

## ВАРИАТИВНОСТЬ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ЭТНОИСТОРИЧЕСКОГО КОНТЕКСТА ПРИ СОЗДАНИИ НАЦИОНАЛЬНОГО КИНОПРОЕКТА В УСЛОВИЯХ КОПРОДУКЦИИ

*Анализируются творческо-производственные аспекты реализации одного из наиболее масштабных проектов Национальной киностудии «Беларусьфильм» – фильма режиссера М. Пташука «В августе 44-го...» (Беларусь – Россия, 2000), созданного по роману В. Богомолова «Момент истины» (1973). Исследуются возможности достоверного отображения этноисторического контекста, особенностей менталитета белорусского народа в кинопроизведении, получившем официальный статус «национального кинопроекта», реализованного в условиях совместного производства.*

В сложные, переходные моменты истории публичные страсти и столкновения, касающиеся экономической или политической подоплеки производства кинокартины, трактовки изображаемых в ней лиц и событий, нередко заметно превосходят по масштабу общественный резонанс от выхода в свет уже завершеного экранного произведения. Путь фильма к зрителю был и остается чрезвычайно труден, а зависимость от специфики текущего момента – безмерно велика и почти неконтролируема.

Подобные коллизии не обошли стороной и один из наиболее масштабных в постановочном плане кинопроектов «Беларусьфильма» новейшего времени – совместный белорусско-российский фильм режиссера М. Пташука «В августе 44-го...», задуманный к 55-летию Победы (2000 г.). Принимая во внимание, что в период производства фильм проходил по категории «национального» кинопроекта (со всемерной поддержкой, вытекающей из включения в число приоритетных культурных проектов государства), а совокупные затраты на его производство составили по разным оценкам от 3 до 5,5 млн долларов США, – и эта планка, обеспеченная условиями копродукции, по-прежнему остается на рекордной высоте – крайне продуктивно, с точки зрения теории и практики дня сегодняшнего, проанализировать: 1) как именно этот редкий симбиоз совместного производства с «национальным проектом» повлиял на конечный художественный продукт, 2) не являются ли взаимоисключающими эти понятия и не трансформировался ли проект из национального в квазинациональный?

Уже в конце 1990-х гг. считалось доказанным, что решить проблему (хотя бы частично) создания легальной экономики национальных кинематографий постсоветского периода поможет совместное производство, позволяющее привлечь инвесторов и кинематографических топ-менеджеров ближайшего зарубежья, расширить географию и масштаб зрительской аудитории. Десяти с небольшим лет, прошедших с 1986 г. (когда отечественная киноиндустрия вступила на путь кардинальных творческо-производственных трансформаций и поисков новой экономической модели своего существования), оказалось вполне достаточно, чтобы у кинематографистов сложилось понимание того, что копродукция – естественная и необходимая форма существования кино мирового класса. В этом, бесспорно, есть смысл, поскольку даже потенциальной 45-миллионной зрительской аудитории нашего южного соседа – Украины, по самым смелым подсчетам, достаточно лишь для того, чтобы окупить в прокате фильм со сметой не более чем в 500 тыс. долл. (что составляет примерно половину сметы среднебюджетного игрового фильма). И если фильм, на который потрачена подобная значительная сумма, автоматически затратный [2], то: 1) либо следует принципиально пересмотреть подходы к пониманию экономической эффективности; 2) либо активнее идти на производственно-экономический симбиоз с новыми каналами-вещателями; 3) либо разрабатывать все возможные – причем не только двусторонние, но и многосторонние – варианты копродукции.

Сопоставляя теоретические схемы с реальными творческо-производственными коллизиями, отметим, что фаза активных событий в рамках копродукции началась 19 июля 1999 г., когда «Беларусьфильмом» был подписан договор с продюсерской компанией В. Семаго «Ивитос» (позже выяснилось, что эта фирма была зарегистрирована

всего лишь несколькими месяцами ранее, что, впрочем, само по себе не противозаконно). В результате этого мало просчитанного (а с позиций сегодняшнего опыта – почти авантюрного) шага киностудия и руководство кинематографической отрасли вскоре оказались заложниками в руках российских партнеров по кинобизнесу во главе с В. Семаго и генеральным директором «Ивитос» О. Мясниковой.

Опуская запутанные обстоятельства подготовительного и съемочного периодов, отметим, что фильм «В августе 44-го...» существует в нескольких монтажных версиях – узаконенными считаются два варианта, различающиеся по многим техническим и творческим параметрам, в том числе по авторской и имущественной принадлежности. Монтажная редакция «длинной» версии принадлежит М. Пташуку, «короткой» – продюсеру В. Семаго. Именно он перемонтировал первоначальный («длинный») вариант, премьера которого состоялась на открытии Международного кинофестиваля «Лістапад-99», в направлении повышения динамики действия. Вариант В. Семаго поступил в российский прокат к Дню Победы в 2000 г., и фильм «вошел в число 20 самых популярных российских лент 2001 г.» [4, с.140]. Для полноты следует добавить, что незадолго до премьеры В. Богомоллов запретил использовать название романа «Момент истины» и указывать в титрах свое имя.

Остановимся на обстоятельствах, представляющихся наиболее существенными. Во-первых, в конечном счете 66% имущественных прав на фильм оказалось у российской стороны, т.е. за пределами Беларуси. Во-вторых, более чем скромные показатели отечественного проката (около 11 тысяч зрителей в течение первого года демонстрации) были обусловлены тем, что в конъюнктурных целях фильм был показан в майские праздники по Первому национальному телеканалу Беларуси едва ли не одновременно с выходом на экраны кинотеатров, а не минимум годом позже, как того требует мировая практика [4, с.140]. В-третьих, производственное напряжение, сопутствующее реализации «национального» кинопроекта, для студии оказалось столь значительным, что парализовало другие начинания – фактически в 1999 г. «Беларусьфильм», работая на полную мощность, обслуживал лишь одну киногруппу.

Как отметили даже российские (!) кинематографисты, это далеко не первый случай, когда фильм, сделанный в значительной степени за счет государственного бюджета (разумеется, не российского), оказался «прихвачиванным» столь откровенным образом. А ведь всего полтора года назад кинопроект именовался «национальным», белорусским...

В этом контексте не может не возникнуть ряд болезненных вопросов: а выгодна ли белорусской кинематографии такая копродукция? Не порождает ли совместное производство, организованное на подобных условиях, слишком много нежелательных последствий – творческих, производственных, экономических, наконец, имиджевых?

В стремлении сузить, конкретизировать направление исследований обратимся лишь к некоторым содержательным и жанрово-стилевым аспектам, прямо или косвенно зависящим от тех организационно-правовых форм, в которых кинопроект осуществлялся. Речь пойдет о том, что непосредственно относится к возможностям экранного отображения в национальном кино менталитета белорусского народа, желания и способности создателей экранного произведения исторически достоверно и художественно убедительно смоделировать этнические, этнографические и поведенческие характеристики персонажей романа В. Богомоллова «Момент истины». Здесь следует заметить, что в соответствии с современными воззрениями исторической дисциплины, «мы интерпретируем не тогда, когда нам не хватает данных, а тогда, когда они имеются в избытке. Описание и объяснение требуют “подходящего” количества данных» [1, с.69].

Изобилующая крутыми поворотами история попыток экранизации романа В. Богомоллова указывает на то, что М. Пташук был не первым, кого привлек мощный этноисторический контекст повествования: существует недостаточно полная информация и о двух других «подходах» к экранизации романа – А. Тарковским и С. Говорухиным – обе были отклонены автором романа. Также известно, что в 1974–1975 гг. литовскими кинематографистами – режиссером Витаутасом Жалакявичюсом (1930–1996) и оператором Донатасом Печурой (р. в 1934 г., в настоящее время живет в Австралии) – на базе киностудии «Мосфильм», но с использованием съемочных объектов и, в частности,

натурной площадки «Беларусьфильма» в районе деревни Каменка Смолевичского района, осуществлялась первая попытка экранизации.

Сегодня можно только догадываться, почему В. Жалакявичюс, режиссер, по своим политическим пристрастиям отнюдь не склонный заниматься популяризацией деятельности спецслужб (в нашем случае – контрразведки «Смерш»), был пленен прозой В. Богомолова. Ответ, думается, заключается в том, что действие романа разворачивается в Западной Беларуси (в географическом треугольнике между Лидой, Гродно и Барановичами, причем параллельно важные события происходят также в Белостоке, Сувалках, Яшунах, Мариамполе и других населенных пунктах, лежащих в полосе наступления 2-го и 3-го Белорусского фронтов), на стыке разнородных европейских культур, в области непрерывной – по крайней мере, в первой половине XX в. – перекройки границ, а заодно и сотен тысяч людских судеб. Существенно важно, что пространство «операционной среды» героев-контрразведчиков – Алехина, Блинова и Таманцева – полностью поглощается пространством белорусской культуры того исторического периода, а проявления «белорусскости» находят свое отражение не в надуманной архаике, а в повседневных фоновых бытовых проявлениях.

В. Богомоловым это культурное пространство воспринимается и репрезентируется на страницах романа как «мозаичное», вмещающее и объединяющее элементы разного «цвета», «формы» и «размера». Без подобной детализации и дифференциации не произошло бы и генерализации, синтезирования исторической целостности, которая на редкость достоверна, художественно богата и притягательна. Впрочем, не только геополитика, но и содержательный аспект литературного первоисточника является уникальным: трудно вспомнить советскую прозу, где бы не просто упоминались, но были так органично включены в ткань повествования разновекторные силы: военнослужащие Армии Крайовой и Армии Людовой, отступающие на запад германские части и власовцы, литовские «лесные братья». Местные жители – белорусы (хозяин хутора Окулич, его семейство, Юлия Антонюк), поляки (пани Гролинская, железнодорожники), русские (председатель сельсовета Васюков с сынишкой-инвалидом, овощевод-любитель Иван Семенович Шорохов), представители смешанных браков (Казимир Павловский и его сестра, истовая католичка Зофия Басияда) и многие другие персонажи В. Богомоловым не только тщательнейшим образом разработаны с точки зрения социодемографии, но и дифференцированы до локальных групп или страт: один из железнодорожников – не просто поляк, но приезжий из Литвы и говорящий «с мягким вильнюсским акцентом» [3, с.260]; из двух персонажей второго плана, которых автор описал как «русских», первый, Васюков – явный продукт советской эпохи («Партийный я – живым не дамся!» [3, с.150]), второй же, Шорохов – уцелевший между двумя войнами в буржуазной Польше бывший поручик русской армии, чей «участок выделялся среди других палисадов отменно ухоженными грядками и обилием плодовых деревьев» [3, с.196]. Думается, что иных примеров воссоздания такого социально-политического и этноконфессионального разнообразия в военной прозе советского периода (да и не только советского) найти практически невозможно.

«Ощущение предельной правдивости, достоверности не только характеров, ситуаций, но и каждой мелочи, каждой малюсенькой детали не оставляет ни на минуту. Автор... не просто правдив, а воинственно правдив!» [6, с.185]. Коллеги Богомолова утверждают, что им была оставлена точная карта, на которой день за днем, как это происходит в романе, отмечено расположение воинских частей 2-го и 3-го Белорусских фронтов в августе 1944-го... При таком поразительном стремлении к предельной точности он нигде не переходил «то “чуть-чуть”, когда достоверность превращается в дотошность и все убивает» [6, с.177].

Фактура, извлеченная из-под спуда В. Богомоловым, долго находилась под негласным запретом и, разумеется, не могла не привлечь чуткого к новым возможностям (а шел 1974 год) режиссера В. Жалакявичюса. На роль старшего лейтенанта Таманцева был намечен еще не слишком известный в ту пору С. Шакуров, отсняли почти две трети фильма, но множество причин не позволило его завершить: это и самоубийство Б. Бабкаускаса, игравшего начальника управления контрразведки фронта генерала Егорова, и недовольство директора «Мосфильма» Н. Т. Сизова творческим качеством материала.

Работа над фильмом была остановлена распоряжением Н. Сизова 21 октября 1975 г.; своим коллегам директор «Мосфильма» пояснил, что «Жалакявичюс, безусловно, талантливый профессионал, выдающийся художник, но работать он может только по международной или литовской национальной тематике, не представляет себе, что такое армия и война...» И никто тогда не осмелился заметить, а тем более объяснить директору студии, что все события и персонажи романа В. Богомоллова – за исключением троицы главных героев, их командиров и офицеров генштаба – это и есть самая настоящая международная тематика.

Особенности политической конъюнктуры середины 1970-х гг. фактически блокировали первую попытку экранизации; почти четверть века понадобилось для того, что вызрело следующее обращение кинематографистов к этому произведению. В. Богомоллов в записках о ходе работы над проектом вспоминает: «С первых недель появления В. Семаго и он сам, и режиссер М. Пташук в интервью стали заявлять, что они покажут «новое видение войны». Семаго сообщал: «Фильм рассказывает, что внутри жесткой сталинской машины контрразведки были люди, которые противостояли этой самой машине» («Звезда», 08.05.1999 г.). В «Народной воле» (30.11.1999 г.) он заявил: «Это новый взгляд на войну. Русские сражаются против русских», – имелась в виду группа диверсантов во главе с Мищенко. Вдохновленный оригинальными соображениями продюсера, режиссер добавлял: «Это еще рассказ про то, как три молодых офицера... противостоят тогдашней Системе...» [8].

Когда картину определили как «белорусский национальный проект», В. Богомоллов предложил режиссеру М. Пташуку «сделать» белорусами председателя сельсовета Васюкова и старшего оперативной группы капитана Алехина, что не требовало значительных переделок – достаточно было лишь «вживить» в речь персонажей белорусский говор. Васюкова режиссер белорусом сделал (арт. А. Лабуш), а насчет Алехина воздержался, скорее всего, потому, что на эту роль уже был отобран актер – Е. Миронов. Образ диверсанта Павловского В. Богомоллов обсуждал с М. Пташуком еще в 1998 г., и режиссер согласился, что его играть должен актер соответствующего типажа. На эту роль был приглашен польский актер Р. Пазура, однако в предварительной версии монтажа закадровый голос, характеризующий Павловского, сначала сообщал: «по документам – белорус», а затем, после проверки и уточнения: «по национальности – белорус».

Такое «новое видение войны» вызвало полное неприятие В. Богомоллова: «Снять иностранного актера, отобранного по типу, и затем поименовать его белорусом... И это в картине, подготовленной для торжественного показа в Беларуси к 55-летию Победы... В варианте, показанном на “Лістападзе” в Минске 22 ноября 2000 г., “по национальности – белорус”, естественно, уже не было» [8].

Анализ подобных трансформаций, «вольностей» и отступлений от концепции романа представляет тем больший интерес, чем менее того допускает сама литературная основа. В этой связи нельзя не процитировать литературного критика М. Кузнецова, который в 1976 г. писал: «Фанатичное служение автора божеству Достоверности и Точности в романе достигает апогея. С огорчением Богомоллов рассказал мне, что читатели в его романе нашли две неточности: ошибочно указано, что манок рябчика можно услышать за два километра; ошибочно сказано, что в госпитале пахло сулемой – она не имеет запаха...» [6, с.177].

Один из главных героев В. Богомоллова – молодой лейтенант Андрей Блинов – вполне осознает, что собственно российская земля уже осталась позади. В письме домой он пишет: «Мы ушли далеко на Запад и находимся сейчас на территории бывшей Польши. Таким образом, я попал за границу. Население здесь поляки и белорусы, но все они так называемые “западники”, люди забитые, отсталые, не по-нашему односторонние. За месяц ни в одной деревне не встретили человека, который бы окончил больше трех-четырёх классов. Наш русский народ куда культурнее. А внешне: одеваются в основном лучше нас. В хатах обстановка городская, вместо лавок обычно стулья. Девушки щеголяют в шелковых платьях по колени и в цветастых, из хорошей материи блузках. Мужчины, даже крестьяне, носят шевиотовые костюмы, сорочки с отложными воротничками и “гапки”, что по-польски означает фуражки» [3, с.363]. Казалось бы, такое противопоставление не только дает возможность, но и прямо подсказывает режиссеру необходимость найти такие

статичные и динамические – внешние и поведенческие – черты, которые указывали на «русскость» или даже «московскость» Блинова: достаточно вспомнить его слова: «Вы себе даже не представляете, как хочется чего-нибудь *нашего, московского*, довоенного: гречневой каши с маслом, или окрошки с квасом, или мороженого “эскимо”. Не хватает даже трамвайной ругани» [3, с.364].

Вероятно, причина «внеэтничности» не только Блинова, но и двух других контрразведчиков, обусловлена их принадлежностью к «чистильщикам» – людям, в процессе жесткой профессиональной подготовки полностью переделавшим свою природу и в силу этого занявшим место выше конкретного этноса. Кроме того, Алехин, Блинов и Таманцев представляют грозную организацию – «Смерш», которая, в большинстве случаев, воспринимала национальную пестроту на занятой территории в качестве побочного и почти что досадного обстоятельства [5, с.155–168]. Это накладывает на троицу героев определенный «наднациональный паттерн», но на остальных действующих лиц эта проблема не распространяется.

К сожалению, увиденное В.Богомоловым в жизни и затем смоделированное в литературе фоновое культурное многоцветие осталось почти нереализованным в кинопроекте: весь сложный контекст действия, все косвенные полемические интенции романа не просто оставлены за кадром, но отсечены от фильма. Киноповествование происходит в условной и внефактурной среде: по грунтовке идет колонна военной техники, идет в пыли с огромным трудом собранная массовка, но прилегающая к дороге местность какими-либо приметам, знаками, следами войны совершенно не декорирована. Нет даже попытки воссоздать атмосферу войны, и это при изображении Беларуси, по которой колесо войны дважды прокатилось со всей чудовищной тяжестью; нет атмосферы войны, нет воздуха времени, а есть игра в войну, игра в солдатики.

Такой прием «дистилляции исторического контекста», нередко используемый при экранизации мелодрамы или вестерна, для «Августа 44-го...» явился упрощением и отходом от духа первоисточника. Можно согласиться с тем, что «втискивание литературного произведения в жанровые рамки (т.е. в рамки шпионского экшн-детектива. – *Прим. авт.*) не только уничтожает контекст, но существенно сказывается на мотивированности действия» [7, с.38].

Отдавая должное опыту и профессионализму М.Пташука, следует сказать, что не все без исключения персонажи фильма лишились своих национальных черт и особенностей; в тех случаях, когда рамки жанра предоставляли такую возможность, персонаж расцветивался неповторимыми красками. Например, неизменно точная в деталях Б. Тышкевич создала яркий образ пани Гролинской, молодящейся, но пожилой польки, чей муж героически погиб в сентябре 1939 г. в боях с немцами, чуть ли не бросившись с гранатой под танк. Даже относительно небольшое пространство роли не помешало актрисе многое рассказать зрителю... Это в полной мере касается и другой польской актрисы – К. Грушки, исполнительницы эпизодической роли Юлии Антонюк.

Уже на третьей странице романа «Момент истины» его автор сообщает: «В приводимых документах и самом тексте романа изменены несколько фамилий, названия пяти небольших населенных пунктов (топонимика более крупных соответствует действительности. – *Прим. авт.*) и действительные наименования воинских частей и соединений. В остальном документы в романе текстуально идентичны соответствующим подлинным документам». Впрочем, и без этого авторского примечания подлинность оперативных донесений и телефонограмм не вызывает ни малейших сомнений [5, с.155–168].

Поток оперативных документов, благодаря обаянию, достоверности и многослойности заложенной в них информации, быстро становится наиболее захватывающей линией повествования, создает неповторимый исторический колорит, ауру достоверности. Причем, «чисто литературная изощренность, «структуральность» этой композиции была беспрецедентной для советской литературы с ее «противоформалистской» направленностью и приматом содержания над формой» [7, с.38].

Лаконичная, эмоционально не окрашенная информация из найденных и выстроенных автором в драматургической последовательности фрагментов сама по себе – прелюбопытнейший и завораживающий роман или, точнее, инфороман. Это тот редкий случай, когда информация... становится образом, излучая магический инфракрасный свет

искусства (который греет, потому что правдив!). В. Богомолов привлекает и использует разнородные структуры, но в итоге создает новую, универсальную структуру, моделирующую функции творческого сознания в созданном им жанре. Конструируя сюжетную, «игровую» линию параллельно с документальной, фактографической, автор романа виртуозно использует последнюю в качестве искусственного «замедлителя» сюжетного действия. Здесь так важно выверить время и подвести читателя к финальному эпизоду, описывающему поединок и силовой захват врага, не ранее, чем главарь разыскиваемой группы Мищенко «обретет» плоть и кровь – из анонимного диверсанта превратится в резидента-вербовщика с конкретной биографией.

Повествование стремительно летит к своей развязке – но... документальные «перебивки» настолько интересны, что хочется эту развязку отсрочить, отодвинуть. *Торможение* (термин В.Шкловского) – прием, позволяющий достичь «эффекта очуждения», когда художник намеренно задерживает развитие действия, сосредоточивая внимание читателя на самом его ходе, на отдельных его этапах, на ускользающих от автоматического восприятия чертах и свойствах. Прием этот, широко используемый в современной прозе, некогда активно использовался и в игровом кино (вспомним хотя бы сознательно замедленный ритм и ход действия в картинах М. Антониони); в кино сегодняшнем такое искусственное торможение встречается крайне редко.

В экранной интерпретации документальный пласт (слой архивных документов) – наименее важный не только для В. Богомолова как автора, но и для полноценного восприятия произведения, – полностью отсутствует. Можно согласиться с тем, что ««принцип дополнительности» в межсемиотических переводах (типа “литература – кино”) исключений не знает» [7, с.39]. Его практическая реализация всегда представляет огромную сложность, а в ряде случаев и невозможна. Однако с теоретической точки зрения возможно (а с эстетической и этноисторической – весьма желательно) представить себе такую режиссерскую концепцию, которая бы, во-первых, основывалась на подлинном интересе к среде обитания героев (в широком смысле, к контексту) и, во-вторых, нашла художественное оправдание возможности вовлечения слоя архивных документов (возможно, с помощью дикторского текста) в сложную ткань аудиовизуального произведения.

Более подробный, глубинный анализ возможностей успешного осуществления межсемиотического перевода настолько сложен, что напоминает бинот Ньютона и окончательно разрешим, пожалуй, только на практике – методом творческих проб и ошибок.

Главный организационно-управленческий вывод, вытекающий из анализа творческо-производственных и финансово-правовых результатов национального кинопроекта – фильма «В августе 44-го...», заключается в том, что «национальный кинопроект», в принципе, может реализовываться и в рамках совместного производства. Копродукция сама по себе, даже в форме сотрудничества фильмопроизводящих организаций различных форм собственности, непреодолимых противоречий не порождает, хотя и требует значительно более детальной предварительной творческой и экономико-правовой проработки, включающей распределение авторских и имущественных прав на созданный объект интеллектуальной собственности, порядок возврата средств от реализации, гарантии контроля за процессом всех заинтересованных сторон. В рассмотренном случае, к сожалению, главенствующими оказывались два правила арифметики – сложение и вычитание. Многие важнейшие для белорусской культуры обстоятельства – этноисторический контекст, национальный характер, ментальность – не мудрствуя лукаво, были отброшены костяшками на бухгалтерских счетах.

---

1. Анкерсмит, Ф. Р. История и тропология: взлет и падение метафоры / Ф. Р. Анкерсмит; пер. с англ. М. Кукарцева, Е. Коломоец, В. Кашаев. – М.: Канон + РООИ «Реабилитация», 2009. – 400 с.

2. Бабкова, А. П. Астэнічны кінасіндром / А. П. Бабкова // Мастацтва. – 2001. – № 6. – С. 22.

3. *Богомолов, В. О.* Момент истины. Роман, повести, рассказы / В. О. Богомолов. – М.: Правда, 1985. – 560 с.
4. *Гісторыя кінамастацтва Беларусі: у 4 т. / Л. М. Зайцава (наук. рэд.) [і інш.].* – Мінск: Беларус. навука, 2004. – Т. 4: 1986–2003 гг. – 335 с.
5. *Журавлев, С. И.* Память пылающих лет. Современная советская проза о Великой Отечественной войне: кн. для учителя / С. И. Журавлев. – М.: Просвещение, 1985. – 191 с.
6. *Кузнецов, М.* Иван, Зося, Таманцев и другие / М. Кузнецов // Наш современник. – 1976. – № 5. – С. 167–185.
7. *Матизен, В.* Жанр как лучший враг реализма / В. Матизен // Искусство кино. – 2001. – № 6. – С. 37–40.
8. *Писатель В. О. Богомолов о съемках фильма «В августе 44-го...»* [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://stabrk.livejournal.com/153831.html>. – Дата доступа: 14.02.2011.
9. *Фральцова, Н. Т.* Побач з ісцінай, ці «Сакрэтныя матэрыялы» ў беларускай версіі / Н. Т. Фральцова // Мастацтва. – 2001. – № 6. – С. 23–26.

*K. REMISHEVSKY*

#### **THE VARIABILITY OF ETHNO-HISTORICAL CONTEXT'S INTERPRETATION IN THE PROCESS OF A NATIONAL FILM PROJECT'S CREATION IN TERMS OF A CO-PRODUCTION**

Creative and production aspects of one of the largest projects' of the National Film Studio «Belarusfilm» implementation, the film of the film director Mikhail Ptashuk «In August of the 44<sup>th</sup>» (Belarus – Russia, 2000), created on the novel by Vladimir Bogomolov «The Moment of Truth» (1973), are analyzed.

The possibilities of ethno-historical context's reliable reflection, the peculiarities of the Belarusian people's mentality in the cinematographic production, which obtained the official status of «a national film project» and was realized in terms of co-production, are examined.

Дата поступления статьи в редакцию: 14.03.2011.