

*Е. А. Иваньшина**

**СУМБУР ВРЕМЕНИ И МУЗЫКА ВЕЧНОСТИ
(АНИМАЦИОННЫЙ ФИЛЬМ А. ХРЖАНОВСКОГО
«НОС, ИЛИ ЗАГОВОР «НЕ ТАКИХ»»)**

В статье рассматриваются сюжетно-композиционные особенности анимационного фильма А. Ю. Хржановского «Нос, или Заговор «не таких»», премьера которого состоялась в 2020 году. Актуализируя гоголевскую традицию, Хржановский объединяет в своей ленте истории майора Ковалёва, Дмитрия Шостаковича и Михаила Булгакова, за которыми прочитывается драматическая история отношений художника и власти. Как и гоголевский «Нос» для Д. Шостаковича, для самого Хржановского, соавторски подключившегося к «своим» художникам, его лента является автобиографическим высказыванием.

Ключевые слова: Гоголь, Булгаков, Шостакович, публики своих, оптика, раёк, сон, коллаж, автобиография.

Elena A. Ivanshina
THE CONFUSION OF TIME AND THE MUSIC OF ETERNITY
(A. HRZHANOVSKY'S ANIMATED FILM
«THE NOSE, OR THE CONSPIRACY OF THE 'WRONG'»)

The article discusses the plot and compositional features of A. Y. Khrzhanovsky's animated film «The Nose, or the Conspiracy of the 'wrong'», premiered in 2020. Actualizing the Gogol tradition, Hrzhanovsky combines in his tape the stories of Major Kovalev, Dmitry Shostakovich, and Mikhail Bulgakov, behind which the dramatic history of the relationship between artists and power is read. Like Gogol's «Nose» for D. Shostakovich, for Hrzhanovsky, who co-authored with «his» artists, his tape is an autobiographical statement.

Keywords: Gogol, Bulgakov, Shostakovich, public, optics, paradise, dream, collage, autobiography.

Сборная команда мастеров культуры летит в самолёте «Николай Гоголь», и каждый пассажир смотрит в экран монитора на спинке расположенного

* Иваньшина Елена Александровна — доктор филологических наук, профессор, Воронежский государственный педагогический университет (Воронеж); sergiencou@yandex.ru

впереди кресла. На экранах — разные киноленты, каждый смотрит, что ему нравится. В салоне самолёта фотограф (это Юрий Рост) снимает пассажиров; в числе лиц, попавших в объектив камеры, — те, кто известен своим вкладом в искусство: многие из них присутствуют в книге литературных воспоминаний автора [10]. Летящих в этом киносамолёте правильно будет обозначить как «публику своих»: Расшифровку этого термина дает А. Юрчак: публикации своих — это общности людей, организованные по принципу одинаковости восприятия авторитетного (господствующего) дискурса; реальные адресанты авторитетного дискурса, «сдвинутые» или «детерриториализованные» по отношению к декларируемой общности (советских) людей [12, с. 248–254]. А. Юрчак пишет о конкретном (последнем советском) поколении, у А. Хржановского речь идет о более широком понятии — о «не таких» на фоне «таких, как все», где под «всеми» можно понимать некую усредненную декларируемую общность, на которую ориентирован авторитетный дискурс (дискурс власти). И именно такие «не такие» составляют для автора мультфильма «публику своих». Все пассажиры самолёта связаны с А. Хржановским отношениями личной близости, хотя относятся к разным эпохам. Идея такого самолета, возможно, вырастает из истории детского рисунка автора, выполненного в соавторстве с его отцом: на рисунке самолёту соответствует автобус [10, с. 46–47]. Самолёт — монтажный ход, «перебрасывающий из эпохи в эпоху, из истории в современность, которые внутри самого фильма-оперы смешаны» [2]. Принцип конструирования пространства в мультфильме — принцип смешения: помимо смешения времён и разрушения границы между искусством и жизнью, А. Хржановский смешивает разные живописные стили, которые он цитирует. О подобной — коллажной — музыкальной концепции, которая предполагает столкновение в лоб разных стилей и разных музыкальных времен, в книге воспоминаний А. Хржановского высказывается его друг и соавтор А. Шнитке, когда речь идет о мультфильме «Стеклянная гармоника» [10, с. 340–341]. В одном из интервью А. Хржановский говорит, что для него лично идеальной формой высказывания является коллаж, сочетающий в одной работе вещи разных стилей [3]. В другом интервью автор фильма иллюстрирует этот принцип так: «Я подумал, что неплохо было бы впрячь бурлаков с картины Репина в экипаж Носа и что помахать ему вдогонку должны те, кто фигурирует в картине Сурикова «Боярыня Морозова» [2].

Сюжет в самолете — рамка, задающая оптику фильма, которая строится на двунаправленном взгляде: одно направление — в сторону персонажей художественных произведений (они появляются на экранах мониторов, потом на сцене, реальной или воображаемой), другое — в сторону создателей культурного пространства и его зрителей (в начале тех, кто сидит в салоне самолета и попадает в объектив фотоаппарата Юрия Роста, затем — публикации в каждом из сюжетов).

В первом направлении (в сторону персонажей) фокусировка происходит сначала на майоре Ковалёве, который становится символическим персонажем-призмой: в его сюжете преломляются судьбы «не таких» художников. Во втором направлении (в сторону зрителей) фокусировка происходит на фигуре Сталина, тоже символической: лично вовлеченный в руководство повседневным

культурным процессом в Советском Союзе, он показан как главный зритель, определяющий судьбы художников от имени народа. В логике фильма Сталин как бы вырастает из Носа как гоголевского персонажа, оторвавшегося от первоначального сюжета и ставшего у Хржановского символом власти.

Мониторы, в которых «крутятся» разные киноленты — современное подобие райка. Раёк в его первозданном виде — «ящик, заглянув в который через специальное увеличительное стекло можно было увидеть сменяющие друг друга картинки, часто непристойного содержания» [7, с. 516] — появляется в следующем рамочном сюжете, где в одном балаганном хронотопе встречаемся Пушкин, Гоголь, Шостакович и Мейерхольд (они подобны тем узнаваемым современным человеком мастерам культуры, которые сидят в самолете). Эта VIP-группа окружена театральными масками и публикой, жаждущей зрелищ. Составляющие публику зрители заглядывают в глазок райка и видят там нечто диковинное.

Как балаган с раёшными аттракционами смоделировано А. Хржановским и само пространство культуры: оно подобно тому самолету, в котором летят в рамочном сюжете «свои». В этом пространстве и происходит встреча «не таких». Они здесь — создатели зрелищ, которые выносятся на суд зрителей.

Сами зрелища — их три — протекают в формате трёх взаимосвязанных сновидений, в которых одни образы перетекают в другие (как в «Алисе в стране чудес»). В конечном итоге сон майора Ковалёва о потерянном носе трансформируется в сон Андрея Хржановского о «не таких» художниках и их отношениях с властью. «Не такие» художники — Булгаков, Шостакович и Мейерхольд. О первоначальном сценарии, посвященном Мейерхольду, который должен был ставить «Нос» Шостаковича в Большом театре, А. Хржановский рассказал в интервью Андрею Плахову. Именно Мейерхольд должен был ставить «Нос» Шостаковича в Большом театре, и первоначальный сценарий мультфильма был посвящён ему [4]. Кроме названных фигур, в фильме, сделанном по центонному принципу, с помощью отсылок проявляются и другие действующие лица сюжета «культура и власть» (Эйзенштейн, Филонов, Михоэлс, Мандельштам и другие — те, чьи имена носят самолёты, летящие в вечность в финале фильма).

Сновидность, свойственная раёшным сюжетам диковинность и анекдотичность — то, что объединяет три связанных между собой сюжета. Главный конфликт ленты — противостояние сновидения как метафоры подлинного искусства и государственной машины, взявшей на себя функции управления культурой от лица народа. Образ машины является в мультфильме лейтмотивным: это и лимузин, в котором возят Нос, и пожарная машина, и машина, на которой Сталин прилетает на спектакль в Большой театр (буквально летящая над городом машина уподобляет сидящего в ней Сталина булгаковскому Воланду), и бормашина и душегубка как метафоры «какафонической» музыки. Сновидческий самолёт, в котором собраны «свои», — машина, эвакуирующая мастеров культуры как бы за пределы исторической реальности — носит имя Гоголя.

Монитор появляется и в гоголевской части мультфильма (это плазма, установленная на Казанском соборе, транслирующая защиту диссертации Носом-чиновником), и в булгаковской (воображаемый телевизор-театр, в рамке

которого прокручивается сюжет диковинной новеллы), и в шостаковичской (зрительницы смотрят в мониторы смартфонов и обсуждают композитора, одетого в рваные штаны).

Идея полёта — идея путешествия во времени, которое сопровождается трансформацией театрального пространства в соответствии с логикой рассказываемой истории. Её герои — персонажи «Носа» (первый сон), Булгаков и Сталин со свитой (второй сон), которые (в третьем сне) отправляются слушать оперу Шостаковича «Нос» и устраивают ей показательное обсуждение.

При чём же здесь гоголевский «Нос»? Притом, что именно нос, буквально нос Гоголя становится у Хржановского «точкой роста». Он вводится цитатой из письма, адресованного матери, писателем, только что переместившимся из солнечного «кустодиевского» малороссийского пейзажа в холодный и неприветливый Петербург. На глазах зрителя замёрзший в петербургском холоде гоголевский нос превращается в одноименную повесть, которая перерастает в соименную оперу Шостаковича, которая (у Хржановского) является поводом для обсуждения какофонической музыки Сталиным и его соратниками. Следствием этого обсуждения становится пародийное музыкальное произведение Д. Шостаковича «Антиформалистический раёк», переведенное А. Хржановским из музыкального ряда в анимационный.

Опера Шостаковича «Нос» была впервые показана публике в 1930 году. Она не являлась заказным произведением и стала, по словам С. Волкова, первым творческим и социальным манифестом Шостаковича. С. Волков пишет о переосмыслении композитором гоголевского произведения и придании ему автобиографического смысла: «Шостакович делает из Ковалева аутсайдера, которого общество принуждает стать конформистом» [7, с. 178]. Волков же отмечает, что в «Носе» Шостакович дал выход своим фобиям; ««Нос» должен был стать антисикофантским заявлением Шостаковича» [7, с. 181]. Той же логике следует Джулиан Барнс, автор романа о Шостаковиче с мандельштамовским названием «Шум времени»: цитаты из гоголевской повести являются у Барнса частью самосознания композитора [6].

По этому же принципу автобиографической проекции сделан «Нос, или Заговор «не таких»» Андрея Хржановского. Сюжет мультфильма — прежде всего личная история: разрешение использовать музыку к «Носу» Хржановский получил от Шостаковича, которому однажды написал письмо [10, с. 248–249]. Круг «не таких» в мультфильме не случаен, он обусловлен личными связями, которые сложились между мастерами разных жанров, переплетением их судеб. Мейерхольд и его жена были первыми слушателями музыки к опере «Нос»: Шостакович писал её, когда жил у Мейерхольда. «И Мейерхольд должен был ставить в Большом театре эту оперу, но так случилось, что какие-то обстоятельства этому помешали. Дух Мейерхольда жил в нашем доме, потому что отец мой и мама дружили с Эрастом Гариным», — рассказывает режиссёр [1].

Сюжет Хржановского построен по принципу отражений. По тому же принципу построен и сюжет книги С. Волкова, с которой А. Хржановский наверняка знаком: в главе «Год 1936: причины и следствия» речь заходит об отношении Сталина к Булгакову [7, с. 200–202]. Михаил Булгаков становится у Хржановского ещё одной знаковой фигурой, соединившей фигуры Гоголя

и Шостаковича. Собственно, сама идея связки «Булгаков — Сталин — Шостакович» принадлежит Булгакову: именно он соединил этих трёх персонажей в своём устном рассказе, о котором речь пойдёт ниже. Шостакович входил в круг первых слушателей «Мастера и Маргариты» и даже собирался писать оперу по либретто Булгакова. В мультфильме есть кадр, где композитор сидит в гостях у Булгакова в числе слушателей его рассказа о Сталине.

Идея мультфильма — собрать в одном пространстве людей, значимых для режиссера и его культурной идентификации, и сделать их соавторами высказывания А. Хржановского. Но масштаб изображаемого Хржановским не камерный: судьбы Булгакова, Шостаковича и Мейерхольда представляют собой три версии сюжета об отношениях художника и власти.

Итак, текст Хржановского состоит из трёх снов. Героем первой части становится майор Ковалев. Трансформации носа внутри гоголевской части мультфильма происходят согласно логике гоголевской повести; интересно, как визуализирует Хржановский эти трансформации, совмещая разные временные проекции и разные живописные стили: из отпавшей части лица нос превращается в чиновника, молящегося в соборе в окружении современных охранников, откуда он выезжает уже Наполеоном и садится в современный лимузин. Следующая трансформация носа — корабль, проезжающий под мостом по Неве: подобно троянскому коню, он несёт в себе сюрприз. Здесь возникает тема революции, в актуализации которой задействованы отсылки к кинофильму «Броненосец Потёмкин»: та коляска, в которую садится Нос-чиновник, подобна инвалидному креслу и одновременно коляске, которая скатывается по знаменитой одесской лестнице в фильме Эйзенштейна. Колесо от этой коляски катится дальше и превращается в колесо истории, составленное из черепов (по стилистике похожее на филоновское), а затем, в шостаковической части сюжета — в *колесики* театральной машинерии и *винтики* партийного механизма.

Нос Гоголя — пропавший нос майора Ковалева и параллельно нос, найденный Иваном Яковлевичем. В первом случае это объект желания, символически перерастающий в метафору власти, во втором — объект подозрительный и нежелательный. Первый вырастает в Наполеона, второй становится художественным произведением, подвергающемся критике. На этом раздвоении центрального гоголевского образа и строится сюжет мультфильма, в котором природа отношений власти и художника проявляется через призму гоголевского сюжета.

Майор Ковалёв из первой части переходит в третью, где становится артистом, исполняющим роль майора Ковалёва в том самом спектакле, который смотрит Сталин.

Самым памятным днем жизни для Шостаковича стало 28 января 1936 года. В этот день вышла «Правда» с редакционной статьёй «Сумбур вместо музыки». За два дня до этого, 26 января 1936 года, Шостаковича обязали присутствовать на спектакле «Леди Макбет Мценского уезда» в Большом театре. Для Булгакова 1936 год стал не менее катастрофическим: 16 февраля на сцене МХАТа состоялась премьера спектакля «Мольер» по пьесе «Кабала святош», а 9 марта того же года в той же газете «Правда» была напечатана редакционная статья «Внешний блеск и фальшивое содержание», после которой спектакль был снят с афиши.

«Возможно, что в тот самый год, когда ему явилась мысль писать пьесу о Сталине (речь идет о 1936 году — Е. И.), герой этой будущей пьесы стал получать воплощение в его устных рассказах — комических новеллах» [11, с. 578]. В дневнике Е. С. Булгаковой отразилась запись устной анекдотической истории Булгакова про Сталина, в которой запечатлён и Шостакович, как раз присутствующий при исполнении своей оперы («Леди Макбет...»). Этот устный рассказ, или анекдот, записанный Еленой Сергеевной Булгаковой, и становится литературной основой второго сна [8, с. 317–321]. Отношения Булгакова с вождем переводятся в этом диковинном сюжете (по диковинности сделанном вполне в раёшном духе) в идиллический регистр. Рассказ вводится в фильме словом «Трампазлин». Булгаков бедствует, его спектакли сняты с репертуара, и он от отчаяния пишет письмо Сталину, подпавший этим загадочным именем. Его вычисляют и привозят к Сталину «в чем был»: в севших от стирки штанах и без сапог. Подходящие сапоги для него Сталин находит, разувая поочередно своих соратников. Затем следуют сказочные благодеяния в адрес писателя. Булгаков в этом сюжете, вытеснив «свиту», становится сердечным приятелем Сталина: они играют в карты, парятся в бане, делятся творческими планами. Но однажды Булгаков говорит: «Мне в Киев надуть недельки на три уехать». Сталин провожает его на вокзале, а потом скучает в одиночестве: «Эх, Михо, Михо!.. Уехал. Нет моего Михо! Что же мне делать, такая скука, просто ужас!.. В театр, что ли, сходить?.. Вот Жданов все кричит — советская музыка! Советская музыка!.. Надо будет в оперу сходить».

Продолжение придумал А. Хржановский: «Единственное, что я придумал от себя, что, когда Сталин сказал: «Какая скука. Поехать, что ли, в оперу?», — они едут в театр, а там дают оперу «Нос»» [5]. Таким образом, булгаковский сюжет становится «аркой», соединяющей Гоголя и Шостаковича.

Спектакль «Нос», на котором присутствует Сталин и которому посвящён третий сон, перенесен Хржановским из 1930 в 1936 год, туда, где хронологически случилась история с другой оперой («Леди Макбет Мценского уезда»), и туда же «подтянут» знаменитый музыкальный погром 1948 года. Таким образом, три эпизода биографии Шостаковича А. Хржановский завязывает булгаковским узлом.

Говоря об отношениях Шостаковича со Сталиным, С. Волков отмечает, что ко многим сочинениям Шостаковича можно отнести бахтинские рассуждения о карнавальной культуре, о которых композитор мог знать от ближайшего друга, бахтинофила И. Соллертинского [7, с. 515]. Он же совмещает в рамках бахтинской парадигмы имидж Шостаковича-скомороха и Шостаковича-юродивого [7, с. 516]. «Это музыка, умышленно сделанная «шиворот-навыворот»... Это левацкий сумбур...» Такие отзывы, по мнению С. Волкова, есть типичная реакция разгневанного правителя на действия юродивого.

Булгаковские отношения со Сталиным в его устном рассказе тоже вписываются в культурный архетип отношений царя и юродивого: настоящие отношения писателя с генеральным секретарем здесь подвергнуты карнавальной инверсии в соответствии с логикой антиповедения: никогда не встретившиеся в реальности, персонажи рассказа переведены в ситуацию фамиллярного контакта. Устный рассказ Булгакова — карнавальный ход, переворачивающий

реальную ситуацию отсутствия диалога Булгакова со Сталиным (возможно, замещающий этот диалог). Одежду юродивого отчасти напоминает и домашняя одежда Булгакова в этом сюжете, и его босоноготь, повлекшая череду сталинских попыток обуть его в сапоги кого-то из своей свиты (в конце концов, после нескольких обмороков членов свиты, Булгаков «влезит» в сапоги Молотова). Сама ситуация эмоциональной потребности Сталина в присутствии рядом «Михо» отчасти напоминает план, который складывается в голове Понтия Пилата, размышляющего во время допроса о том, как он объявит Иешуа сумасшедшим и делает его своим библиотекарем. Такое виртуальное «приручение» Булгаковым жестокого Сталина, который жить без него не может, — безусловно, карнавалыный прием. И именно отсутствием рядом Михо объясняется погром, учиненный Шостаковичу.

А. Хржановский «сгустил» изображённое время, совместив три события в одной точке: премьеру оперы «Нос» (1930), премьеру оперы «Леди Макбет Мценского уезда» (1936) и антиформалистический погром (1948), результатом которого стал сатирический «Антиформалистический раёк» самого Шостаковича. С. Волков отмечает, что для Шостаковича как для человека, всегда сознательно встраивавшегося в культурную традицию и чуткого к интертекстам, значим тот факт, что сочинение под названием «Раек» в 1870 году написал Мусоргский. Композитор позаимствовал у предшественника многие приемы — хлесткую форму, зазорный балаганный текст (в составлении которого ему много помог его друг Лев Лебединский), пародийные цитаты. Но объектом своей сатиры Шостакович избрал самих Сталина и Жданова. «Шостакович вывел этих советских вождей под достаточно прозрачными именами — товарищей Единичина и Двойкина, выступающих на некоем собрании во Дворце культуры с осуждением формалистической музыки антинародных композиторов. Товарищ Единичин распевает свой текст на музыку грузинской народной песни «Сулико». <...> А Двойкин, напевая вальс, требует от музыки, как и Жданов, «красоты и изящества» и, как тот, сравнивает сочинения формалистов с бормашиной и музыкальной душегубкой» [7, с. 517–518]. Хржановский «встроил» и бормашину, и душегубку в видеоряд, буквально нарисовав партийных деятелей внутри танка-бункера-душегубки, подвергаемых сверху «атаке» свёрлами (схематично происходящее напоминает технику установки имплантов в стоматологии). Само театральное пространство в этой части сюжета нарисовано как вертеп: сверху проходит само представление оперы, снизу зритель видит изнанку производственного театрального процесса с выпивкой рабочих на ящиках с театральными декорациями.

А. Хржановский в своей книге воспоминаний пишет о том, что с годами пришел к выводу, что искусство должно быть выстрадавшим не только творцом, но и зрителем [10, с. 48]. Образ зрителя в мультфильме трансформируется от сна к сну: в гоголевской части это и отдельные прохожие, и полицейские, и пионеры, и многочисленная толпа, слушающая трансляцию оперы Россини «Золушка» из «тарелки»; в булгаковской части это верховный зритель. Относительно фигуры Сталина положение Булгакова и Шостаковича симметрично — один в милости (вымышленной им самим), другой — в немилости (на самом деле Шостакович был лауреатом нескольких Сталинских премий).

В булгаковском сне народа нет, есть зрители, слушающие рассказ в атмосфере чаепития, сидя за столом в обычной квартире и смотрящие на монитор в руках писателя (рассказанная история берётся в сценическую рамку, как если бы она транслировалась по телевизору).

В оперной, третьей части, зрителями являются соратники Сталина. Тот народ, от имени которого они клеймят оперу Шостаковича, мы видим не в зрительном зале, а в помещении с реквизитом, где пьют, закусывают и предаются утехам подсобные рабочие. Народ тоже трансформируется, превращаясь из балаганных зевак в гоголевской части в страшную советскую массовку, для изображения которой используются картины, плакаты и кинохроника.

Образ Шостаковича в мультфильме Хржановского вызывает ассоциацию с образом гоголевского Башмачкина. Этому способствует плотный каллиграфический фон ленты в целом, выведение на метауровень образов письма: Гоголь, пишущий на листе бумаги слово «Носъ», фрагменты нотного письма в функциях титров, сопровождающих гоголевскую часть мультфильма, автографы Булгакова (пишет на листе название своего великого романа) и Сталина (выводит заглавие «Вопросы языкознания»), документы постановлений о расстрелах, фрагмент рукописного текста Мейерхольда, в котором рассказывается об издевательствах над ним в тюрьме, а также изображение процесса рисовки и монтирования самого мультфильма. Хржановский соединяет несколько художественных систем и запускает механизм семиозиса, в процессе которого зритель наблюдает за трансформациями знаков в зависимости от контекста, в которые они попадают. Производство знаков и власть знаков — всё это сделано по-гоголевски. Центром семиозиса становится нос — знак, встраивающийся в разные цепочки упорядоченностей. Другие гоголевские образы мультфильма — *зеркало* (буквально зеркало, в котором Ковалев обнаруживает недостачу; монитор компьютера в экспедиции, куда тот же Ковалев приходит в поисках носа; плазма, на которой транслируется защита диссертации носом-чиновником; мониторы, на которых смотрят кино пассажиры в самолете, а также *тексты в роли зеркал*: опера Шостаковича и рассказ Булгакова, «Антиформалистический раёк» и фильм Хржановского как зеркало конфликта «искусство — власть»), *колесо* (колесо от коляски Носа, превращающееся в двойную метафору — колесо истории и искусство как механизм, состоящий из управляемых колесиков-шестеренок) и *пир* (метафора развернута от скромной хлебно-луково-кофейной трапезы цирюльника и его супруги; логика пиршественной метафоры ведет к разгулу плоти среди рабочих сцены, который разворачивается во время представления оперы Шостаковича, а затем перерастает в застолье Сталина и его соратников в процессе обсуждения той же оперы).

Фантазмагоричность всех трёх снов, составляющих композицию мультфильма, проницаемость границы, разделяющей вымысел и реальность, «атмосфера свободы сближений и взаимопревращений разнородного» [9, с. 35] — всё это в фильме А. Хржановского сделано в гоголевском духе. И сам самолёт, названный именем классика и уносящий на борту «не таких» мастеров — это современная версия гоголевской птицы-тройки вкупе с поприщинскими конями и с булгаковским обещанием вечного дома тем мастерам культуры, которые выстрадали свои сны.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алдашева Е. В прокат выходит фильм Андрея Хржановского о Шостаковиче, Булгакове и Мейерхольде. URL: <http://oteatre.info/nos-ili-zagovor-ne-takix/>
2. Андрей Хржановский рассказывает, из чего сделан его фильм «Нос, или Заговор «не таких» / интервью Гордею Петрику. URL: <https://www.buro247.ru/culture/cinema/10-mar-2021-andrey-khrzhanovsky-interview.html>
3. Андрей Хржановский: сделать этот фильм было нереально во всех отношениях / интервью Варваре Бабицкой для журнала «Сеанс». URL: <https://seance.ru/articles/khrzhanovskij-shostakovich/>
4. Андрей Хржановский о своём фильме «Нос, или Заговор «не таких»» / интервью Андрею Плахову для газеты «Коммерсант». 2021. № 43. 13 марта. URL: <https://www.kommersant.ru/doc/4728530>
5. Андрей Хржановский: «Мой Нос трактует себя сам» / интервью Дарье Ефремовой для «Литературной газеты». URL: <https://lgz.ru/article/11-6776-17-03-2021/andrey-khrzhanovskiy-moy-nos-traktuet-sebya-sam/>
6. Барнс Д. П. Шум времени. М.: Азбука-Аттикус, 2016. 108 с.
7. Волков С. М. Шостакович и Сталин: художник и царь. М.: Эксмо, 2006. 656 с.
8. Дневник Елены Булгаковой. М.: Книжная палата, 1990. 400 с.
9. Маркович В. М. Петербургские повести Н. В. Гоголя. Л.: Художественная литература, 1989. 208 с.
10. Хржановский А. Ю. Дорогие мои... хорошие... М.: Рутения, 2020. 744 с.
11. Чудакова М. О. Жизнеописание Михаила Булгакова. М.: Книга, 1988. 672 с.
12. Юрчак А. Это было навсегда, пока не кончилось. Последнее советское поколение. М.: Новое литературное обозрение, 2014. 664 с.