

УДК 82.09+791.43

**ЭВОЛЮЦИЯ ЛИТЕРАТУРНЫХ ОБРАЗОВ В МУЛЬТФИЛЬМЕ
Г. БАРДИНА «СЕРЫЙ ВОЛК ЭНД КРАСНАЯ ШАПОЧКА»**

© 2014 г.

О.И. Пleshkova

Алтайская государственная педагогическая академия, Барнаул

o-Pleshkova1@yandex.ru

Поступила в редакцию 01.04.2014

Доказывается актуальность теоретико-методологических идей Ю.Н. Тынянова для современных методов исследования. Рассмотрены особенности эволюции известных литературных образов в современном искусстве.

Ключевые слова: художественный образ, литературная эволюция, пародия, постмодернизм.

Художественный образ – необходимый конструктивный элемент любого произведения искусства. Функционирование художественного образа, его структурное наполнение тесно связаны с эволюцией художественных систем. Теория литературной эволюции, положенная в основу современных концепций развития искусства, была разработана представителями русской формальной школы, в первую очередь Ю.Н. Тыняновым [1, с. 255–282]. В искусстве XX века многие образы фольклора и классической литературы (согласно терминологии Ю.Н. Тынянова – «предшествующих произведений» [1, с. 255–282]) наполнились иным содержанием, отличающимся от смысла оригинала, первоисточника. В настоящее время допустимо говорить об «образах-брендах», в ряду которых образы Снежной Королевы, Золушки, Гадкого утенка, Красной шапочки и др. В центре настоящего исследования – образы сказки о Красной шапочке и особенности их эволюции в современном искусстве.

Красная шапочка – один из символических образов нежности, женственности в мировой культуре. В литературу образ Красной шапочки вошёл из западноевропейского фольклора в обработке Ш. Перро, сказка которого была впервые опубликована в сборнике «Сказки матушки Гусыни, или Истории и сказки былых времён с поучениями» (1697). В сказке Ш. Перро, помимо образа главной героини, в систему образов входили также мать, бабушка и волк. Образ матери был представлен фрагментарно в начале сказки, где этому персонажу отведена роль поучающего: мать, отправляя Красную шапочку навестить бабушку, наказывала ей не сходить с тропинки. Бабушка у Ш. Перро олицетворяла болезнь и старость. В процессе развития сюжета образ бабушки в прямом смысле замещался образом волка, который, съедая героиню, принимал её облик, переодеваясь в её платье. В образе

волка, являющегося единственным представителем мужского пола в системе образов сказки Ш. Перро, доминировала такая черта, как коварство. Выступая антагонистом трёх женщин разных возрастов: дочери, матери и бабушки, волк в сказке, в первую очередь, был противопоставлен Красной шапочке, что подчеркнуто в стихотворной морали, сопровождающей сказку Ш. Перро:

*Детшкам маленьким не без причин
(А уж особенно девицам,
Красавицам и баловницам),
В пути встречая всяческих мужчин,
Нельзя речей коварных слушать, —
Иначе волк их может скушать... [5, с. 31].*

Сказка Перро заканчивалась трагически: героиня погибала в зубах волка. В последующих интерпретациях бродячего сюжета романтиками: Л. Тиком в пьесе «Жизнь и смерть Красной Шапочки» (1800), братьями Гримм в сказке «Красная шапочка» (1815) – героиню спасал охотник. На протяжении XIX–XX вв. в творчестве разных писателей, драматургов, режиссёров сказка породила множество интерпретаций как исследователей литературы, так и учёных, далёких от литературоведения. Так, финальное «стихотворное нравоучение» сказки Перро мотивировало символическую интерпретацию образов З. Фрейдом и другими психоаналитиками, констатирующими связь образа волка с представлением о мужчине, агрессивно преследующем женщину [2, с. 156–246; 3, с. 285–288; 4, с. 167, 259–261].

Среди известных произведений отечественного искусства и литературы, варьирующих образ Красной шапочки, следует назвать симфоническую сказку С. Прокофьева «Петя и Волк» (1936), пьесу-сказку Е. Шварца «Красная шапочка» (1937), мультфильм В. и З. Брумберг «Красная Шапочка» (1937), мультфильм Е. Райковского и Б. Степанцева «Петя и Красная шапочка» (1958), киносказку Л. Нечаева «Про Красную Шапочку» (1977), мультфильм Г. Бар-

дина «Серый волк энд Красная шапочка» (1990) и мн. др. Следует отметить, что в киносказке Л. Нечаева была намечена трансформация классических образов Красной шапочки, волка, бабушки. Так, героиня здесь, несмотря на доминирование нежности и наивности, оказывается погружённой в атмосферу карнавальную культуру, что придает её образу жизнерадостность и демонстрирует ироническое отношение к миру. В мультфильме Г. Бардина трансформация образа Красной шапочки позволяет говорить о его эволюции – концептуально ином (по сравнению с «предшествующими текстами») наполнении структуры.

По утверждению Ю.Н. Тынянова, выявление специфики любого художественного образа должно проходить с учётом всех конструктивных элементов произведения, поскольку при изолированном рассмотрении образа специфика утрачивается [1, с. 272–282]. Поскольку мультфильм – произведение аудиовизуального искусства, при рассмотрении системы образов мультфильма Г. Бардина «Серый волк энд Красная шапочка» нами учитывались звуковая и зрительная составляющие их конструкта, а также принималось во внимание функционирование образов в сюжете, соотношение с другими образами и их пространственно-временная динамика.

Мультфильм Г. Бардина, синтезируя предшествующие интерпретации сказки, новаторски представил классические образы в постмодернистской парадигме. Созданный в эпоху революционных преобразований (распад СССР, глубокий нравственный и экономический кризис, утрата веры в идеалы и пр.), мультфильм Г. Бардина соединил в себе пародийное осмысление советской действительности, игру классическими образами, реминисцентность, юмор и горькую иронию.

Пародийность мульттекста задана с первого кадра: серп и молот перерастают в очертания знакомой скульптуры В. Мухиной «Рабочий и колхозница» (1936) – официальной заставки киностудии «Мосфильм», образы которой пародийно снижаются. Пластичная мультстатуя наделяется дурашливыми лицами, атрибутика мужского и женского начал увеличивается, что остраивает традиционный образ, актуализируя постмодернистское внимание к монструозности [6, 7]. Пародирование мосфильмовской заставки прослеживается также на звуковом уровне (разворот фигур осуществляется в полной тишине), и в надписи «МультфильМ», где шрифт и увеличенные начальная и конечная буквы «М» напоминают своеобразный бренд «МосфильМ». При повороте скульптуры происходит изменение цвета (фигуры «бронзовеют», а фон приобретает красный оттенок), что варьирует метафору восхода, зари новой жизни, актуализированную создателями киносериала. Движение камеры от скульптуры к подножию

монумента демонстрирует постмодернистское совмещение высокого и низкого, искусства и не искусства. Официоз фигур оказывается антонимичным обшарпанному, «украшенному» надписями и рисунками постаменту («Ура!», «Маша дура», сердце со стрелой и пр.). Боевой клич «Ура!», написанный красной краской с подтёками, пародийно ориентирует на «красные» надписи плакатов на темы борьбы за социализм (типа «Вся власть Советам!» и пр.). Среди «украшений» постамента привлекает внимание выпирающий кусок проволоки, что также демонстрирует ироничное совмещение несовместимого. Первые звуки мультфильма: «Говорит Москва» – и призыв радиодиктора прослушать сигналы точного времени намечают проблематику соотношения официального и реального, центра и периферии в советскую эпоху. Фраза «Говорит Москва» как штамп советского массового сознания, символизирующий «с шестым сигналом точного времени» начало рабочего дня (то есть «новой жизни», эталоном которой и является советская столица), обращает к знаменитой повести Ю. Даниэля «Говорит Москва» (1962), что способствует варьированию темы дня открытых убийств: волк в мульттексте за один день съедает (уничтожает) множество героев. Пародической констатацией падения культурного уровня, а также символическим изображением покорности советского народа видится наложение боя курантов на звуки кнута и мычание коров. Соотношение огромного памятника и приютившейся у его подножия покосившейся избушки метафорически передаёт несоответствие официально пропагандируемых представлений о достижениях советского народа и реальных условий быта рядовых людей.

Возникающие после экспозиции монструозные образы дородной женщины и её малолетней дочери (Красной шапочки) продолжают демонстрацию мифологем «железного» советского века: герои зажигают огонь в печи, который одновременно является символом и нового дня (новой жизни), и неиссякаемой энергии советских людей. На фоне огня даётся заглавие мульттекста, написание которого очень значимо: смесь курсива, лигатуры и кириллического полуустава обнажает постмодернистское гибридное многоязычие. Красный цвет букв заглавия вновь обращает к теме идейной борьбы.

В художественной системе мульттекста Г. Бардина классическая «Красная шапочка» дополняется следующими сюжетными ситуациями: социально-политическим разделением семьи (бабушка Красной шапочки оказывается эмигранткой, живущей в Париже, у которой вдруг появляется *ностальгия по Руси*), замесом теста для пирога бабушке, напутствиями матери о трудности пути, сопровождаемыми стратегическими манёврами с картошкой на карте (без-

условно, восходящими к фильму о Чапаеве), функциональным сближением Волка с преступником, по закону лишённым зубов, встречами Волка с героями различных сказок, объединённых приёмом реминисцентной постмодернистской смеси (Айболитом, крокодилем Геней и Чебурашкой, семьёю гномами, тремя поросятами), продолжением сюжетной линии матери после разрешения конфликта – просмотром телепрограммы о встрече в Париже бабушки и внуки.

Ряд сюжетных ситуаций инварианта пародийно трансформирован. Так, путешествие Красной шапочки к бабушке приобретает политико-социальное значение, поскольку девочке предстоит совершить путь не к домику в лесу, а за границу, в Париж. В контексте воссоздаваемой советской эпохи отправка матерью своей дочери за кордон наделяется особой семантикой. В этом же ряду – противопоставление парижского двухэтажного особняка бабушки и ветхого домика в России; вальяжность бабушки, накладывающей макияж, и трудоголизм её мужеподобной советской дочери. В связи с политическим разграничением пространства в мульттекст введён пародийный образ взяточников-пограничников, пропускающих за 3 копейки за границу преступника Волка и останавливающих преследующих его представителей правосудия – стражников. Встреча Красной шапочки с Волком в лесу соединяет фрейдистские интерпретации сказки и топы встречи с врагом из советского кинематографа. Финал мульттекста необычен и, собственно, выходит за пределы известных вариаций сюжета о Красной шапочке.

Особого внимания заслуживает музыкальное сопровождение мультфильма, являющееся значимым компонентом структуры образа в экранных видах искусства: стихи Ю. Энтина, наложенные на известные мелодии И. Дунаевского, В. Соловьёва-Седого, Ж. Бекода, К. Вайля и др., пародически трансформируют изображаемую действительность. Сам Г. Бардин неоднократно подчёркивал сюжетообразующую функцию музыки в своих фильмах [8]. За виртуозное использование музыкального фона мультфильм «Серый волк энд Красная шапочка» был назван критиками «пластилиновым мини-мюзиклом», «шлягерным бисером» и даже «музыкальным эсперанто» [9]. Так, начало фильма включает хиты И. Дунаевского: «Песню про урожай» и «Ой, цветёт калина...» из кинофильма И. Пырьева «Кубанские казаки» (1949). Выбор музыкальной темы неслучаен, поскольку песни Дунаевского, сделавшего музыку «главным компонентом драматургии фильма», отличаются оптимизмом и верой в человека свободного труда [10]. Отсюда – пародийность восприятия в мульттексте Г. Бардина русских советских женщин: Красной шапочки и её матери, вопреки неустроенному быту стремящихся к трудо-

вым подвигам, самопожертвованию: *«Веселей! <...> Жди меня, и я приду, бабушка Тереза...»* (в этих строках – также пародическая трансформация стихотворения К. Симонова «Жди меня» (1941). Напутственная песня матери варьирует мелодию И. Дунаевского из «Кубанских казаков» – «Ой, цветёт калина...» (стихи М. Исаковского). Знаменитая мелодия В. Соловьёва-Седого «Подмосковные вечера» способствует созданию комического образа героини – Красной шапочки, которую отличают советская идейность и целеустремлённость. Особое значение приобретает факт несения пирога на вытянутых руках, варьирующий метафору русского гостеприимства – хлеб-соль на рушнике. Несгибаемость (в прямом смысле) Красной шапочки оборачивается гиперболизированной прямолинейностью и твердолобостью. Ничто не мешает ей свернуть с намеченного пути: она буквально проходит через овраги, леса, пробивает лбом горы. Текст песни обнажает не только наивность героини, но и глупость, а также сведённую на нет сексуальность (антитеза фрейдистской концепции сексапильности Красной шапочки, зафиксированной в стихотворной морали сказки Ш. Перро):

*Я без мамочки и без папочки
В путь отправилась из Москвы.
Нет бесстрашнее Красной шапочки,
И наивнее нет, увы...*

*<...>
На меня пускай смотрят искоса,
Низко голову наклоня,
Я приду в Париж, чтобы высказать,
Всё, что на сердце у меня...*

Наивность Красной шапочки пародически варьирует один из штампов советской детской литературы – образ подростка, инфантильного и высокоидейного одновременно, неискущённого в вопросах половых отношений [11]. В этой связи встреча Красной шапочки с Волком, сатирическое переосмысление клише романтических встреч (лунная ночь, джентльмен в смокинге, изысканный по-французски (*Ah, ma chère!*), танго на лесной опушке), заканчивается проявлением полной несостоятельности Волка. Красная шапочка по ориентировке, носимой на груди (в чём видится пародия на сакрализованный в советском искусстве образ документа – мандата, партбилета и пр.), сразу опознаёт преступника и отказывается продолжать отношения с ним:

*Серый волк, я сразу Вас узнала!
Всё про Вас мне мама рассказала!
Вы – бандит, разбойник, прохиндей, злодей...*

Синтез мелодий отечественных и зарубежных композиторов в континууме мульттекста Г. Бардина концептуально антонимичен, противопоставляет буржуазное и советское: песенные лирические мелодии советских композиторов, сопутствующие положительным героям – «простым

труженикам», оппозиционны «не советским» джазу, блюзу и канкану, сопутствующим образу Волка – тунеядца и преступника. Особенно ярко это выражено в чередующихся кадрах с Волком и Красной шапочкой, в разных партитурах которых (джазовая импровизация К. Вайля и маршевый ритм И. Дунаевского) звучит одна и та же фраза: «*Не летите в небе гуси*». Голос А. Джигарханяна придаёт образу Волка харизматичность, а С. Степченко, при озвучивании Красной шапочки пародирующая солистов пионерского хора, имитирует тем самым наивность героини.

Особое место в музыкальном ряду принадлежит мелодии цыганочки, которая возникает в эпизоде попытки освобождения «съеденных» героев из живота Волка. Важно отметить, что пленники Волка по ходу развития сюжета съедаются (т. е. «уничтожаются») без какого-либо сопротивления, а иногда, как Айболит и крокодил Гена с Чебурашкой, вследствие проявленной героями гуманности. Так, Айболит, вставивший Волку новые железные зубы и тем самым открывший ему путь к новым преступлениям, съедается первым. Именно Айболит, словно очнувшись, начинает энергично танцевать цыганочку в брюхе Волка. Отступление положительных героев – пленников Волка во главе с Айболитом – от лирико-патриотической тематики исполняемых песен, обращение к разудалой цыганочке, выражающей свободу русской души и одновременно считающейся пережитком старого мира, олицетворением кабацкого веселья, чуждого официальной идеологии СССР, позволяет на некоторое время парализовать Волка. Но окончательную победу добра над злом приносит, как это ни парадоксально, русский пирог с окорочковой («ножкобушевской») начинкой, что пародирует идею сближения американской и советской культур. Пробуя пирог, Волк ломает об него зубы и лопается – герои освобождаются. В пародийном постмодернистском аспекте предстаёт Красная шапочка, лишённая в конце пути парадного лоска, но сохраняющая идейность: несмотря на усталость, она доставляет пирог по назначению – бабушке. Девочка, волокущая из последних сил пирог по земле, абсурдна и смешна.

Использование марша Ж. Бекода из фильма Кристиана-Жака «Бабетта идёт на войну» (1959) при изображении манифестации победителей Волка во главе с бабушкой и внучкой, также пародийно. Образ *Бабетты* функционально и на звуковом уровне проецируется на образ *бабушки*, энергично размахивающей костью. Пародийность ситуации проявляется и в несении манифестантами пацифистских транспарантов, и в распевании хором на разных языках песни «Чтоб мир всегда был солнечным...». Стихи Ю. Энтина ассоциируются с легендарной песней А. Островского на стихи Л. Ошанина «Пусть все-

гда будет солнце», признанной в 1962 году на конкурсе в Сопоте лучшей песней мира.

Значимо, что мульттекст не заканчивается традиционной победой над Волком, а имеет продолжение в соответствии с постмодернистской установкой на отсутствие итоговости. В финале пародийно сопоставляются высокие идеи и конкретные дела, стремление к «борьбе за мир во всём мире» и отношение к судьбе конкретного советского человека. Воссозданное в традициях постмодернистского чёрного юмора серое существование советских людей (убогость избытки матери Красной шапочки, примитивный быт, контрастирующие с парижскими хоромами бабушки) перерастает в финале в чувство собственной неполноценности советского человека. Неожиданный финал мультфильма Г. Бардина обнажает постмодернистское стремление запечатлеть кризисные явления жизни. Триумфальное шествие победителей Волка по улицам Парижа под музыку Ж. Бекода переносится на экран старенького чёрно-белого телевизора в домике матери Красной шапочки. Внезапно изображение на телеэкране лишается звука. Сидящая в темноте у самовара мать выключает телевизор и, плача, поёт недозвучавшую с экрана песню «Чтоб мир всегда был солнечным...». Причина плача русской женщины, которая «коня на скаку остановит» и т. п., остаётся в подтексте. Ироническая, пародийная трансформация классического сюжета неожиданно завершается констатацией убогости русского быта. Воспроизведённая в подобной тональности повседневность является в традициях постмодернизма знаком глубокого кризиса сознания русского постсоветского общества.

Мультфильм Г. Бардина «Серый волк энд Красная шапочка», созданный в кризисную эпоху распада СССР, утраты ценностных ориентиров в искусстве, дезорганизации киностудий, книгоиздательств, доминирования западной книго- и кинопродукции, приведших к утрате национальной самобытности, получил мировое признание. Несмотря на сложность продвижения к российскому зрителю, фильм был удостоен международных наград, среди которых приз министерства Франции, призы «Человек года» и зрительских симпатий на международном кинофоруме в Аннеси (Франция, 1991), первый приз жюри Международного кинофорума в Лос-Анджелесе (США, 1991), Диплом кинофорума в Братиславе (Словакия, 1991). В 1992 г. фильму была присуждена российская «Ника».

Среди «последующих текстов» отечественного искусства, появившихся после мультфильма Г. Бардина и переосмысляющих постмодернистские концепции образа Красной шапочки, следует выделить «new-сказку» О. Кургузова «Другая шапочка (сказка красная)» (2002),

мультфильм Р. Саакянца «Таверна» (2004), роман В. Пелевина «Священная книга оборотня» (2004).

Исследование показало функциональную зависимость трактовки классических образов от вида искусства, материала создания, художественного метода и внелитературных факторов, к которым относится в первую очередь историческая эпоха. Образы сказки о Красной Шапочке: девочка, мать, бабушка, волк – не тождественны в литературе и аудиовизуальных видах искусства, к которому относится мультфильм Г. Бардина. В мультфильме «Серый волк энд Красная шапочка» образы известной сказки эволюционируют, трансформируются, «проходят обработку» материалом аудиовизуального ряда (в данном случае – пластилина и различных звуков – голосов, музыкальных мотивов и пр.), и системно организуются конструктивным принципом поэтики постмодернизма, вносящим в образы иронический, пародийный смысл.

Список литературы

1. Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. 576 с.
2. Человек-Волк и Зигмунд Фрейд: Сборник: Пер. с англ. Киев: Port-Royal, 1996. 352 с.
3. Фромм Э. Душа человека. М.: Республика, 1992. 430 с.
4. Бёрн Э. Игры, в которые играют люди: Психология человеческих взаимоотношений; Люди, которые играют в игры: Психология человеческой судьбы: Пер. с англ. / Общ. ред. М.С. Мацковского. М.: Лист-Нью; Центр общечеловеческих ценностей, 1997. 336 с.
5. Перро Ш. Сказки матушки Гусыни, или Истории и сказки былых времен с поучениями / Пер. с фр. С. Боброва, А. Федорова и Л. Успенского; под ред. А. Андрес; послесл. Н. Андреева. М.: Правда, 1986. 288 с.
6. Смирнов И.П. Эволюция чудовищного // Смирнов И.П. Психодиахронология. Психоистория русской литературы от романтизма до наших дней. М., 1994. С. 332–337.
7. Десятов В., Куляпин А. Тургеневская девушка: эволюция монструозности (о фильме Ж.-П. Жёне «Чужой: воскрешение») // Десятов В., Куляпин А. Прозрачные вещи: Очерки по истории литературы и культуры XX века / Изд. 2-е, доп. и испр. Барнаул, 2003. С. 171–177.
8. Мульт личности Бардина: развлекая – поучать / Г. Бардин; беседовал В. Кузнецов // Деловые люди. 2005. № 7/8. С. 82–85.
9. Малокова Л., Бардин Г. [Электронный ресурс] // Новейшая история отечественного кино. 1986–2000. СПб.: Сеанс, 2004. Т. V. Режим доступа: <http://www.russiancinema.ru/names/name76/>.
10. Данилевич Л.В. Дунаевский И. [Электронный ресурс] // Музыкальная энциклопедия. / Под ред. Ю.В. Келдыша. М.: Советская энциклопедия, Советский композитор 1973–1982. Режим доступа: http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_music/2788/.
11. Тарабукина А.В. «Здравствуй, дружок!» Подросток в детской сексологии // Детский сборник: Статьи по детской литературе и антропологии детства / Сост. Е.В. Кулешов, И.А. Антипова. М., 2003. С. 90–98.

EVOLUTION OF LITERARY IMAGES IN THE CARTOON «GREY WOLF AND LITTLE RED RIDING HOOD» BY G. BARDIN

O.I. Pleshkova

The relevance of theoretical and methodological ideas of Yu.N. Tynyanov for modern methods of research is pointed out. Some peculiarities of the evolution of the well known literary images in contemporary art are analyzed.

Keywords: imagery, literary evolution, parody, postmodernism.

References

1. Tynyanov Yu.N. Poehitika. Istoriya literatury. Kino. M.: Nauka, 1977. 576 s.
2. Chelovek-Volk i Zigmund Frejd: Sbornik: Per. s angl. Kiev: Port-Royal, 1996. 352 s.
3. Fromm Eh. Dusha cheloveka. M.: Respublika, 1992. 430 s.
4. Byorn Eh. Iгры, v kotorye igrayut lyudi: Psihologiya chelovecheskih vzaimootnoshenij; Lyudi, kotorye igrayut v igrы: Psihologiya chelovecheskoj sud'by: Per. s angl. / Obshch. red. M.S. Mackovskogo. M.: List-N'yu; Centr obshchechelovecheskih cennostej, 1997. 336 s.
5. Perro Sh. Skazki matushki Gusyni, ili Istorii i skazki bylyh vremen s poucheniyami / Per. s fr. S. Bobrova, A. Fedorova i L. Uspenskogo; pod red. A. Andres; poslesl. N. Andreeva. M.: Pravda, 1986. 288 s.
6. Smirnov I.P. Ehvolyciya chudovishchnogo // Smirnov I.P. Psihodiachronologika. Psihoistoriya russkoj literatury ot romantizma do nashih dnei. M., 1994. S. 332–337.
7. Desyatov V., Kulyapin A. Turgenevskaya devushka: ehvolyciya monstroznosti (o fil'me Zh.-P. Zhyone «Chuzhoj: voskreshenie») // Desyatov V., Kulyapin A. Prozrachnye veshchi: Ocherki po istorii literatury i kultury XX veka / Izd. 2-e, dop. i ispr. Barnaul, 2003. S. 171–177.
8. Mul't lichnosti Bardina: razvlekaya – pouchat' / G. Bardin; besedoval V. Kuznecov // Delovye lyudi. 2005. № 7/8. S. 82–85.
9. Malyukova L., Bardin G. [Ehlektronnyj resurs] // Novejshaya istoriya otechestvennogo kino. 1986–2000. SPb.: Seans, 2004. T. V. Rezhim dostupa: <http://www.russiancinema.ru/names/name76/>.
10. Danilevich L.V. Dunaeviskij I. [Ehlektronnyj resurs] // Muzykal'naya ehnciklopediya. / Pod red. Yu.V. Keldysha. M.: Sovetskaya ehnciklopediya, Sovetskij kompozitor 1973–1982. Rezhim dostupa: http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_music/2788/.
11. Tarabukina A.V. «Zdravstvuj, druzhok!» Podrostok v detskoj seksologii // Detskij sbornik: Stat'i po detskoj literature i antropologii detstva / Sost. E.V. Kuleshov, I.A. Antipova. M., 2003. S. 90–98.