

УДК 791.43

И.А. Канивец

Киевский национальный университет театра, кино и телевидения
имени И.К. Карпенко-Карого, Украина, г. Киев
E-mail: iv.k@bigmir.net

Влияние изменения монтажной структуры режиссёрской версии фильма «Расплата» на драматургию и жанровые характеристики фильма

В статье анализируются различия между двумя версиями фильма «Расплата», причины появления этих различий, их влияние на драматургию фильма, а также на жанровые характеристики. Описывается ситуация, предшествовавшая созданию двух разных версий. Разбирается, каким образом создавались характеры героев фильма, почему они нуждались в изменении и как они влияли на восприятие фильма зрителем в целом. Рассматриваются режиссёрские приемы, с помощью которых были изменены характеры героев, анализируется, каким образом был изменён монтаж картины. Обосновывается необходимость создания иного финала, внутренняя архитектура обоих финалов, отличия между негативными героями в разных версиях. Результаты анализа обобщаются для киноискусства в целом.

Ключевые слова: кино, монтаж, драматургия, расплата, сюжет, герой.

I.A. Kanivets

Effects of reediting in the "Payback" director's cut on the dramaturgy and film genre characteristics

This article analyzes the differences between two versions of the "Payback" movie, the causes of these differences and their impact on the dramaturgy of the film, as well as on the characteristics of the genre. Article describes the situation which leads to the creation of two different versions. Article explains how film characters were formed, why they need to be changed, and how they affect the viewer perception of the film as a whole. Article analyzes director's techniques with which the characters have been changed, analyzes how changes to film edit were made. Article explains the necessity to create a different ending, the internal architecture of both endings, the differences between negative characters in different versions. Results of the analysis are summarized for film art in general.

Key words: film, editing, dramaturgy, payback, the story, the character.

И.А. Канивец

«Жаза» фильмінің режиссерлық нұсқасының монтаждық құрылымының өзгеруінің драматургия мен фильмнің жанрлық сипаттамасына әсері

Мақалада «Жаза» фильмінің екі нұсқасының арасындағы айырмашылық, бұл айырмашылықтардың пайда болу себептері, олардың фильмнің драматургиясына, сонымен бірге жанрлық сипаттамаларына әсері талданады. Екі түрлі нұсқаның туындауына әсер еткен жағдай баяндалады. Фильм кейіпкерлерінің өзгешелігі қалай жасалғаны, олардың неге өзгерісті қажет еткендігі, олар жалпы көрермендердің фильмді қабылдауына қалай әсер еткендігі талқыланады. Кейіпкерлердің мінез-құлқын өзгерткен режиссердың әдіс-тәсілі қарастырылып, қойылымның монтажі қандай жолмен өзгергені талданады. Соңының басқаша болып бітуінің қажеттілігі, екі ақыр-соңының да ішкі архитектурасы, әртүрлі нұсқадағы жағымсыз кейіпкерлердің арасындағы айырмашылық дәлелденеді. Талдаудың нәтижелері жалпы кино өнері үшін жинақталады.

Түйін сөздер: кино, монтаж, драматургия, жаза, сюжет, кейіпкер.

В 1999 году на мировые экраны вышел фильм «Расплата» (Payback) режиссёра Брайана Хельгеланда. Фильм представляет собой приятную для просмотра криминальную комедию, добротную сделанную, хотя и не претендующую на звание шедевра [4]. В 2006 году вышел фильм «Расплата: почестному» (Payback: Straight Up), режиссёрская версия фильма. Режиссёром снова был указан Брайан Хельгеланд [6]. Однако в версии 2006 года, кроме множества мелких отличий, концовка была иной, был совсем другой злодей, да и вообще она не производила того же легкого впечатления, которое оставлял первый фильм.

Из появившихся в прессе интервью стало понятно, что в результате конфликта между режиссёром и продюсером, во время съёмки оригинального фильма, был приглашен другой режиссёр, который перемонтировал фильм, изменил сценарий и доснял другой финал. Учитывая вопиющую скандальность события, имя нового режиссёра в титрах не значилось. Но Брайан Хельгеланд со временем захотел выпустить свою версию фильма, что он и сделал в 2006 году [6].

Итак, чем же важно с точки зрения киноискусства появление этих двух версий одного и того же фильма? Важно оно тем, что на этом примере можно проследить, как на базе одной истории, отснятой с одними актерами, можно создать два фактически разных не только по сюжету, но по стилю и жанру фильма. Эти картины рельефно выявляют особенности влияния различных элементов режиссёрского мастерства на восприятие экранных событий зрителем.

Проанализируем эти различия. Сначала самые общие вещи. Хронометраж оригинальной версии – 100 минут, режиссёрской – 90. Это отличие важно, потому что соответствующим образом смещает по сценам точки драматургических переломов в сценарии. Просмотр режиссёрской версии показывает недостаток перипетий на пути к развязке по сравнению с оригинальной версией. Можно сказать, что режиссёр не учел до конца различие между сценарным и экранным временем. Это говорит о недостатке материала в финальных сценах фильма [3].

В оригинальной версии фильма присутствует закадровый авторский текст от имени главного героя фильма. В режиссёрской версии его нет. Есть разница в эпизодах, добавлены отдельные кадры. Детально особенности монтажа мы рассмотрим ниже.

В режиссёрской версии присутствует совсем другой главный отрицательный персонаж. И соответственно другая схема развязки, другая кульминация и финал. Вот, пожалуй, и все общие отличия.

Как все вместе, так и по отдельности они влияют на творческий результат. Проще это понять, реконструировав по видимому нами результату процесс внесения этих изменений.

Некую сложность в восприятии анализа составляет то, что сначала вышла исправленная версия фильма, а уже потом режиссёрская. Хотя созданы они были в обратном порядке.

Очевидно, что режиссёрская версия – это и есть тот фильм, который хотел представить на рассмотрение зрителя Брайан Хельгеланд. И причиной появления оригинальной версии стало несогласие продюсерской группы выпускать такой фильм на экраны. Мотивацией продюсеров, очевидно, всегда есть получение прибыли, значит, что-то в режиссёрской версии с точки зрения продюсера могло не понравиться массовому зрителю [4].

Что же мы видим в режиссёрской версии? По жанру это криминальная драма. Для западного зрителя даже жесткая криминальная драма. Уже в первых кадрах фильма главный герой совершает несколько криминальных проступков, в том числе грабит слепого попрошайку. Правда, тот также оказывается жуликом, но ведь это заранее не было известно главному герою. Он немногословен, все его действия скупы на эмоции. Вернувшись домой, он жестоко избивает свою жену, и хотя результатом его действий должно быть удержание ее от приема наркотиков, она все равно умирает. Кажется, что её смерть особенно не трогает его. Фактически на этом месте знакомство с героем уже закончено. По сути, мы уже видим развитие сюжета, и все свое представление о герое мы уже сформировали.

Кто же он? Преступник, наглый, агрессивный, жестокий, холодный. За все время знакомства с ним зритель не увидит ничего, что заставило бы его сопереживать герою. Более того, столкнувшись с единственным человеком, девушкой по вызову Роззи, которая испытывает к нему позитивные чувства, герой показывает, что не понимает природы этих чувств. В ответ на ее попытку пояснить, что она за него переживала, он спрашивает, не нужны ли ей деньги. То есть, режиссёр упускает хорошую возможность транслировать её позитивные чувства к герою

на зрительскую аудиторию. Когда разворачивается основное действие фильма, мы сталкиваемся с другим персонажем, Вэлом Резником. Вначале возникает впечатление, что Вэл – антигерой. Он преступник, наглый, агрессивный, жестокий, подлый и экспрессивный. Любой позитивный герой на его фоне выглядел бы привлекательно. Но не наш главный герой. В конце концов, по всем параметрам они стоят один другого. Вэл отличается лишь подлостью, но из-за своей экспрессивности он хотя бы оставляет эмоциональный след в памяти зрителя, тогда как холодность главного героя не дает и этого. В определенном смысле сочувствие должно было вызвать предательство со стороны Вэла и жены главного героя, но к этому времени наш герой набирает уже такой запас негатива, что вряд ли это ему поможет.

В ходе развития сюжета, становится понятно, что не Вэл главный противник нашего героя. Противник, глава синдиката, в котором служит Вэл. На пути к этому противнику, главный герой вынужден уничтожить подручных главы синдиката, в том числе Вела.

Он делает это как боевая машина, не проявляя при этом лишних эмоций, просто идет к цели по трупам.

Хотя люди, с которыми борется главный герой, преступники, все они как персонажи более насыщены, чем главный герой. Зритель не видит их преступлений, просто догадывается о них. В то же время он видит, как они обустроили свой мирок, видит их эмоции, их желание жить и холодную жестокость нашего героя, уничтожающую их. Опять главный герой проигрывает в борьбе за сочувствие зрителя [8].

И вот, плавно подойдя к финалу, мы, наконец, должны встретиться со зловещим главою синдиката. На платформе метро происходит перестрелка, где главному герою удается выжить, уничтожив своих врагов. И мы видим, с кем он боролся все это время. Но кто эти люди? На экране они лишь несколько мгновений учувствуют в динамичной перестрелке. У них нет характеров! Нет характера и у главного негативного героя. До финальной сцены мы слышим ее голос лишь по телефону, и этого явно недостаточно, чтобы создать ее эмоциональный портрет для зрителя.

Главный герой победил. Он ранен, видимо, думает, что ему конец. Роззи хочет спасти его, и возможно, это должно, в конце концов, вызвать у зрителя сочувствие, но это лишь одна минута

в конце фильма, и маловероятно, что этой минутой удастся перебить все, что было сделано за предыдущие 89 минут. Но хотел ли зритель победы главного героя? Сочувствовал ли он ему? И пойдет ли массовый зритель на фильм, где один холодный преступник убивает других?

Конечно, если говорить о возможном развитии отношений по правилам криминального мира, то фильм по-своему правдив. В среде преступников часто возникают конфликты, и при этом одни малосимпатичные для общества персонажи убивают других, таких же малосимпатичных. В нашем случае главный герой еще менее симпатичнее тех, кого он уничтожает.

В смысле отображения этой реальности фильм сделан мастерски. Но вот нужно ли такое отображение реальности массовому зрителю? Продюсерский ответ в таких ситуациях однозначен: нет [1].

Поэтому, наверное, и был приглашен режиссёр Джон Миир, который должен был исправить ситуацию. Фактически, главное, что необходимо было сделать, это создать позитивный образ главного героя, и изменить финальные сцены, чтобы добавить перипетий на пути к развязке. При этом желательно было не переснимать весь фильм, так как это существенно увеличило бы бюджет.

Режиссёр мастерски воспользовался техникой, основы которой восходят к двадцатым годам двадцатого столетия, и которая была мастерски продемонстрирована во французском фильме 1964 года «Франсуаза или супружеская жизнь». Суть этой техники в том, что восприятие событий зрителем зависит от того, через призму восприятия каким персонажем эти события будут поданы.

Необходимо было заменить характер главного героя. Он должен был стать более «человеческим». Причем сделать это всего несколькими штрихами, в основном используя уже снятый материал. Поэтому было принято решение добавить в фильм дикторский текст.

Дикторский текст, при всей простоте использования этого приема, добавляет важный штрих к портрету персонажа: иронию и самоиронию. Всего несколько фраз дают зрителю понять, что герой не считает себя каким-то особенным, он понимает всю негативную суть своих поступков и движется по ходу событий, ведомый своими принципами и не видя иного выхода.

Таким образом, мы уже видим человека иного, не упивающегося своей жестокостью и

всесильностью, а человека с философским взглядом на жизнь, который старается оставаться порядочным, насколько это возможно в этих жизненных условиях. [1]

Исправленная версия фильма начинается со сцены с «хирургом», стерилизующим инструменты в выпивке, и после, выпив из этой же посуды, вытаскивающим пули из главного героя. Здесь присутствует попытка усилить изначально не работающую позицию жертвы главного героя.

Он, раненный, вынужден прибегать к услугам неквалифицированного, павшего специалиста. Мы не знаем причины его проблем, но так как перед нами еще не развернулись негативные события с его участием, то этот прием работает, в отличие от режиссёрской версии фильма.

Там, в первой сцене герой идет вдоль линии метро, и мы слышим звуковое сопровождение сцены, где в него стреляла жена. Но этот прием не дает понимания ситуации, это прием для «расшифровки» зрителем на последующем этапе фильма. Таким образом, первая сцена в режиссёрской версии «потеряна» для формирования образа персонажа, в исправленной – используется.

В начале режиссёрской версии, главный герой грабит слепого попрошайку, и это выглядит как банальное насилие над слабым. Эта сцена сохранена и в исправленной версии, с одним маленьким различием, на общем плане, где мы не видим губ главного героя, когда «слепой» попрошайка хватается героя как зрячий, добавлена фраза героя: «Я тебя вылечил!». Эти три слова меняют суть сцены, она становится внесудебным наказанием мошеннику, выдающему себя за слепого. Таким образом, герой, пусть и незаконными методами, но свершает справедливость, а не насилие над слабым.

Так, с самого начала формируется иной образ главного героя, а историю мы видим как бы его глазами, что сразу превращает ее в ироничный рассказ о своих приключениях, тем самым добавляя сюжету легкости, которой он лишен в режиссёрской версии фильма [2].

О монтаже. Кроме изменения начальной части фильма, о чем говорилось выше, перед новым монтажом стояли три принципиальные задачи: облегчить характер героя; вмонтировать нового отрицательного персонажа, чтобы создать характер, которому противостоит герой; изменить финальную часть, чтобы развязка была более драматичной.

Первая задача решалась просто, необходимо было выбросить из фильма моменты, где герой проявлял непомерную жестокость. Был удален эпизод, где он избивает свою жену. Был удален фрагмент эпизода, где он обижает предложением денег Роззи. Удаление этого фрагмента пошло на пользу эпизоду и в другом драматургическом смысле, потому что оставило определённую недосказанность в отношениях героев. С начала эпизода было очевидно, что им предстоит объяснение в личных отношениях, но все же они говорят лишь о деле, как бы боясь затронуть важный для обоих момент, тем самым акцентируя на нем, и делая его важнее.

В остальном были удалены эпизоды с Вэлом, которые не имели существенного значения для драматургии, но акцентировали на этом герое, что было не логичным при появлении нового главного негативного героя. Вообще, в этом фильме с самого начала была заложена драматургическая раздвоенность. Бронсон – глава преступного синдиката, с самого начала стоит за действиями Вэла, который мотивирован желанием стать членом синдиката, и потому предаёт главного героя. Но в режиссёрской версии фильма мы узнаем о существовании Бронсона только в середине фильма. Соответственно, конфликт разворачивается между Вэлом и главным героем. Но в результате, после гибели Вэла, мы попадаем в определённую драматургическую ловушку. Дальнейшие действия главного героя мотивированы только желанием забрать свои деньги. Но без показанного нам антагониста, конфликт размывается, теряется логика истории.

Поэтому существенным фактором было введение нового главного негативного героя. Бронсон из неброской женщины с непонятной биографией стал грозным гангстером в исполнении Криса Кристоферсона. К сожалению, без существенного изменения структуры фильма раннее введение нового негативного персонажа было бы достаточно сложным. В отредактированной версии используется прежняя схема – за действиями Вэла опосредовано стоит Бронсон, который является конечным выгодополучателем. И появляется он там же, во время телефонного разговора. Но теперь экранное время эффективно тратится на создание имиджа нового негативного персонажа. С первого кадра мы видим его на тренажере. Он четко вписывается в стереотипы гангстеров, сильный, решительный. При этом сразу же идет сцена, важная как для создания характера главного негативного героя, так и для

развития сюжета фильма. Это сцена общения с сыном. Мы видим, что Бронсон очень любит своего сына, который, в свою очередь, является типичным представителем бездумной «золотой молодёжи». Что говорит о Бронсоне, как о человеке, который разбаловал своего сына, опять же из-за любви к нему. Затем следует телефонный разговор, который показывает стиль ведения Бронсоном своих преступных дел. Так, за пару экранных минут, не отрываясь от развития сюжета, формируется образ жесткого врага нашего главного героя, человека волевого и жестокого, но в то же время со своими слабостями.

Теперь, когда оба героя – негативный и позитивный, созданы и представлены, задачей нового монтажа становится создание в рамках конфликта между ними новой кульминации и развязки.

В соответствии с важнейшим драматургическим правилом, что результат развязки должен опираться на что-либо уже проявившееся в развитии фильма, в середине фильма появляется еще одна сцена. В режиссёрской версии, конец фильма и начало были связаны географически. В начале фильма герой шел вдоль метро, вспоминая сцену предательства Вела и его жены. Развязка проходила на платформе метро. И это все.

В исправленной версии создается новая цепь событий. Она же по ходу используется для улучшения общего образа главного героя и общего восприятия фильма зрителем. В режиссёрской версии фильма собака, защищавшая Роззи, погибает, тогда как это всегда плохо воспринимается зрителем, поэтому в исправленной версии фильма мы видим собаку раненой, и о ней заботятся как главный герой, так и Роззи. Теперь главный герой заботится о безопасности Роззи, видимо, осознавая, что его появление стало угрозой для её жизни. Он находит для неё и раненой собаки безопасное пристанище где-то в мотеле. Но каким-то образом их выслеживают, и номер, где они должны были остановиться, минируют. В своем бескомпромиссном стиле главный герой уничтожает бандитов, не трогая бомбу. Теперь основа для нового финала создана, можно идти дальше.

Почему необходимо изменить финал режиссёрской версии фильма? Потому что в ней нет настоящего накала страстей. В сцене на станции метро нет настоящего развития событий. Обезвреживание вражеских агентов на подходе к станции и на платформе – это лишь подготовка к появлению главного негативного героя.

От появления Бронсон на экране в режиссёрской версии до её гибели проходит практически ровно минута. Её действия – это наблюдение и стрельба. Сам момент истины, когда решается судьба главного героя, приходит мгновенно, без какого-либо предвкушения, и занимает всего несколько секунд.

Даже если предположить что данная сцена будет переснята с использованием замедленного видео, многих камер, максимум что можно создать на таких действиях – это сцена классической ковбойской дуэли, такой, как в фильме «Добрый. Плохой. Злой». Но у Бронсона в исполнении Криса Кристоферсона совсем другой набор качеств. Они проявляются в контактном конфликте, в споре, но никак не в стрельбе. И это логично, потому что человек, создавший преступный синдикат, обосновавшийся в крупном городе, не может достигнуть этого банальными разборками на улицах. Это дело людей рангом пониже. Воля, решительность и ум – вот, что необходимо главному негативному герою такого сюжета. Поэтому и сценой для проявления таких качеств не может стать сцена на платформе в метро.

Новым сюжетным ходом стает игра нервов и хитрости. Похитив сына Бронсона, главный герой пытается направить события в такое русло, где он сможет ими управлять, но в результате перипетий, оставшихся от режиссёрской версии, сам попадает в план к Бронсону.

По сути, с этого места мы становимся свидетелями совершенно новой концовки, которая гармонично, в соответствии с заложенными в главного героя качествами завершает историю. И теперь оба героя, позитивный и негативный, созданы в таком ключе, чтобы подчёркивать особенности один другого [2].

Итак, главный герой в плену у Бронсона. План необходимо менять на ходу. Здесь появляется возможность использовать уже заложенные с начала фильма в главного героя качества. Он готов идти на риск и не боится за свою жизнь. Ему важно дать противнику ложное чувство уверенности, что тот контролирует ситуацию. Поэтому прямо в русле заложенных в первоначальный сценарий качеств главного героя он идет на обострение, а потом ломается. Здесь ярко проявляются негативные качества Бронсона, его жестокость и безжалостность. В этой сцене, как ни в одном другом месте фильма, срабатывает то, что главный герой оказался в роли жертвы. Сама ситуация подчёркивает главные качества обоих героев.

Притворно «сломавшись», главный герой выводит врагов к той самой комнате, где находится бомба. Но пассивный позитивный финал противоречит характеру главного героя, поэтому бомба активизируется снятием трубки телефона. Наш герой вынужден с разбитой ногой вырваться из багажника автомобиля, где его держат, и воспользоваться телефоном в машине.

Здесь появляется возможность для сильно-го режиссёрского хода, параллельного монтажа трех сюжетных линий. Главный герой добирается до телефона, бандиты поднимаются в номер, а Роззи ждет главного героя в номере вместе с сыном Бронсона. Зритель не знает, в каком номере ждет героя Роззи, но знает, что главный герой не планировал попасть в плен к Бронсону и что он выдал Бронсону место, где держат его сына. Зритель должен переживать, не поймают ли Бронсон Роззи до того, как главный герой сможет её предупредить.

В исправленной версии это и есть замена сцены с перестрелкой на платформе метро. Она подготавливалась всем предыдущим ходом событий. Мы уже знаем жестокость Бронсона по отношению к врагам, мы уже видели, что Роззи из-за действий главного героя чуть не погибла. Зритель понимает, что все это может повториться еще раз, и только сверхусилия главного героя могут предотвратить негативный финал.

В результате становится понятно, что Роззи находится в другом месте, а главный герой заманил врага в ловушку. На этом, с точки зрения сюжета, можно ставить точку, но не забудем, что целью нового монтажа было «очеловечивание» главного героя, и частично это было достигнуто авторским закадровым текстом от лица главного героя. Поэтому мы видим еще одну сцену, счастливой встречи главного героя и Роззи, а также перспективы их дальнейшей жизни, поданные через закадровый авторский текст с иронией, которая красит главного героя.

Таким образом, появились две принципиально различные версии фильма «Расплата». Можно ли говорить, что режиссёрская версия фильма не имеет право на существование и является ошибочной с точки зрения киноискусства?

Несомненно, нет. Все ошибки, ликвидированные в исправленной версии фильма, являются ошибками только с точки зрения показа фильма для массового зрителя. Если говорить о каких-либо узкоспециализированных аудиториях, то эти ошибки, ошибками не являются. Во-

первых, всегда найдется определённый процент зрителей, который не заинтересован в позитивном имидже главного героя. Во-вторых, всегда найдется определённый процент зрителей, который будет выступать за «жестокий реализм», демонстрацию криминального мира таким, каким он есть и т.д. В-третьих, существует процент зрителей, близко знакомых с киноискусством, которые любят в фильмах нарушение классических канонов искусства кино. Такой зритель с радостью воспримет кино без сюжета, без конфликта, и с другими отклонениями, которые делают фильм несмотрительным для нормальной аудитории.

Несомненно, что автор режиссёрской версии хотел снять картину про криминальный мир таким, каким он есть, и свою задачу он выполнил. Но людям, которые вложили деньги в производство, хотелось получить фильм для другой аудитории, поэтому и была создана исправленная версия.

К сожалению, подобные конфликты в рамках съёмочной группы сейчас нередки. И этот конфликт, который закончился появлением двух версий фильма, еще можно считать успешно разрешенным.

По сути, в момент начала работы над фильмами, исходя из темы фильма, всегда можно выявить пару линий, которые потенциально ведут к такому конфликту. В фильмах про известных героев, например Шерлока Холмса, Бэтмена и т.д., всегда будет раздвоенность между удивлением большего внимания особенностям характера и длиной жизни персонажа, и самому сюжету. В исторических фильмах всегда можно говорить о четком следовании историческим линиям, или их выправлению согласно драматургии. В экранизациях литературных произведений, всегда важна глубина детализации фильма, что непосредственно влияет на хронометраж. Сама жизнь ведет создателей фильмов к вариативности их творчества. Сейчас существуют версии фильмов для проката и режиссёрские версии. Проекты часто снимаются в формате фильма и минисериала с различным хронометражем. Но тем не менее до сих пор не найдено надлежащей формы реализации вариативности в кино, которая позволила бы съёмочным группам изначально изжить конфликты вызванные желанием создать разные версии фильма.

Чем же так важен фильм «Расплата», и почему он стал темой данного анализа? Хотя этот фильм не претендует на лавры шедевра киноис-

кусства, но в его версиях четко видно, как легкие штрихи из арсенала режиссёрских методов работы могут повлиять на восприятие зрителем героев, сюжета, конфликта. В чем роль драматургической составляющей отдельных элементов режиссёрского искусства. Как можно, не задействуя больших ресурсов, менять ход сюжета и влиять на жанровую составляющую

фильма, и как это все напрямую связано с драматургией.

Собственно анализ изменений в версиях этого фильма – это четкое разделение на основные и вспомогательные методы работы режиссёра и драматурга, а также связь и взаимовлияние этих методов. И, конечно же, пища для размышлений о формах вариативности в кино будущего.

Литература

- 1 Розин В.М. Визуальная культура и восприятие. Как человек видит и понимает мир. – М.: Эдиториал УРСС, 1996. – 224 с.
- 2 Шклярєвський Г.Я. Вікно у реальність. Режисура аудіовізуальних мистецтв. – К. Видавець Карпенко В.М., 2014. – 456 с.
- 3 Ширман Р.Н. Умное телевидение. Мастер-класс. — Київ: ЗАТ Телерадіокур'єр, 2011. —360 с.
- 4 EXCLUSIVE INTERVIEW: BRIAN HELGELAND (PAYBACK DIRECTOR'S CUT DVD) By Devin Faraci. 04.06.2007. <http://www.webcitation.org/5wwgaK6Jb>
- 5 Payback, review by Roger Ebert // <http://www.rogerebert.com/reviews/payback-1999>
- 6 FAQ for Payback: Straight Up // http://www.imdb.com/title/tt0958860/faq?ref_=tt_faq_1#.2.1.1
- 7 Payback: Straight Up Blu-ray Review by Martin Liebman, July 25, 2008 // <http://www.blu-ray.com/movies/Payback-Straight-Up-Blu-ray/289/#Review>
- 8 Payback - The Director's Cut. Review by Thomas Spurlin // <http://www.dvdtalk.com/reviews/27248/payback-the-directors-cut/>

References

- 1 Rozyn V.M. Vyzual'naya kul'tura y vospriyatye. Kak chelovek vydyt y ponymaet myr. – M.: Эдыторыал URSS, 1996. – 224 s.
- 2 Shklyarev's'kyu H.Ya. Vikno u real'nist'. Rezhysura audiovizual'nykh mytetstv. – K. Vydavets' Karpenko V.M., 2014. — 456 s.
- 3 Shyrman R.N. Umnoe televydenye. Master-klass. — Kyviv: ZAT Teleradiokur'yer, 2011. —360 s.
- 4 EXCLUSIVE INTERVIEW: BRIAN HELGELAND (PAYBACK DIRECTOR'S CUT DVD) By Devin Faraci. 04.06.2007. <http://www.webcitation.org/5wwgaK6Jb>
- 5 Payback, review by Roger Ebert // <http://www.rogerebert.com/reviews/payback-1999>
- 6 FAQ for Payback: Straight Up // http://www.imdb.com/title/tt0958860/faq?ref_=tt_faq_1#.2.1.1
- 7 Payback: Straight Up Blu-ray Review by Martin Liebman, July 25, 2008 // <http://www.blu-ray.com/movies/Payback-Straight-Up-Blu-ray/289/#Review>
- 8 Payback - The Director's Cut. Review by Thomas Spurlin // <http://www.dvdtalk.com/reviews/27248/payback-the-directors-cut/>