

Агафонова Наталья Анатольевна
Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы
Национальной академии наук Беларуси
e-mail: ahafonava@gmail.com

**ВОПЛОЩЕНИЕ БЕЛОРУССКОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ
В ИГРОВЫМ КИНО 1980–2000 гг.: УЗЛОВЫЕ МОМЕНТЫ**

Аннотация. Игровое кино Беларуси с момента своего становления в 1920 гг. и вплоть до конца 1980-х являлось неотъемлемой частью советской культуры и кинематографа. В частности, в белорусских фильмах традиционно воплощался образ советского человека с формальной маркировкой или нейтрализацией национального компонента. Ситуация начала меняться в 1980 гг.

Ключевые слова: белорусская идентичность, менталитет, игровой фильм.

Natallia Ahafonava
The Center for Belarusian Culture, Language and Literature Research
of the National Academy of Sciences of Belarus
e-mail: ahafonava@gmail.com

**BELARUSIAN IDENTITY
IN FEATURE FILMS IN 1980–2000: KEY POINTS**

Abstract. Since first Belarusian feature films appeared in 1920s and until the end of 1980s, they were an integral part of Soviet culture and cinema. In particular, Belarusian movies have traditionally pictured the image of an average Soviet person, without any national peculiarities whatsoever. The situation began to change in the 1980s.

Keywords: Belarusian identity, mentality, feature film.

Идентичность – понятие, отражающее различные стороны и оттенки социокультурного самоопределения личности или этноса. «В мире, пронизанном глобальными потоками,.. идентичности, коллективной или индивидуальной, приписанной или сконструированной, становится фундаментальным источником социальных значений... Люди все чаще организуют свои смыслы не вокруг того, что они делают, но на основе того, кем они являются, или своих представлений о том, кем они являются» [7]. Этот тезис испанский философ М. Кастельс сжимает до красноречивой формулы: идентичность организует смысл.

В контексте заявленной темы мы вычленяем проблему национальной идентичности вопреки устойчивой тенденции к ее нивелированию современными исследователями на фоне глобализирующегося мира. Философ Альмира Усманова,

в частности, утверждает, что думать сегодня в категориях «национального» – это архаизм. Переключаясь в сферу кино, она подчеркивает, что Беларусь никогда не знала своего национального кинематографа [10].

Действительно, с момента становления в середине 1920-х гг. и до рубежа 1980–90-х гг. кинематограф Беларуси развивался как часть советской киноиндустрии и советской культуры. Национальные акценты в белорусских фильмах сводились к внешней топонимике (место действия) и формальному этнографизму. Поэтому игровых (в просторечии – художественных) фильмов, где образная архитектура возводится из самобытности белорусского менталитета, немного. Хотя именно национальный кинематограф должен обнажать архетипы, аккумулялировать смысловые доминанты и конструировать формы репрезентации мироощущения и миропонимания конкретного этноса.

В 1980 году режиссер В. Туров начал работу над экранизацией эпопеи И. Мележа «Полесская хроника». «... Принципиально важно, что экранизация мележеских романов поворачивает внимание тех, кто включен в процесс создания фильмов, заботиться о национальной принадлежности героев...» [3].

Критика отмечала, как наиболее удачный, первый фильм тетралогии – «Люди на болоте» – с его поэтичностью, певучестью пластического рисунка (оператор Д. Зайцев) в сочетании с «песнями-думами» [4, с. 59] в исполнении Т. Мархель. «Это фильм поистине белорусский (а как часто нашей студии не хватает этого!)» – декларировала в своей рецензии О. Нечай [8].

Приступая к съемкам, режиссер, в частности, стремился передать мироощущение полешуков, удерживающих равновесие на болотной купине [9, с. 154]. Однако в целом фильм остался в рамках привычного для советского белорусского кинематографа поверхностного этнографизма. Острое неприятие (особенно в среде белорусских писателей) вызвала речь персонажей [5, с. 85–86], которая выглядит эстетически неопрятной. Одни герои говорят на белорусском, другие – с многочисленными русизмами. Например, эпизод свидания Ганны и Василя (20–25-я минуты первой серии) сопровождается эклектичной лексикой: «даждыдаецца», «визжать», «щекотка», «нужна», «не жми», «известно», «тожа», «ты мяне любишь» (а не «кахаеш») и др.

В 1986 году на экраны вышел фильм «Знак беды» М. Пташука по одноименной повести Василя Быкова. Здесь критике подвергся образ Степаниды Багацьки, созданный яркой российской актрисой Н. Руслановой. Ей не хватило «своеобразных национальных черт» – утверждала Е. Бондарева [2, с. 150]. Действительно, героиня Н. Руслановой предстала в фильме не столько молчаливо-упорной белорусской селянкой, сколько а ля некрасовской отчаянно бесстрашной, «громко-размашистой» русской женщиной. А вот образ ее мужа Петрака в исполнении белорусского актера Г. Гарбука описывался как «эталоннае ўвасабленне нацыянальнага характару». Пятрок тихий, терпеливый. Он «здольны нават уніжацца перад

немцамі і паліцаямі, каб захаваць не толькі і не столькі сваю маёмасць, а сваё звыклае жыццё ва ўсіх яго праявах... І калі бунтуе... ён – гэта робіць большае ўражанне, чым фінальнае самаспальванне Сцепаніды» [6, с. 66].

Ярким примером ментальной конфронтации протагонистов стала картина Д. Зайцева «Франка жена хама» (1990) по повести Э. Ожешко «Хам». На роль Франки была приглашена польская актриса Х. Дуновска. Образ ее супруга создал белорусский актер Г. Шкуратов. Выбор исполнителей с учетом национального нюанса был точным режиссерским решением. Польская актриса оттенила множество граней несовпадения с белорусской натурой, соединив мягкий эротизм с генетическим (неосознаваемым) польским устремлением к *niepodległości*. Г. Шкуратов представил тип белорусского волата-одиночки, сковавшего свою любовь-боль цепью молчания.

Оба актера абсолютно органичны – и в кадре, и в среде бытования, и в экзистенции. Неорганична лишь чистая русская речь Павла – особенно в связке с естественным польском акцентом и множественными полонизмами Франки.

Главным достижением белорусского игрового кино 1980-х гг. с точки зрения воплощения белорусской идентичности стали фильмы «Чужая бацькаўшына»¹ (1982) В. Рыбарева по мотивам одноименного романа В. Адамчика и «Круглянский мост» (1989) А. Мороза по одноименной повести В. Быкова. Здесь в лице героев репрезентированы характерные для белоруса модели поведения (непешность, уклонение от открытого противостояния, закрытость), а также специфика коммуникации, когда «высоковольтное» конфликтное напряжение возникает, прежде всего, между своими (тутэйшымі).

В белорусском постсоветском кино 1990-х гг. возникает логичное, но стихийное стремление изменить дискурс, сконструированный «ў найпроставай залежнасці ад расейскай культуры як універсальнай» [1]. Перед белорусскими фильммейкерами встала задача поиска новых моделей экранной репрезентации национально-культурной идентичности. Однако этот процесс в игровом кино пошел без программной стратегии. Многие фильмы оказались формальной данью изменившимся запросам репертуарной политики Национальной киностудии: «Птицы без гнезд» (1996) В. Дудина, «...Аз воздам» (1993) Б. Степанова, М. Касымовой и Б. Шадурского, «Шляхтич Завальня, или Беларусь в фантастических рассказах» (1994) В. Турова, «На Черных лядах» (1995) В. Пономарева и др.

В 2000-е гг. игровое кино Беларуси вернулось к квази-советской модели производства фильмов с предельным микшированием белорусской идентичности. Тем не менее, и на этой стадии обозначились определенные новации.

Во-первых, появление картин, созданных режиссерами среднего и молодого поколения *вне* Национальной киностудии: «Оккупация. Мистерии» (2003)

¹ Режиссер настаивает, чтобы в русскоязычной версии сохранялся белорусский вариант названия.

А. Кудиненко, «Завтра» (2017) Ю. Шатун, «Озеро радости» (2019, короткометражный) А. Полуяна. Эти фильмы представили «белорусский космос» в семантическом масштабе «застывшего хроноса», означивающего не отставание белорусского этноса от общего цивилизационного продвижения, а – ментальный якорь белоруса. Интегративный признак данных кинопроизведений – травматический опыт белоруса как «птушкі без гнёздаў».

Во-вторых, осуществление крупных кинопроектов в кооперации «Беларусьфильма» с кинокомпаниями европейских стран и России. На этой оси главным достижением стал фильм «В тумане» (2012) С. Лозницы, который завоевал почетный Приз ФИПРЕССИ на 65-м Каннском международном кинофестивале впервые в истории белорусского кино. Негромкая, но пронзительная картина о войне снята по одноименной повести В. Быкова в камерной стилистике трио и дуэтов. Тут не рыдают, не стенают, не кричат – разговаривают вполсилы и замирают вполборота. Этот тихий трагизм абсолютно соответствует белорусскому характеру, который, по мнению С. Лозницы, очень точно описал В. Быков.

В-третьих, создание на «Беларусьфильме» программного кинопроизведения – байопика «Купала» (2019) В. Янковского. Впервые в игровом кино жизнь и судьба поэта Янки Купалы получила масштабное осмысление.

Одним из важных узлов любой национальной кинематографии являются так называемые костюмные фильмы. Они адресованы массовому зрителю и создаются контаминацией популярных жанров – авантюрного и мелодрамы. Такого рода сюжеты обращены к далекой (до XX века) истории, строятся вокруг реальной героической персоны и призваны конструировать мифологический нарратив этноса. В белорусском игровом кино подобные ленты всегда были единичными. Эта тенденция сохранилась и в 2000-е гг.: «Анастасия Слуцкая» (2003) Ю. Елхова, «Масакра» (2010) А. Кудиненко, «Авантюры Прантиша Вырвича» (2020) А. Анисимова.

Из них самым сложным по конструкции является хоррор «Масакра». За основу для сюжета взята новелла «Локис» Проспера Мериме, «подсвеченная» древними белорусскими легендами и размещенная в повествовательной оболочке «готического романа». События разворачиваются после подавления восстания К. Калиновского. Фильм снимался в усадьбе Святополк-Четвертинских (Гродненская область). Художник-постановщик А. Клинов дополнил экстерьеры соломенными воротами и скульптурами, в интерьерах разместил сарматские портреты. Здесь сходятся и оппонируют друг другу Запад (польское крыло) и Восток (русское крыло). С первыми обитатели белорусского маёнтка разговаривают по-польски, со вторыми – по-русски, а между собой – по-белорусски.

Итак, национальное искусство аккумулирует доминантные установки мироощущения и миропонимания конкретного этноса, конвертируя их в образно-смысловые репрезентанты. Культуротворческая миссия белорусского кинематографа по воплощению идентичности белоруса на экране в период 1980–2000-х гг.

осуществлялась спорадически – через отдельные фильмы разных авторов как на Национальной киностудии, так и вне ее.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Бабкоў, І. Уводзіны ў посткаланіяльную тэорыю [Электронны рэсурс] / І. Бабкоў. – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=p3qtmAWs4xU&index=2&list=PLBAnu4YEjPOJ-vyRkiXK4YUA-a0WCwi3x0>. – Дата доступа: 07.04.2017.
2. Бондарева, Е. Правда и правдоподобие / Е. Бондарева // Нёман. – 1987. – № 9. – С. 150–151.
3. Бондарева, Е. Л. Дыханне часу / Е. Л. Бондарева // ЛіМ. – 1983. – 4 лют.
4. Бондарева, Е. Л. Кінематограф і літаратура: творы беларускіх пісьменнікаў на экране / Е. Л. Бондарева. – Мінск : Універсітэцкае, 1993. – С. 59.
5. Бондарева, Е. Л. От сердца – к сердцу: Страницы жизни и творчества народного артиста СССР и БССР, кинорежиссера Виктора Турова / Е. Л. Бондарева. – Минск : Маст. літ., 2001. – 159 с.
6. Гісторыя кінамастацтва Беларусі. У 4 т. Т. 4. 1986–2003 / Л. М. Зайцава [і інш.]; навук. рэд. Л. М. Зайцава. – Мінск : Бел. навука, 2004. – 335 с.
7. Кастельс, М. Информационная эпоха: экономика, общество и культура [Электронный ресурс] / М. Кастельс. – Режим доступа: https://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Polit/kastel/intro2.php. – Дата доступа: 20.06.2020.
8. Нечай, О. Герои Мележа на экране / О. Нечай // Вечерний Минск. – 1982. – 2 апреля.
9. Попов, Д. «Дыхание грозы» / Д. Попов // Искусство кино. – 1982. – № 12. – С. 152–163.
10. Усманова, А. Кіно, нацыі і глабальныя памылкі [Электронны рэсурс] / А. Усманова. – Режим доступа: <http://nmnby.eu/news/analytics/5227.html>. – Дата доступа: 15.02.2017.