

УДК 7.038.6:791.44(476)

**АВТОРСКИЕ ИНТЕНЦИИ И ПОСТМОДЕРНИСТСКИЕ ТЕНДЕНЦИИ
В ФИЛЬМАХ НЕЗАВИСИМЫХ БЕЛОРУССКИХ СТУДИЙ НАЧАЛА 90-Х ГОДОВ XX ВЕКА****А.Ю. ПОСТОЕВА***(Белорусская государственная академия искусств, Минск)*

В начале 90-х годов XX века авторские интенции своеобразно отразились в игровых фильмах независимых белорусских студий. Они сочетались с постмодернистскими тенденциями (в основном, принцип контаминации, игра «игрушками культуры»). Соединение постмодернистских черт с претензиями на создание авторского кино дает повод говорить о феномене «белорусского постмодернизма». В ряде картин отразилось, видимо, стремление, характерное для конца 80-х – начала 90-х годов, затронуть в одном произведении как можно больше ранее запрещенных тем и авторов, вызвать с помощью классики как можно больше современных аллюзий. Влияние времени приводит к тому, что в некоторых лентах происходит стихийный выход на постмодернистскую трактовку, а не осозанный, как в большинстве рассматриваемых работ. В ряде случаев стремление охватить большой спектр проблем приводит к фрагментарности сюжетной композиции фильмов, к разрозненности ее элементов

Введение

Постмодернизм как культурный феномен появился сравнительно недавно – во второй половине XX века. Его влияние на развитие искусства, и кино в частности, имеет существенное значение. Он способствовал сближению массовой и элитарной культуры, ее демократизации, обогатил язык киноискусства новыми выразительными средствами. В 80-е годы это направление обрело академический статус в работах Д. Барта, Ч. Дженкса (введшего в 1969 году термин «постмодернизм»), И. Хасана и др. [1, с. 5]. В кинематографе его представителями стали П. Гринуэй и Д. Джармен – в Англии, Ж.-Ж. Бенекс, Л. Бессон, Л. Каракс – во Франции, Д. Джармуш, Д. Линч – в Америке и др.

К основным чертам данного течения относят свободное использование мирового художественного опыта, применение принципа контаминации, основанного на сочетании и повторе мотивов из разных произведений, иногда и совершенно разных авторов (так называемая «игра игрушками культуры»), намеренная многозначность смысла произведения, стилевой эклектизм, иронический подтекст, интерес ко всему необычному, экстраординарному, неестественному, стремление отражать события в натуралистическом ракурсе и т.д. Суммируя, можно отметить, что главной особенностью постмодернизма (по мнению американских исследователей) является сочетание в нем традиционной тематики с новыми формами ее подачи и иным, чем прежде, зрительским восприятием [1, с. 56].

Искусство постмодернизма – искусство без канонов, шедевров и авторитетов. Отсюда вытекает специфическое отношение к автору. Постулат о частичном отказе от Автора, создающего произведения уникальные и оригинальные, следует вероятнее всего понимать как попытку противостоять элитарной культуре. Было бы не совсем корректно утверждать, что постмодернисты вообще не признают авторского начала в кино. Однако личность Автора рассматривается не в качестве Творца, создателя нового произведения, а скорее, толкователя известных культурных мотивов. Поэтому текст интерпретируемого произведения воспринимается как исходный материал, с которым можно делать все, что угодно, исходя из собственного видения мира, пережитого опыта и т.п. Так, П. Гринуэй, экранизируя «Ад» Данте совместно с художником-авангардистом Томом Филлипсом, заявлял, что не чувствует перед великим поэтом ни малейшего трепета: «Это всего лишь текст, хоть, конечно, и очень значительный» [2, с. 131].

В настоящей статье автор ставит перед собой следующую цель – провести анализ своеобразного сочетания авторских интенций и постмодернистских тенденций в игровых фильмах независимых белорусских студий начала 90-х годов в киноведческом аспекте. В отечественной науке феномен «белорусского постмодернизма» недостаточно изучен: отсутствует целостное системное исследование данного направления в игровых картинах независимых белорусских студий, поскольку киноведы писали преимущественно о белорусском кино на материале работ «Беларусьфильма» (где черты постмодернизма не проявились). При написании данной статьи автор использовал материалы докторской диссертации российского искусствоведа Е. Карцевой «Американский кинематограф 60 – 80-х годов и проблема постмодернизма», «Историю киноискусства Беларуси» (Т. 4. 1986 – 2003 гг.), публикации в журнале «Искусство кино» начала 90-х годов, архивные материалы «Беларусьфильма» и др.

Основная часть статьи

В процессе работы использовался сравнительно-стилистический, структурно-аналитический методы и метод группировки и аналогий. Объектом исследования являются игровые фильмы независимых белорусских студий, предметом – специфика проявления авторских интенций и постмодернистских тенденций в исследуемых игровых фильмах начала 90-х годов.

В белорусском кино начала 90-х годов появился ряд фильмов, которые дали повод для рассмотрения проблемы использования постмодернистских тенденций. Это такие работы, как «Бес» (1990), «Безумной страстью ты сама ко мне пылаешь» (1991), «Грех лицедейства» (1991), «Мона Лиза», «Австрийское поле» (1991), «Красный остров» (1991). Образцы «белорусского постмодернизма», за исключением «Красного острова», были сняты на независимой белорусской студии «Артель Ф». Ее художественный руководитель А. Карпов-младший в личной беседе с автором настоящего исследования отмечал: «Мы просто хотели делать свободное умное кино, говорить многие вещи, не боясь партийной идеологии. Придерживаясь подобной точки зрения, мы в какой-то степени и проиграли – прокат требовал «чернуху», эротику, стрельбу, пальбу... Мы не ставили своей целью снимать экспериментальное кино, мы пробовали себя во всех жанрах».

Интересными примерами фильмов, продемонстрировавших в определенной степени попытку создания авторского фильма (который рассчитан в большинстве случаев на элитарную аудиторию) и работы в постмодернистской манере (зачастую тесно взаимосвязанной с восприятием и вкусами массового зрителя), явились картины «Безумной страстью ты сама ко мне пылаешь» Н. Князева и «Грех лицедейства» А. Карпова-младшего.

В фильме «Безумной страстью ты сама ко мне пылаешь» использованы мотивы Н. Бердяева, И. Бунина, Н. Гумилева, В. Набокова, Д. Хармса. Подобная контаминация, проистекающая из сознательного цитирования различных произведений, свойственна постмодернизму. Отметим, что аналогичный прием применяется и в телевизионном фильме «Грех лицедейства», где события развертываются не только на сцене и в оркестровой яме (пьесы Ф. Дюрренматта «Метеор» и Ж. Ануя «Оркестр»), но и за кулисами, и в зрительном зале. Основой для развития драматургической коллизии у Князева послужил рассказ В. Набокова «Картофельный Эльф». Картина была представлена на V фестивале «Литература и кино» в 1999-м году в рамках ретроспективы фильмов, снятых по произведениям этого писателя. На том же фестивале в 1997 году «Красный остров» А. Фенько был отмечен Призом жюри [3]. Цитаты из произведений других авторов в «Безумной страстью ты сама ко мне пылаешь» использованы фрагментарно (считалочки Хармса, песни на стихотворения «Ягуар», «Невеста льва» Л. Гумилева и «Малайская песня» И. Бунина в исполнении И. Паши и О. Гилёвой, рассуждения одного из циркачей, взятые из Бердяева и связанные преимущественно с эротической темой). А. Карпов-младший в личной беседе с автором настоящего исследования отмечал: «Во мне говорил режиссер и одновременно продюсер. Как режиссер я хотел создать произведение искусства. Как продюсер я понимал, что, если мы берем кредит, то, соответственно, его надо отдавать... Поэтому я стремился упорядочить сюжетную линию картин, произведенных на нашей студии, сделать понятной их идею и сохранить тем самым ту часть аудитории, которая хочет посмотреть «историю».

Эта картина была дебютом Н. Князева в полнометражном кино (как и «Красный остров» Фенько) и одновременно дипломной работой на Высших курсах сценаристов и режиссеров при Госкино СССР (мастерская С. Соловьева), которые он закончил в 1989 году. Сам режиссер в своем очерке о картине обозначил ее жанр как «мелодрама с фокусами» (фокус – в использовании разных мотивов). «Я делал искреннюю, личностную картину. Мироощущение героев картины и их проблемы близки и понятны мне, их опыт в значительной мере – это и мой опыт» [4, л. 4]. Кстати, он был не одинок в попытке экранизировать В. Набокова в то время. На рубеже 80 – 90-х годов в Советском Союзе и на постсоветском пространстве на экран были перенесены роман «Машенька», рассказы «Сказка», «Забытый поэт» и другие произведения писателя. Отметим, что, когда Князев разрабатывал литературный вариант фильма, на «Мосфильме» находился в стадии работы сценарий Н. Кожушаной, сюжетика которого лепилась вокруг того же рассказа В. Набокова (проект не реализован). Поэтому-то в заключении на литературный сценарий картины белорусского режиссера упрекнули в неоригинальности замысла [4, л. 23].

Странность и экстраординарность человеческих чувств, призрачность и иллюзорность окружающего мира, некоторая отстраненность героев от действительности – основные характеристики прозы В. Набокова [5, с. 7]. Такая же необычность человеческих страстей, проблема поиска нормальных чувств человеком с физическими недостатками стали отправной точкой для режиссерской контаминации Н. Князева. Отметим, что в советское время акцент на чем-то экстраординарном, необычном, патологическом был из ряда вон выходящим явлением, поскольку о таких вещах обычно умалчивалось. Действие перенесено в современную советскую реальность (соответственно изменены имена), хотя приметы конкретного исторического времени показаны несколько неопределенно, что характерно для постмодернистской эстетики. Известно только, что это те места у Черного моря, где некогда жил главный герой картины.

Циркач-лилипуд Федя Безуглов (Г. Шатунов) пытается найти существо, способное ответить на его чувства. Причем его тянет не к женщинам одного с ним роста, а к особам нормального телосложения. В аннотации на картину указывается: «Чувства лилипута полны прекрасных порывов, глубоких и сильных страстей. Любовь укрепляет в нем человеческое достоинство, высокие нравственные устои, дает ему полноту жизни» [4, л. 1]. Ключ к бессознательным влечениям Безуглова дает его сон, фигурирующий в начале фильма. Чеченец, прошедший немало лет на войне и лишенный женского общества, сулит девочке-подростку всю валюту мира, лишь бы она ответила на испепеляющую его страсть. Этот сон, внешне вроде бы никак не привязанный к основной сюжетной линии, раскрывает тайные мысли и желания лилипута, лишенного земных радостей. В либретто на фильм говорится: «Несколько разнородных эпизодов сюжетно объединены главным героем Федором. Это как бы картины-сны, возникающие под влиянием его непосредственных переживаний» [4, л. 2].

Утонченный психологизм в показе драмы человека с физическим изъяном в людской толпе, делающей из него посмешище, свойственный рассказу Набокова, не стал определяющим в фильме. Режиссера скорее интересует натуралистический показ событий, отношений полов (недаром в уста акробата Фаворитова, проповедующего «освобожденную от всяких оков любовь» и принцип гедонизма – типичные черты постмодернизма [1, с. 19], – автор вкладывает бердяевские слова: «Человек – это половое существо. Сексуальность не может быть поставлена ни на одну линию ни с какой другой функцией человеческого организма»). Хотя, в принципе, внимание к подобным мотивам можно объяснить и влиянием эпохи «черной волны» в советском кино конца 80-х – начала 90-х годов XX века. Следует заметить, что сексуальные мотивы в творчестве Набокова не имеют первостепенного значения, писатель описывает такие сцены в большинстве случаев в своей призрачно-иллюзорной манере. Кстати, при анализе последующих фильмов Н. Князева заметно, что проблемы страсти, доходящей иногда до патологии, близки режиссеру. Ведь он, в сущности, перевел быковское произведение «Пойти и не вернуться» («Беларусьфильм», 1992) с его темой долга, верности в координаты плотской страсти. Такими же «плотскими желаниями» извлечь выгоду из любой ситуации обуреваем и браконьер из детского фильма «Огненный стрелок» («Беларусьфильм», 1994). Кстати, в заключении на литературный сценарий фильма «Безумной страстью ты сама ко мне пылаешь» авторов картины упрекали в излишнем физиологизме некоторых сцен: «Участие персонажа рассказа Набокова как существа «Богом обиженного» требует особого такта и милосердия» [4, л. 23].

Эпизод главного дня в жизни карлика, «подаренного одному только человеку, самому счастливому», очень важен для передачи настроения и внутреннего мира лилипута. У Набокова герой в приподнятом состоянии духа гуляет по городу, готовый каждому встречному поведать о своем счастье. У Князева же введена отсутствующая в первоисточнике сцена игры на скачках.

Призрачный и ирреальный мир набоковской прозы не вполне удалось отразить в ленте, что повлияло на трактовку образов ряда персонажей. В частности, тот же фокусник Шаламов, самое эфемерное существо в рассказе, в исполнении Г. Бортникова обретает плоть и кровь. Его жена Анна (в первоисточнике ее зовут Нора), неопрятное и неряшливое создание, не отличающееся красивой внешностью, становится в фильме достаточно интересной особой (Н. Савиченко), способной вызвать чувство не только у карлика, который в картине тоже выглядит более привлекательно, нежели существо с картофельным носом в рассказе. Подобное расхождение обусловлено тем, что Набоков идет по пути углубления психологии отношений героев, Князев же пользуется системой внешних доказательств своего видения темы, изображая события зачастую натуралистически (что, впрочем, присуще постмодернизму). Кстати, на роль Шаламова пробовался О. Янковский, Анны – Л. Полищук. В фильме даже предполагалось участие звезды эстрады В. Кузьмина.

При всей ирреальности и некоторой отстраненности от действительности набоковской прозы, писатель тщательно разрабатывает психологическое оправдание поступков героев. Так, разрыв карлика с Анной (которая, как он надеялся, разделит с ним его дальнейшую судьбу, но которая проявила к нему полнейшее равнодушие) обоснован в письмах, которыми они обмениваются. Но их переписка не фигурирует в фильме. Видимо, режиссер посчитал это малосущественным, что в определенной степени обеднило образ Феде. Ведь Набоков вводит мотив переписки для показа душевной чуткости и ранимости карлика (у него случается сердечный приступ после получения письма от любимой о разрыве). В фильме же после описания самого счастливого дня Безуглова история обрывается, и главный герой появляется спустя одиннадцать лет. Известно, что он работает киномехаником.

Образ лилипута в фильме умножен: он есть в процитированных в ленте кадрах из «Ассы» С. Соловьева (художественного руководителя картины), из «Андрея Рублева» А. Тарковского, кроме того, в основном действии присутствует лилипутка, знакомая Ф. Безуглова и т.п. При всем понимании того, что фрагментарность и калейдоскопичность сюжетной композиции, специфическое отношение к целостности произведения допустимы в постмодернизме, некоторые моменты кажутся лишними: деньги, выигранные циркачом на скачках; непонятно по какой причине начавшаяся и натуралистически показанная драка в ресторане – своего рода отзвук эпохи «чернухи»; сцена, где подруга Анны «ухаживает» за ней в

отсутствии фокусника. В заключении на литературный сценарий фильма М. Шелехов, главный редактор «Кадра», определивший, правда, своей задачей дать чисто консультационную информацию, поскольку сценарий «берется на иждивение и под опеку кинокооператива под началом А. Карпова-младшего», отмечал его художественную, логическую и композиционную эклектику: «В угоду схеме берутся произведения, разные по стилю, которые используются чисто технически – в целях раскрытия сюжета... Недопустимо превращать в цирковое попури произведения классики» [4, л. 23].

Световое решение «Безумной страстью ты сама ко мне пылаешь» на редкость удачное, оно оставляет впечатление приобщения к неким тайным радостям – особенно запоминается эпизод самого счастливого дня лилипута, сделанный в живописно-пластической стилистике (залитый солнцем интерьер дома фокусника, сцена на скачках после близости Феди и Анны). Некоторые моменты решены в экспрессионистской манере (сон карлика о девочке и чеченце, встреча поезда с циркачами на вокзале). Музыкальное сопровождение картины также интересно – тягуче-заунывные звуки грустной мелодии композитора Гии Канчели выявляют пессимистическую ноту мироощущения главного героя. В режиссерском очерке на ленту Н. Князев отмечал: «Многое при окончании работы рождалось от соотнесения звука и изображения. Изображение, как правило, конкретно, звук часто может быть многозначным. Во власти звука нюансы, непроясненности смысла, рождение тайны и попытка погружения в нее» [4, л. 5].

Финал рассказа трагичен: лилипут умирает после встречи с любимой и известия о сыне. В фильме Анна приезжает рассказать Феде о том, что родила от него сына, не карлика, а нормального мальчика. Ее слова «Был сын...», скорбный вид и черный цвет одежды свидетельствуют о том, что его уже нет на этом свете. Спеша узнать побольше о сыне, этом символе приобщения к миру нормальных людей, Федя внезапно повисает в воздухе, зацепившись за крюк на лестнице, вновь став похожим на марионетку, как и тогда, когда он качался на канате под куполом цирка, играя на мандолине. Таким образом, однозначно трагический конец у Набокова заменен ироническим финалом в фильме, что вполне вписывается в традиции постмодернистской эстетики.

Иронический подтекст просматривается также и в манере поведения фокусника Шаламова, который с нарочито грустным видом комментирует действия своего друга: «Карлицу бы тебе!» или исповедует жизненные принципы типа «вся жизнь – это цирк», а поводом для этого могут служить не только его фокусы, но и имитация собственной «смерти» от принятого будто бы «яда» после известия о неверности жены. Кстати, канонический текст итальянской народной песни «Скажите, девушки...», откуда было взято название ленты, во многом перефразирован в ироническом ключе. Нарушена ритмика строки («Что нежной страстью сама ко мне пылаешь...») и вместо «нежной» поставлено слово «безумной», добавлено местоимение «ты». Видимо, авторы фильма сознательно решили противопоставить идиллической «нежной страсти» карлика в первоисточнике плотскую «безумную страсть» в картине.

Еще в большей степени заметна общая ироничность интонации в фильме «Грех лицедейства». Она заложена уже в используемых Карповым-младшим пьесах (к примеру, саркастическая подача драмы писателя в исполнении Р. Янковского, который решает спокойно умереть в той самой мастерской, где он провел так счастливо свои юношеские годы, и все никак не отойдет в мир иной; непрерывная словесная перепалка в оркестре), присутствует авторская ирония и в оригинальных эпизодах (размышления актеров за кулисами о жизни типа «Что тут делает жена режиссера? Смотрит пьесу?» – «Нет, смотрит за мужем»; «несознательность» мужа, решившего воспрепятствовать жене-актрисе сыграть сцену в постели с умирающим писателем или достаточно фривольные поступки старика в инвалидной коляске, «лицедействующего» в зале театра).

«Игра игрушками культуры» особенно ярко проявилась в картине «Мона Лиза» Н. Студнева. Объединяющим центром фильма является мотив «кино в кино»: режиссер Евгений Сергеевич снимает ленту, о чем – не указано. «Некий художник в процессе творческих мук пробует разные культурные мифологии на предмет их визуализации в своем фильме» [6, с. 76]. По мере развертывания сюжетной коллизии он предстает в образе М. Горького, С. Дали, Зевса, Петра I, И. Сталина. Время и место действия не определены, хотя по некоторым признакам (вид собора Петра и Павла и костела Сымона и Алены в Минске; намек на расположение вблизи места съемок Полоцка) можно понять, что события разворачиваются в Беларуси. Все действие происходит в некоем сконструированном пространстве, напоминающем игрушечный домик, где героини-марионетки прыгают и вертятся, как того захочет режиссер. Ключом к этому служит один из первых кадров картины, когда Пушкин заряжает пушку и стреляет в никуда. Придуманый мир в виде миниатюрного домика (минский костел Сымона и Алены, являвшийся в начале 90-х республиканским Домом кино) начинает вертеться и кружиться под насмешливое подмигивание Пушкина. Марионеточность персонажей подчеркивается и в высказывании бродяг об их предполагаемом устраниении, как тараканов, с помощью дуста, намеках на измельчание человеческой сущности («Души, сам знаешь, какие нынче пошли!»)

Принцип контаминации, столь часто используемый постмодернистами в своих произведениях, прослеживается в выборе персонажей, фигурирующих в картине. Царь Петр I мирно уживается с Зевсом,

Артемиды и Афина Паллада с Моной Лизой, Пушкин с Молотовым, Ахматова с Паном и т.п. Эпоха Возрождения соседствует с античностью, XVI век – с XIX, XVIII – с XX и т.п., причем больше всего персонажей из Серебряного века русской культуры. Известный московский критик Е. Стишова отмечала: «Авторы фильма много сил положили на создание портретных гримов и преуспели – их персонажи узнаваемы» [6, с. 77]. Множество действующих лиц вполне вписывается в рамки постмодернистской эстетики. Кстати, аналогичная тенденция заметна и в «Австрийском поле» ленинградского режиссера А. Черныха.

Смещение разных стилей и направлений заметно и в музыкальной теме «Моны Лизы». Серьезные композиции соседствуют с поп- и рок-музыкой. Под звуки органа распорядитель ужина рассказывает Моне Лизе о предстоящих гостях, а девушки в телогрейках раздеваются под аккорды «Russian girls». Присутствует и цитирование культурной мифологии классики советского кино в ироническом ключе. Так, песня «Огней так много золотых на улицах Саратова...» из фильма «Дело было в Пенькове» С. Ростокского исполняется под ритм ламбады, а музыка из «Веселых ребят» Г. Александрова («Как много девушек хороших...») служит фоном для «ранения» Сталина. Цыганские мотивы из фильма «Табор уходит в небо» Э. Лотяну являются прелюдией к размышлениям бродяг о судьбах родины. Не забывают создатели фильма и зарубежное кино. Под мелодию из «Ва-банка» Ю. Махульского Молотов уговаривает режиссера в облике Сталина отдать ему на откуп души известных поэтов Серебряного века, которые маршируют за заграждением как заключенные в тюремном двореке из того же «Ва-банка». Среди композиторов, музыка которых использовалась в фильме, – И. Бах, А. Вивальди, Й. Гайдн, К. Дебюсси, Ж. Оффенбах, Д. Россини, К. Сен-Санс и др. Из современной российской эстрады заимствуется имя известного певца В. Кузьмина, на концерт которого спешит актриса, играющая роль Мадонны и Артемиды; из зарубежной – Челентано (одного из действующих лиц, черного бродягу, которого играет Н. Кириченко, зовут точь-в-точь как его зарубежного коллегу), есть также вариация из «Битлз». В принципе, музыкальное оформление фильма достаточно разнопланово, в частности, песни на стихи Ж. Бреля, Б. Окуджавы, М. Цветаевой, свидетельствующие о разносторонности интересов авторов картины.

Советский и постсоветский постмодернизм сочетался во многом с аллюзиями на политическую тему, что и отразилось в «Моне Лизе». В самом деле, в перестроечные и постперестроечные времена политизированы были все слои общества. Ироничность авторской интонации по поводу изменений в структурах власти конца 80-х – начала 90-х годов заметна в разговоре едущих в карете по бескрайним просторам отечества: «Вы не боитесь, граф, ехать в карете, в которой вместо кучера царь?» – «Гораздо опаснее жить в стране, в которой вместо царя – кучер». Об интересе к «политической злобе дня» свидетельствуют и намеки на известных личностей конца 80-х годов XX века (М. Горбачев, Б. Ельцин, А. Кашпировский – «экстрасенс» в исполнении известного актера минского театра «Христофор» Е. Крыжановского). Приметы конкретного времени проникают в картину: использование пленки «Кодак», на которую собираются снимать очередной придуманный сюжет; проявление негативных цивилизационных факторов (кислотные дожди, Чернобыль, СПИД); обсуждение размера заработной платы ряда персонажей. Саркастический показ греческой мифологии («Скажи «Йо!» – «Пиво!») служит поводом для намеков на современный феминизм, как, например, мнение бродяг об Артемиде, которая «сама себя кормит». Эмансипация женского сознания вырисовывается и в мечтах актрис, исполняющих роли различных греческих богинь, о подражании животным, у которых периоду любви отведена определенная пора года. Феминистская тенденция просвечивает и в «Австрийском поле» А. Черныха. Внимание режиссера сосредоточено на показе внутренних переживаний главной героини. Она пытается найти свое место в жизни, ориентируясь в первую очередь на вечные ценности. Здесь провозглашается право женщины любить, выбирать в спутники жизни именно того мужчину, к которому она испытывает самые искренние чувства, а уж потом воспроизводить потомство.

Но больше всего авторы картины «Мона Лиза» «переделяют» в юмористическом ключе советскую историю и ее знаменитых деятелей – игрушечный Ленин на «кресте», «вождь всех народов», чье лицо перечеркнуто на дорожном знаке запрещения, М. Горький, сочиняющий рассказ «Коза на Капри», «женщина», похожая на Ф. Каплан, которая ранит Сталина. Сотрудники НКВД ведут «борьбу» с «врагом» народа, чей дедушка осмелился выступить против коллективизации: разыгрывают спящего в траве незнакомца, саркастически перефразируя известные слова диктора «говорит и показывает Москва» (глагол «показывать» заменен на «наказывать»). Актер, исполняющий роль режиссера ленты, мечтает современными методами решения конфликтов «разделаться» со Сталиным во имя спасения миллионов человеческих жизней. Сознательным цитированием мифологии тех лет служат образы серпа и молота красного цвета, транспарант, под которым вешают монаха (антирелигиозная пропаганда). Иронически переосмысливается даже революционный гимн «Интернационал», цитируя строчки из которого «бунтует» один из бродяг. Отметим, что бунт как крайнее проявление народного возмущения, как одна из предпосылок, приводящих впоследствии к тоталитарной власти, проходит через весь фильм. «А народ за революцию или за войну. Ему лишь бы не работать!». Еще З. Кракауэр в своей работе «От Калигари до Гитлера» отмечал, что состояние анархии и бунта, царящее в обществе, может привести к тирании [7, с. 83]. Восста-

ние технического состава съемочной группы, которой не нравится то, что они снимают, бунт бродяг, желающих возлежать в кадре «как патриции» и т.п. говорят о сознательном стремлении создателей «Моны Лизы» показать все стороны процесса, приводящего в итоге к сильной централизованной власти. Протест против сложившегося положения вещей даже доходит до ситуации абсурда (сцена, когда режиссер требует отменить дождь).

Сталинскому периоду советской истории было посвящено немало картин 80-х – начала 90-х годов XX века. Так, в российском кино эпоха культа личности была реалистически разоблачена в «Холодном лете 53-го...», метафорически в «Покаянии», «Городе Зеро». Среди белорусских работ того времени – «Наш бронепоезд», «Кооператив «Полибюро», квинтэссенции криминального кино в символическом плане, где эпоха культа личности трактовалась в условном ракурсе. В «Моне Лизе» авторская трактовка тоталитаризма получилась крайне невыразительной. Авторская ирония должна исходить из единого полюса, из целостного отношения к окружающей действительности. (Даже П. Гринуэй, подвергая постмодернистской обработке исследуемую тему, делает это в едином ключе). По сравнению с «Моной Лизой» в «Австрийском поле» более выражено авторское видение темы. Хотя, конечно, сделано это в своеобразном ключе, через сложную метафорическую структуру с замедленным темпоритмом повествования. Так, в аннотации на эту картину отмечается: «Заглянув в глубокие тайники подсознания героини, где клокочет, порой сдерживаемый, вулкан страстей и эмоций, где реальность и вымысел соседствуют, странно переплетаясь и варьируясь, А. Черных удалось создать фильм необычный по форме, во многом экспериментальный. Интересный актерский ансамбль, выразительная изобразительная пластика, своеобразие звукового решения служат еще более тонкому, углубленному раскрытию авторского замысла, создают особый эмоциональный мир фильма» [8, л. 7]. К сожалению, обнаружить подобную авторскую концептуальность в «Моне Лизе» представляется маловероятным.

Для образцов «белорусского постмодернизма» характерно отсутствие национальных персонажей и мотивов. Их нет ни в «Безумной страстью...», ни в «Грехе лицедейства» и других фильмах. И только «Мона Лиза» демонстрирует в этом случае уникальный пример сочетания мотивов из разных эпох и культур с белорусской почвой. Хотя, конечно, персонажи белорусской истории и культуры не имеют такого первостепенного значения для экранного повествования, как герои российской истории, но все же можно отметить некоторые фольклорные мотивы (повешенные «представители народа»; крестьянка, скорбно сидящая рядом с ними и поющая заунывную песню; юноши и девушки, участвующие в купальских обрядах и т.п.). Ситуация с тремя повешенными («дружба народов», по восклицанию одного из действующих лиц) становится поводом для радостного заявления царя Петра I о том, что он, к счастью, не антисемит. Ведь среди повешенных нет евреев, а есть только литовец, белорус и украинец. Надписи на табличках, украшающих тела покойных, свидетельствуют о духе анархии, воцарившемся в их душе – «Долой царя», «Долой царицу», «Долой», причем всеобщее отрицание больше всего проявляется в третьей надписи. Авторская ироничность интонации находит свое воплощение в «бунте» крестьянина, который устраивает голодовку, требуя восстановить в правах родной язык, т.е. белорусский. О некоторых персонажах и реалиях белорусской истории упоминается лишь вскользь (версия режиссера о том, что Симеон Полоцкий был, вероятно, наставником юного Петра I, требование местного «святого» восстановить Великое Княжество литовское). Размышления о судьбе Беларуси сводятся до банальных рассуждений бродяг (здесь композиция кадра цитирует полотно В. Перова «Охотники на привале») о том, что «...в каждой войне самое страшное было здесь. – Между молотом и наковальней. – Ничего, белорусы себя еще покажут. – Если выживут». При ироническом показе белорусской истории можно было бы опереться на опыт белорусской культуры, например, на произведение «Тутэйшыя» Я. Купалы с его собирательным образом белоруса-флюгера. Но с этой точки зрения национальная культура, испытывавшая на себе влияние польской, российской (потом уже и советской) культур, проанализирована не была.

Среди типичных черт постмодернизма, присутствующих в ленте, можно отметить интерес ко всему необычному и экстраординарному, изображение «освобожденной от всяких оков любви», принцип гедонизма. Необычные и экстраординарные явления проявляются в сцене сеанса спиритизма, когда собравшиеся на ужин начинают вызывать дух давно умерших В. Ленина, И. Сталина, М. Цветаевой, изображение которой периодически появляется по ходу фильма. Таинственные превращения в храме, «свечение» духа Цветаевой, исчезновение живой мишени, по которой собирается стрелять Сталин, также говорят об интересе к мистике, которая опять таки трактуется как бы не всерьез.

«Освобожденная от всяких оков любовь» раскрывается на примере взаимоотношений режиссера и его актрисы, которой он в обмен на ее роль в кино делает недвусмысленное предложение: «Есть женщины-птицы, для которых миг полета дороже всего остального... Не пора ли нам взлететь, милая моя?» Или в высказываниях трех бродяг о цветке папоротника: «Ученые в архиве раскопали... Девушки в ночь на Ивана Купалу прячутся в папоротнике и ждут своего любимого. А вот это желанное место светится у них алым цветом...». Отметим, что в одном из эпизодов фильма, который посвящен античности, это «свечение алого цвета» воссоздается оператором с документальной точностью. «Обнаженная натура восприни-

мается как повод для скабрёзности и не более того» [6, с. 77]. Актеры, играющие роль то повешенных бродяг, «представителей народа», то комсомольцев 30-х годов, живут по принципу гедонизма, пытаются извлечь удовольствие из любых ситуаций: то они пьянствуют под дождем, то предаются воспоминаниям о фольклорных традициях, например, об обычае одного племени людоедов, предающих мучительной смерти людей и животных ради гастрономических изысков. Эротический подтекст вскрывается и в «специфической» интерпретации фаллического культа (требование режиссера принести на съемочную площадку символ мужского достоинства из поролонки размером примерно 20 метров или появление татуировки в виде аналогичного знака на руке помощника режиссера). «Автор не преминул отпустить пару смачных каламбуров на тему фаллической культуры» [6, с. 77]. Эротический подтекст также свойственен «Австрийскому полю», где своеобразно трактуются взаимоотношения мужчины и женщины (разглагольствования художника об обнаженной натуре, визит к гинекологу).

Картина «Мона Лиза» получилась фрагментарной и калейдоскопичной, даже в большей степени, чем «Безумной страстью ты сама ко мне пылаешь» и «Грех лицедейства». Количество сценаристов (А. Анкудинов, В. Бураков, И. Коледа, Н. Студнев, Л. Студнева, Е. Тиличеев, Л. Тихомиров) послужило отнюдь не на пользу связности экранного повествования. Из-за разрозненности элементов сюжетной композиции трудно, практически невозможно определить доминанту, основную идею картины. Если Н. Князев взял за основу изображение страсти в мельчайших ее проявлениях и изгибах, то Н. Студнев, видимо, хотел сделать экзерсис на тему культуры (о чем уже выше упоминалось). Но если за основу взята Мона Лиза как феномен мировой культуры, своего рода персонаж-загадка, то вполне логично предположить, что в первую очередь режиссер будет ориентироваться на общеевропейский контекст. Однако этого не происходит. Тогда вполне логично предположить, что в качестве образца для культурных изысканий можно было бы взять Золотой век русской литературы (Н. Гоголь, Ф. Достоевский, Л. Толстой и др.), представители которого имеют не только общенациональную, но и мировую известность. Однако желание наполнить фильм «новой информацией» оказалось сильнее, чем стремление найти единую доминанту для кинопроизведения. Если европейская культура и присутствует в фильме, то преимущественно при цитировании известных картин. Так, композиционное строение кадра, когда известные личности истории сидят за ужином, отсылает к «Тайной вечере» Леонардо да Винчи, который, кстати, сам «творит» в кадре свою Мону Лизу. Режиссер без устали «экспериментирует» с «Весной» С. Боттичелли, «Венерой и Амуром» Д. Веласкеса и др. Есть намек на минойскую культуру, а шествие масок в длинных черных одеждах с крестом в руках напоминает о средневековой инквизиции. Белорусский киновед Л. Зайцева пишет: «Фильм получился «тусовочным междусобойчиком», развлекательным постмодернизмом для себя... Авторы в спешке перелистывают страницы всемирной истории и культуры, забавляясь и не претендуя на серьезность и обстоятельность своего комментария к ним» [9, с. 58]. Сами герои картины говорят: «Нельзя же так вольно обращаться с историей!» – «Я имею право на версию, любезнейший?!». Состояние анархии и растерянности, царившее в то время в обществе, и привело, вероятно, к содержательному и стилизовому эклектизму «Моны Лизы».

На рубеже 80 – 90-х годов XX века многие режиссеры делали попытку переосмыслить культурную мифологию прошлых лет. Во времена перестройки пантеон героев предыдущих поколений подвергается переосмыслению, одни идеалы свержаются с пьедестала (эмоциональность по поводу низвержения прежних авторитетов высока в ленте, хотя постмодернизму, феномену «общества потребления», отражающему культурную усталость пресыщенного общества, которого трудно чем-либо экстраординарным удивить, такое не свойственно), другие возвышаются. Нечто подобное произошло и с персонажами Серебряного века. Многие из них ранее были запрещены, их не печатали (А. Ахматова, О. Мандельштам, М. Цветаева и др.). В эпоху перестройки их восстановили в правах, стали обращать внимание на их творчество. Именно этим, вероятнее всего, можно объяснить титры в конце фильма о юбилейной дате со дня рождения и смерти М. Цветаевой.

В плане характеристики времени рефлексия режиссера была любопытной, что и было отмечено Е. Стишовой: «Мы и наше кино оказались на историческом перекрестке, аккурат в зазоре между двумя мифологиями: предыдущая лежит в прахе, а новая – в процессе первотворения, на нулевом цикле. «Чернуха» и «половуха» постперестроечного кино – типичнейший синдром этой исторической пересменки. Фильмы нашего времени, как правило, беспредельно далеки от концептуальности, от попыток предложить целостную версию жизни или личности. Зато – именно благодаря тотальной деинтеллектуализации – кино 90-х в изобилии поставляет материал для изучения бессознательных процессов, имеющих, скажем осторожно, не обобщая, косвенное отношение к постсоциалистической культуре в целом. Белорусский фильм «Мона Лиза» – уникальный в своем роде опыт культурной рефлексии, ценный прежде всего как стихийный порыв. Чем случайней – тем верней, так сказано у поэта... Нищета культурной мифологии не компенсируется ностальгией по культуре, какой бы искренней она ни была» [6, с. 76 – 77].

А. Карпов-младший в личной беседе с автором настоящего исследования отмечал, что он был против создания картины: «Мона Лиза» – это чисто экспериментальная работа, которую трудно окупить... Если мы не снимем фильм, который окупится, мы вообще не запустим ни одной картины». Но, поскольку эта лента снималась с привлечением спонсорских инвестиций, то он разрешил реализацию кинопроекта.

На «игре игрушками культуры» базируется и фильм «Бес» В. Дудина. Здесь присутствует известный культурный мотив – взаимоотношения человека и сатаны. Понятие «демонического» восходит к библейской, фольклорной, русской литературной традиции Золотого и Серебряного века (Н. Гоголь, Ф. Достоевский, М. Булгаков и др.), а также к европейской романтической литературе (Дж. Байрон, Э.Т.А. Гофман, Э. По и др.). Согласно христианской традиции есть светлые и темные духовные силы (ангелы и бесы, падшие ангелы). Бесы олицетворяют собой зло внутри этого мира. В православии духовная борьба людей очень редко изображается как сражение ангелов с бесами, обычно как война человека с сатаной. Борьба с этими силами извечная, она продлится до скончания века, пока не грядет Страшный суд.

Сражение человека с сатаной, который его искушает, – основополагающая идея пьесы «Бес» М. Ворфоломеева (написана во второй половине 1980-х годов), по которой была поставлена картина. В православии считается, что, пока у бесов есть право обитать на земле, ими руководит стремление овладеть душами людей, в которых они обретают покой и убежище, а также спасение от того, чтобы быть прежде времени отправленными в преисподнюю. Само вселение бесов в людей и полное подчинение ими мыслей, чувств и воли этих людей называется Библией одержимостью. Чаще всего человеком владеет один, иногда несколько демонов. В Евангелии от Луки (глава VIII, 32 – 36) упоминается о превращении изгнанных из человека бесов в свиней.

Православная традиция в трактовке Достоевского рассматривает понятие «демонического» как проявление таинственных сил, колоссальных по своей природе и возможностям, но нереализованных или болезненно искаженных, а потому несущих в себе как великое, так и безобразное [10, с. 76]. В основу характерологии демонических героев писателя положена его концепция о необычайной сложности и противоречивости человеческой природы, сознания («Человек есть тайна»), сочетающих в себе начала добра и зла, «возможности неслыханного падения и возможности морального обновления и бесконечного самосовершенствования» [11, с. 25].

Такую же возможность морального обновления предлагает бес героям пьесы. Он предстает вершителем их судеб, постоянно ставит персонажей в ситуацию выбора между жизнью и смертью. По сравнению с первоисточником его функции в фильме более расплывчаты.

Об инферальности фильма «Бес» трудно говорить. Видимо, стоило бы воспользоваться реалистической стилистикой пьесы Ворфоломеева. Но этого не происходит. Христианские идеалы лишь декларируются, а, в сущности, в фильме их нет. Встает вопрос: кто же из героев картины проявит доброту, станет Человеком. Главный герой фильма писатель Изюмов (Виталий Андреевич, а не Андрей Дмитриевич как в пьесе) покупает любовь понравившейся ему девушки Лизы, последняя совершает преступление, ее бабушка Евдокия Леонидовна (Евгения Леонидовна в первоисточнике) соглашается на «продажу» внучки, соседи Лизы – Репенко и Клава – думают о шантаже и собственной прибыли, остается бывший муж Клавы – пьяница Копейкин, который на противовес Бесу не тянет. В пьесе желание жить ради ребенка возвращает его в мир людей. Эти мотивы в фильме затушеваны. На заседании художественного совета «Кадра», консультировавшего литературный сценарий, главный редактор М. Шелехов заметил: «Здесь с каждым героем произошла своя игра... По метафоре нужен христианский результат, а не антихристианский» [12, л. 46].

Для толкования религиозных мотивов надо хорошо разбираться в вопросах веры. Недаром Л. Бунюэль, сознательно ставший неверующим человеком, несмотря на то, что был воспитан в религиозной семье, говорил: «Я атеист милостью божьей». Видимо, вопросы веры были не случайными для М. Ворфоломеева, сценариста фильма, если в одном из своих последующих сценариев (картина «Святой и грешный», 1999) он опять обращается к мотиву взаимоотношения человека с темными силами. Сам М. Ворфоломеев, русский драматург и прозаик, был первым заведующим литературной частью Московского драматического театра «Сопричастность», лауреатом премии «Хрустальная роза Виктора Розова» (2001, посмертно). В своих пьесах («Занавески», «Лето красное» и др.), отмеченных динамичностью действия и остротой коллизий, писатель ставил актуальные социально-нравственные вопросы. «Бес» был не первой его работой в кино. До него Ворфоломеев написал сценарии фильмов «Польнь – трава горькая» (1982), «Миленький ты мой» (1992).

Фильм «Бес» интересен в первую очередь тем, что в нем проявились мотивы, отразившие массовую психологию того времени: жестокость и беспросветность жизни («Молодую девушку надо защищать... Рэкетир своими лапами или мордovorот насильничает...»), намек на негативные последствия цивилизации (шествие облученных по городу – аллюзия на Чернобыль), насилие над несовершеннолет-

ними («Вот возмись я сливки с малолетки снимать... А ему можно...»), расхищение государственной собственности (вынос чулок с фабрики). На художественном совете по поводу этого фильма было замечено: «Просматривается задача показать при помощи беса как плохо мы живем» [12, л. 44].

Кстати, в картине именно беспросветность тогдашней жизни толкает бабушку Лизы на «продажу» внучки. Безысходность ситуации заставляет Евдокию Леонидовну признаться девушке, что они жили на деньги от Изюмова. В пьесе все было более четко оговорено. Между ними возникает жаркий спор по поводу советского строя, который Евгения Леонидовна защищает, а Лиза обвиняет. В результате бабушка просит Репенко пошантажировать Изюмова, из-за которого Лиза, вкусившая прелесть безбедной жизни, «критику навела на наш светлый строй» [13, с. 211]. В картине эти мотивы отсутствуют. Бабушка просто хочет иметь те деньги, которые Изюмов давал раньше. Повод для шантажа – растление малолетних, ведь Лизе всего семнадцать.

Постмодернистские черты проявились помимо воли автора. Тут, видимо, сказалось влияние времени. Ведь интерес ко всему экстраординарному, показ событий в натуралистическом ракурсе характерны также и для многих фильмов эпохи «черной волны». Неестественным можно назвать поступок внучки, отравляющей крысиным ядом свою родственницу. В пьесе причина, по которой Лиза отравляет бабушку, – отказ Евгении Леонидовны дать матери девушки деньги, которые бабушка накопила за свою жизнь. В фильме же Евдокия Леонидовна не хочет брать назад свои показания о домогательствах писателя. В связи с этой сценой на заседании художественного совета «Кадра» было замечено: «С крысидом я не могу понять – зачем Лизе травить бабку? Тема чистоты, поруганной невинности – этого нет. (В пьесе это было понятно). Это снижает Лизу, делает ее ведьмой» [12, л. 46]. Припадок эпилепсии девушки, «видения» писателя, Репенко с Клавой, существование Копейкина (и других персонажей) в параллельном живому миру пространстве свидетельствуют о необычности и экстраординарности событий.

В фильм введен ряд сцен, которых нет в первоисточнике: визит Копейкина в больницу, приезд писателя в аэропорт, прощание влюбленной пары с бесом. Появляющиеся в ленте летающие люди, «Бритый» с девицей, которых «видит» Изюмов, когда пытается преследовать беса с Лизой, видимо, свидетельствуют о желании режиссера показать побольше моментов, претендующих на мистику. Редактор «Кадра» М. Шелехов, обсуждая сценарий, рекомендовал: «Здесь вначале должна произойти более волшебная, полная обработка абсурдной реальности» [12, л. 45]. Но этого не происходит. Дудин – режиссер реалистического кино, что подтверждают его предыдущие и последующие картины. В фильме «Прощальные гастроли» известные актрисы Л. Гурченко, О. Остроумова, Н. Усатова разыгрывают предлагаемые обстоятельства в реалистической манере. Реалистически трактован образ главной героини и в картине «Птицы без гнезд».

Из-за слабой проработки условной стилистики фильма «Бес» происходит смешение разных ипостасей, в которых выступают герои. В пьесе они умирают и действуют на уровне души, а из фильма непонятно, например, сам ли Изюмов или его дух прибывает в аэропорт из Парижа. В первоисточнике Изюмов выступает в трех ипостасях («Три облика Изюмова – он реальный, два года назад и дух» [12, л. 46]). В картине он предстает как реальная фигура из плоти и крови, равно как и другие персонажи. Изменение статуса действующих лиц можно было бы отобразить при помощи соответствующего освещения, порыва ветра, музыкального оформления, подбора другого актера на ту же роль. В театре условность, пожалуй, легче показать, чем в кино, где режиссер имеет дело с реальными объектами. Таким образом, стилистический разнобой фильма (для комедии в «Бесе» мало комедийных ситуаций, для мелодрамы история двоих не является центром повествования, для драмы не хватает углубления в психологию персонажей) был, видимо, обусловлен непродуманностью драматургической концепции фильма.

Фрагментарность и калейдоскопичность композиции картины приводит к эскизности персонажей. Карикатурность образов сатирически усилена, особенно это видно на примере бабушки Лизы. Актриса М. Булгакова, известная ролями женщин из народа, форсировала детали роли из-за того, что ей, видимо, была чужда стилистика фильма. В пьесе ее персонаж – один из самых «черных». В 30-х годах XX века Евгения Леонидовна сдает собственного супруга, заставляет сына-эпилептика бояться себя. Кроме того, она не оказывает материальной поддержки жене сына, матери Лизы, пусть и вышедшей вторично (за алкоголика), но имеющей двоих маленьких детей, собирается донести на внучку и Изюмова. Героиня настолько отрицательная, что ее не берет даже преисподняя. В фильме эти мотивы не фигурируют, что в значительной степени изменило ее образ.

К тому же, модификация образов персонажей в фильме «Бес», шедшая, вероятно, от внешних данных актеров, привела к тому, что многие мотивы в картине заменялись неосмысленно. Например, из-за интеллигентной внешности актера А. Ткаченка, исполнявшего роль Изюмова, образ однозначного действующего лица пьесы трансформируется в неоднозначный противоречивый персонаж в фильме. Изюмов, в первоисточнике богатый и успешный писатель, умеющий приспособливаться к обстоятельствам и

думающий только о себе, превращается в благородное и одинокое существо, которое ищет душу, способную его понять. Поскольку его книги не приносят прежних денег, он подрабатывает могильщиком. Его начинают шантажировать. Возникает вопрос: откуда Изюмову взять деньги, если он копает могилы на кладбище? Если он берет взятки, тогда можно предположить, что он имеет средства. Об этом речь в ленте не идет. Отсюда вытекает амбивалентное отношение к богатству и бедности. В пьесе все более определенно нравственно, в фильме сквозит большой моральный релятивизм. В общем, картина оказалась более показательной в плане отражения массовой психологии тех лет, нежели с точки зрения верности оригиналу, который представляет собой более убедительное и целостное произведение, чем его экранное воплощение.

Заключение

В начале 90-х годов XX века авторские интенции и постмодернистские тенденции (в основном, принцип контаминации, игра «игрушками культуры») проявились специфическим образом в ряде фильмов независимых белорусских студий. В некоторых из этих лент постмодернистские черты сочетались с претензиями на создание авторского кино, что дает повод говорить о феномене «белорусского постмодернизма». В плане характеристики конца 80-х – начала 90-х годов любопытно отметить появление в исследованных картинах запрещенных ранее тем и авторов, причем режиссеры зачастую пытались вызвать с помощью классики как можно больше современных аллюзий. Влияние времени приводит к тому, что в некоторых лентах (например, в «Бесе» Дудина) происходит стихийный выход на постмодернистскую трактовку, а не осознанный, как в большинстве рассматриваемых работ. В ряде случаев стремление охватить большой спектр проблем приводит к фрагментарности сюжетной композиции фильмов, к разрозненности ее элементов.

Научная новизна статьи заключается в том, что проведенное исследование позволяет ввести белорусский материал в контекст европейской научной мысли. Отметим, что постмодернистские черты лентам, поставленным в начале 90-х годов XX века на «Беларусьфильме», были не свойственны. Материалы исследования могут быть включены в лекционные курсы по истории и теории кино, по истории художественной культуры Беларуси, могут стать частью учебных и учебно-методических пособий.

ЛИТЕРАТУРА

1. Карцева, Е.И. Американский кинематограф 60 – 80-х годов и проблема постмодернизма: автореф. дис. ... д-ра искусствовед: 17.00.03 / Е.И. Карцева. – М., 1991. – С. 5, 19, 56.
2. Выдержки из статьи в журнале «Invision» // Искусство кино. – 1991. – № 8. – С. 131.
3. Призы и награды Третьего российского кинофестиваля «Литература и кино» / Официальные страницы кинофестиваля [Электронный ресурс] / Каталог предприятий и организаций города Гатчины и Гатчинского района, 2005. – Режим доступа: <http://www.gatchina.biz/fest?1997>. – Дата доступа: 04.08.2006.
4. Дело фильма «Безумной страстью ты сама ко мне пылаешь» // Белорусский государственный архив-музей литературы и искусства (БГАМЛИ). – Фонд 112. – Оп. 3. – Д. 1448. – Л. 1 – 2, 4 – 5, 23.
5. Михайлов, О.Н. Король без королевства / О.Н. Михайлов // Набоков В.В. Истребление тиранов. – Минск: Мастацкая літаратура, 1989. – 640 с.
6. Стишова, Е. Интердевочка и Мона Лиза / Е. Стишова // Искусство кино. – 1992. – № 1. – С. 76 – 77.
7. Кракауэр, З. Психологическая история немецкого кино: От Калигари до Гитлера / З. Кракауэр. – М.: Искусство, 1977. – 320 с.
8. Дело фильма «Австрийское поле» // БГАМЛИ. – Фонд 112. – Оп. 3. – Д. 1444. – Л. 7.
9. Гісторыя кінамастацтва Беларусі: у 4 т. / Л.М. Зайцава [і інш.]; навук. рэд. Л.М. Зайцава. – Минск: Беларуская навука, 2004. – Т. 4: 1986 – 2003 гг. – 336 с.
10. Жилиякова, Э.М. Демонические герои / Э.М. Жилиякова // Достоевский: Эстетика и поэтика: Словарь-справочник / сост. Г.К. Щенников, А.А. Алексеев; науч. ред. Г.К. Щенников. – Челябинск: Металл, 1997. – 272 с.
11. Чирков, Н.М. О стиле Достоевского / Н.М. Чирков. – М., 1967. – С. 25.
12. Дело фильма «Бес» // БГАМЛИ. – Фонд 112. – Оп. 3. – Д. 1248. – Л. 44 – 46.
13. Ворфоломеев, М.А. Занавески: Пьесы / Ворфоломеев М.А. – М.: Советский писатель, 1990. – 336 с.

Поступила 14.12.2006