люди, управляющиеся с этой стихией, укрощающие ее буйство, вовсе не «цивилизованные» — зачем их так оскорблять? У них ВСЕ ДРУГОЕ. Павших бедненьких птичек они, если и заметят, то другими, не твоими глазами. Да и перестали, наверно, замечать.

Психология бесед у фонтана ложна: она оборачивается натужным психологизмом. И не надо к ним подбираться близко — эти фигуры рассчитаны к наблюдению со стороны, с дистанции. Тонкость, душевность, глубочайший ум, взлеты духа — все это вывывается на экране очень слабо. И хорошо, что слабо. И не надо ломиться в эту сторону. ИХ ЛИЦА, кстати сказать, ГОРАЗДО ИНТЕРЕСНЕЕ ИХ СЛОВ. Может, и приглядеться без синхронного звучания слов и струй?

Вон как ты меня раззадорил поразительным своим детищем.

Твой.

## Примечания

(1) Композитор фильма — Эдуард Богушевский (1938 г.р.).

(2) Композитор Альфреде Гарриевиче Шнитке (1934–1998),

(3) Композитор Софья Асгатовна Губайдуллина (1934–2025),

(4) Композитор Вячеслав Петрович Артемев (1940 г.р.)

(5) Композитор Карл Генрих Мария Орф (1895–1982)

(6) Композитором фильма Элема Климова «Иди и смотри» (1985) был органист и композитор Олег Григорьевич Янченко (1939–2002).

(7) В титрах фильма «Сцены у фонтана» актер, читающий дикторский текст, не указан.

(8) Александр Исаевич Солженицын (1918–2008) — писатель, общественный деятель.

(9) Александр Валентинович Вампилов (1937–1972) — драматург, писатель.

(10) Нил Олден Армстронг (1930–2012) — американский астронавт, первый человек, ступивший на Луну 20 июля 1969 года с корабля «Аполлон-11».

(11) Зигмунд Фрейд (1856–1939) — основатель психоанализа. Суждение о капитанах не подтверждается в доступных сочинениях, напр., см. [Фрейд]

(12) Томас Эдвард Лоуренс, или Лоуренс Аравийский (1888–1935) — британский офицер и путешественник.

(13) Владимир Бондаренко — помощник командира военизированного отряда. Режиссер фильма Игорь Гонопольский рассказывал в интервью Ларисе Варшавской: «Да, один человек — Володя Бондаренко — так-таки погиб на наших глазах. Мы как будто оказались на войне. На войне человека со стихией, которую он сам вызвал. Потом уже ребята говорят — давай дадим эти кадры гибели! Я говорю — нет, кино есть кино, и на экране не должно быть физиологии» [Варшавская] «Режиссер должен быть свободным» [https://eniseeva.ucoz.com/publ/dokumentalnja\\_proza/kino/rezhisser\\_dolzhen\\_byt\\_svobodnym/11-1-0-80](https://eniseeva.ucoz.com/publ/dokumentalnja_proza/kino/rezhisser_dolzhen_byt_svobodnym/11-1-0-80)

(14) Антон Павлович Чехов писал Алексею Максимовичу Горькому 3 января 1899 г. Ялта: «...Я писал Вам не о грубости, а только о неудобстве иностранных, не коренных русских, или редко употребительных слов» [М. Горький, с. 15].

(15) Речь о фильмах Д. А. Лунькова (1936–2021) «Куриловские калачи» (1971) и А. А. Пелешяна (1938 г.р.) «Мы» (1969). Пелешян пояснял: «В моей картине не видно никакой актерской работы, и в ней не показаны индивидуальные судьбы людей. Все это — результат сознательной драматургической и режиссерской установки. Фильм решался на определенном принципе композиционного построения, на звукозрительном монтаже, свободном от каких-либо словесных комментариев» [Пелешян, с. 131].

### Список источников

Горький — М. Горький и А. Чехов. Переписка, статьи и высказывания / Под редакцией С. Д. Балухатого; Предисловие: О. В. Цехновицер; Академия наук СССР. Институт литературы. Москва; Ленинград: Издательство Академии наук СССР, 1937. 286 с.

Демин — Демин В. П. Поговорим о кино. Москва: Просвещение, 1984. 192 с.

Казючиц — Казючиц М. Ф. Критика США в кинопублицистике СССР 1960-х годов // Обсерватория культуры. 2025. N22(3). С. 327–335. <https://doi.org/10.25281/2072-3156-2025-22-3-327-335>

Он и был кино — Он и был кино. Леонид Гуревич. Драматург, критик, педагог. М.: Аврора. 2021. 608 с.

Пелешян — Пелешян А. А. Мое кино. Ереван: Советакан грох, 1988. 255 с.

Сальникова — Сальникова Е. В. Кризис и катастрофа экосистемы в советской кинофантастике // Горизонты гуманитарного знания. 2017. № 3. С. 70–78. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/krizis-i-katastrofa-ekosistemy-v-sovetskoy-kinofantastike> (дата обращения: 25.12.2025)

Федоров — Федоров А. В. Экологическая тема в российском игровом киноискусстве звукового периода: проблемы и тенденции. Таганрог: Кучма Е. А., 2003. 47 с.

Фрейд — Фрейд З. Собрание сочинений в 10 т. М.: Фирма СТД, 2003–2007. ISBN5–89808–028–7

### References

*Gor'kij, M. i A. Chekhov. Perepiska, stat'i i vyskazyvaniya* [Gor'kij, M. i A. Chekhov. Correspondence, articles and statements] / Pod red. S. D. Balukhataogo; Predisl. O. V. Tsekhnovitsera; Akademiya nauk SSSR. Institut literatury. Moscow; Leningrad: Izdatel'stvo Akademii nauk SSSR Publ., 1937. 286 p. (in Russian).

Demin, V. P. *Pogovorim o kino* [Let's talk about cinema]. Moscow: Prosveshchenie Publ., 1984. 192 p. (in Russian).

Kaziuchits, M. F. «Kritika SShA v kinopublitsistike SSSR1960-kh godov» [Criticism of the USA in film journalism of the USSR in the 1960s]. *Observatoriya kul'tury* [Observatory of Culture]. 2025, no. 22(3), p. 327–335. URL: <https://doi.org/10.25281/2072-3156-2025-22-3-327-335> (in Russian).

*On i byl kino: Leonid Gurevich. Dramaturg, kritik, pedagog* [He was cinema: Leonid Gurevich. Playwright, critic, teacher]. Moscow: Avrora Publ. [Aurora Publ.], 2021, 608 p. (in Russian).

Peleshyan, A. A. *Moye kino* [My cinema]. Erevan: Sovetakan grokh Publ., 1988, 255 p. (in Russian).

Sal'nikova, E. V. «Krizis i katastrofa ekosistemy v sovetskoy kinofantastike» [Crisis and catastrophe of the ecosystem in Soviet science fiction cinema]. *Gorizonty gumanitarnogo znaniya* [Horizons of humanitarian knowledge]. 2017, no. 3, p. 70–78. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/krizis-i-katastrofa-ekosistemy-v-sovetskoy-kinofantastike> [Accessed: December 25, 2025] (in Russian).

Fedorov, A. V. *Ekologicheskaya tema v rossijskom igrovom kiniskusstve zvukovogo perioda: problemy i tendentsii* [The environmental theme in Russian feature film art of the sound period: problems and trends]. Taganrog: Kuchma E. A. Publ., 2003, 47 p. (in Russian).

Frejd, Z. *Sobranie sochinenij v 10 t.* [Collected works in 10 volumes]. Moscow: Firma STD Publ., 2003–2007. ISBN5–89808–028–7 (in Russian).