

1

2

3

4

5

6

7

8



9

СУЧАСНАЯ БЕЛАРУСКАЯ  
КУЛЬТУРА

10

## БЕЛАРУСКІ КІНЕМАТОГРАФ: СТРАТЭГІЯ НАЦЫЯНАЛЬнай ДЭІДЭНТЫФІКАЦЫІ

НАТАЛЛЯ АГАФОНАВА

**Анотацыя:** Падымаецца праблема нераспазнавальнасці беларускага кіно як мастацкай з’явы і актуалізуюцца падставовыя прынцыпы пераадольвання “савецкага ўхілу” “Беларусьфільма” на карысць узмацнення вобразнага адлюстравання нацыянальнай ідэнтычнасці.

**Ключавыя словы:** беларускі кінематограф, нацыянальная ідэнтычнасць.

## BELARUSIAN CINEMA: STRATEGIES OF NATIONAL DEIDENTIFICATION

**Abstract:** The article shows the problem of identification of Belarusian cinema as an art phenomenon. It suggests basic principles of overcoming the “Soviet trend” of “Belarusfilm” through the strengthening of the image of national identity.

**Keywords:** Belarusian Cinema, National Identity.

Кінематограф Беларусі на працягу ўсяго часу свайго існавання дэманструе дзве ўстойлівыя тэндэнцыі. З аднаго боку, прадукцыя “Беларусьфільма” (так званае жанравае кіно) не карыстаецца попытам у масавай аўдыторыі (індустрыяльны аспект). З другога – фактычна няма беларускага кіно як адметнай мастацкай з’явы (накшталт чэшскай, напрыклад).

Палітыка ў сферы кінавытворчасці заўсёды вызначалася лімітаваннем “беларускасці” на тэматычна-інтэнсійным і змястоўна-сэнсавым узроўнях. Таму кінематограф Беларусі з моманту свайго канстытуявання ў сярэдзіне 1920-х гг. заставаўся па сутнасці савецкім і намінальна беларускім. Перадусім праблема тычыцца ігравога кіно. Дакументалістыка спарадычна выпраўляе сітуацыю, але яе рэсурсы і ўплыў моцна абмежаваныя. Анімацыя знаходзіцца ў аналагічным стане.

Стэрылізацыя нацыянальнай ідэнтычнасці ў беларускім кіно нейтралізавала базавыя параметры яго распазнавальнасці:

- а) мова;
- б) тыпізацыйная акрэсленасць пратаганіста і асяроддзя;
- в) ментальнасць.

Замест гэтага ў ранг “беларускасці” былі ўзведзеныя тэматыка (Вялікая Айчынная вайна) ды вонкавая тапаніміка (месца дзеяння).

Рускамоўнасць фільмаў беларускай вытворчасці (нават экранізацый твораў Васіля Быкава, Уладзіміра Караткевіча) дыктавалася не столькі сістэмай пракату на тэрыторыі СССР, але перадусім расійскімі акцёрамі, якія запрашаліся на галоўныя ролі, і мігрантамі-рэжысёрамі.

Праблема абмежаванай прысутнасці беларускага акцёра ў фільмах беларускай вытворчасці не толькі скасавала перспектыву фарміравання адпаведнай нацыянальнай школы, але рашуча паўплывала на “ментальны дух” ігравых стужак. Хрэстаматыйныя прыклады – фільмы “Кастусь Каліноўскі” (1927, рэжысёр (далей – рэж.) Уладзімір Гардзін), “Канстанцін Заслонаў” (1949, рэж. Аляксандр Файнцымер, Уладзімір Корш-Саблін), “Альпійская балада” (1965, рэж. Барыс Сцяпанаў).

Першым двум стужкам папярэднічалі аднайменныя спектаклі Купалаўскага тэатра. Аднак у фільмах на галоўную ролю былі запрошаныя адпаведна не Уладзімір Крыловіч і Барыс Платонаў, а расійскія выканаўцы Мікалай Сіманаў і Уладзімір Дружнікаў. Рэжысёр стужкі “Кастусь Каліноўскі” Гардзін наогул з прыкрасцю ўспамінаў, што ўзяўся перадаць вобразы беларускіх сялян, якіх зусім не ведаў (гл. Гісторыя кінамастацтва Беларусі, 2001: 39).

У выпадку з фільмам “Канстанцін Заслонаў”, дзе ў галоўнай ролі пачынаў здымацца Платонаў, кінаматэрыял быў забракаваны. *“Барыса Платонава з “негераічным выглядам” замянілі папулярным Уладзімірам Дружнікавым”* (Бабкова, 2012: 43).

Галоўным пралікам фільма “Альпійская балада”, які па сваіх мастацкіх якасцях адпавядаў лепшым узорам паэтыка-дакументальнай плыні “новай савецкай хвалі”, беларуская крытыка называла выбар акцёра Станіслава Любшына на ролю Івана Цярэшкі. *“Рэжысёр пагрэбваў асабліва сцямі нацыянальнага характару...”*; – сцвярджала Таццяна Арлова (1966).

Усё вышэй адзначанае – не фармальныя заўвагі, але каталізатары анігіляцыі мастацка-ідэнтыфікацыйных параметраў беларускіх стужак. Вобраз беларуса могуць адэкватна ўвасобіць беларускія акцёры як носьбіты нацыянальнага светаадчування і тэмпераменту. Гэта яркая дэманструе фільм “Знак бяды” (1986, рэж. Міхаіл Пташук) паводле аднайменнай аповесці Быкава. У кінакарціне дуэт Багацькаў складаюць выбітная расійская актрыса Ніна Русланава (Сцепаніда) і сьлыны беларускі акцёр Генадзь Гарбук (Пятрок). Вобраз, які стварае Гарбук, адпавядае беларускай ментальнасці: марудная акумуляцыя ды імкліва-кароткае выпраменьванне духоўнай моцы.

А вось Сцепанідзе бракавала *“нейкіх своеасаблівых нацыянальных рысаў”*; – дэкларавала прыма рэспубліканскай кінакрытыкі Ефрасіння Бондарова (1987: 150). Сапраўды, гераіня Русланавай замест маўкліваўпартай ды замкнёнай у сваім адчаі кабеты паўстала на экране класічнай “рускай бабай” – па-някрасаўску нястрыманай, сыгранай без нюансаў у аднастайнасці фортэ. Гэта скасавала сэнсава-метафарычныя мадуляцыі вобраза.

Інклюзіўны сэнс ідэнтыфікацыі – усведамленне ўласнага “Я” (асобы ці этнасу). Мастацтва наогул (і кіно ў прыватнасці) здольнае адрэфлексаваць у вобразах біяграфію гэтага “Я”, нават у так званай постнацыянальнай эпосе. Менавіта распазнавальнасць кінатвора не толькі па аўтарскай стылістыцы, але па вытанчаных прыкметах лакальнай культуры з’яўляецца надзейным спосабам канверсіі ў кінавытворчасці з мэтай патрапіць на міжнародны рынак ды фестывальныя пляцоўкі. Таму ў сферы мастацтва вельмі спрэчным падаецца сучасны філасофскі тэзіс аб вычарпанасці праблемы этнаідэнтычнасці. І выхад для беларускага кіно ляжыць менавіта ў накірунку вобразнага асэнсавання нацыянальнай ідэнтычнасці беларусаў: раскажыць пра свой лёс, сваю культуру і на сваёй мове. Маецца на ўвазе не толькі лінгвістычны аспект, але агульная паэталагічная сфера экраннага твора: знакавая рэпрэзентатыўнасць прасторы падзей (беларускае мястэчка, магнацкі палац, шляхецкі маёнтак, хутарская сядзіба); семантычна-сугестыўныя канфігурацыі аўдыёвізуальнасці (як беларуская выцінанка ў анімацыі Міхаіла Тумелі, экзістэнцыйная немата дакументальна-паэтычных твораў Віктара Асюка, моўны поліфанізм стужак Андрэя Кудзіненкі).

Напрыканцы 1970-х гг. драматург Кастусь Губарэвіч сцвярджаў, што *“на беларускай студыі часам баяцца “нацыянальнай абмежаванасці”, хаця такая небяспека ёй ніколі не пагражала. Калі чаго і не хапала беларускай студыі, так гэта ... фільмаў пра Беларусь”* (гл. *Всебелорусские фильмы*, 2000: 213). Яго тэза не згубіла актуальнасці. Сведчанне таму – сённяшні менеджмент у кіно, які наўпрост залежыць ад бягучай палітычнай кан’юнктуры. За 2012 год у нацыянальным ігравым кіно на тле серыяльнай прадукцыі паўстаў “Талаш” – экранная інтэрпрэтацыя “Дрыгвы” Якуба Коласа, зробленая ў архаічнай стылістыцы. А з двух фільмаў сумеснай вытворчасці для вялікага экрана атрымала рэзананс кінакарціна “Туман” Сяргея Лазніцы па аднайменнай аповесці Быкава (6% фінансавання – беларускі бок). Адначасова адкладзеныя на няпэўны час здымкі фільмаў паводле ўхваленых мастацкай радай сцэнароў “Каласы пад сярпом тваім”, “Забраны край”, “Шляхціц Завальня”.

### **Бібліяграфія**

1. Арлова, Таццяна (1966). “Двое і вайна”. *Мінская праўда*, 28.09.1966.
2. Бабкова, Алла (2012). “Не паказана значэнне гістарычнай прамовы таварыша Сталіна...”, *Мастацтва*, № 6: 40–43.
3. Бондарева, Ефросинья (1987). “Правда и правдоподобие”, *Нёман*, № 9: 145–155.
4. *Все белорусские фильмы* (2000). Мінск: Беларуская навука.
5. *Гісторыя кінамастацтва Беларусі* (2001). Мінск: Беларуская навука.