

«АДЛІГА» Ё БЕЛАРУСКІМ КІНО (1953–1968 гг.)

А. А. Гуэсалоўскі, доктар гістарычных навук, прафесар, прафесар кафедры культуралогіі і псіхалага-педагагічных дысцыплін Інстытута павышэння кваліфікацыі і перападрыхтоўкі кадраў установы адукацыі «Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў»

Анацыя. У артыкуле зроблена спроба паказаць працэс станаўлення т. зв. адліжнага кінематографа Беларусі. З аднаго боку, яго стваральнікі імкнуліся паказаць новыя формы штодзённасці, дэманструючы на экране вядомыя камунікатыўныя сітуацыі і выкарыстоўваючы пры гэтым наватарскую кінамову. З іншага боку, рэжысёры звярнуліся да тэмы Вялікай Айчыннай вайны, прапанаваўшы глядачу яе асэнсаванне новымі мастацкімі сродкамі. Аўтар закранае малавывучаныя факты і ключавыя з’явы беларускага паэтычнага кінематографа.

Ключавыя словы: мастацкае кіно, «адліга», рэжысёр, сцэнарый, лібералізацыя.

«THAW» IN BELARUSIAN CINEMA (1953–1968)

A. Huzhalouski, PhD in History, Professor, Professor of the Department of Cultural Studies and Psychological and Pedagogical Disciplines of the Institute for Advanced Training and Retraining, Educational Establishment «The Belarusian State University of Culture and Arts»

Abstract. The article is an attempt to show the process of formation of the so-called «thaw» cinema in Belarus. On the one hand, its creators sought to show new forms of everyday life, showing on the screen well-known communicative situations and using innovative cinematic language. On the other hand, the directors turned to the theme of the Great Patriotic War, offering the audience to comprehend it with new artistic means. The author touches upon little-studied facts and key topics of Belarusian poetic cinema.

Keywords: feature film, «thaw», director, screenplay, liberalization.

Працэс пераадолення сталінізму ў часы «адлігі» закрануў розныя галіны культуры – літаратуру, выяўленчае мастацтва, кіно, тэатр, музыку. Адмова ад сталінскай спадчыны, метадаў яго кіраўніцтва, пераадоленне атмасферы рэпрэсій і жаха, працэсы дэмакратызацыі паспрыялі, з аднаго боку, вяртанню да нацыянальнай традыцыі, з іншага – уключэнню беларускай культуры ў сусветны кантэкст. З боку партыйна-ўрадавага

апарата былі зроблены некаторыя саступкі, дзякуючы чаму адбываўся пэўны адыход шэрагу аўтараў ад прыныцаў сацыялістычнага рэалізму.

Як і выяўленчае мастацтва, беларускае кіно з некаторым спазненнем адгукнулася на ліберальныя імпульсы, якія сыходзілі з Масквы. У 1953 г. на кінастудыі «Беларусьфільм» знялі толькі адну карціну – «Пяюць жаваранкі» (рэж. У. Корш-Саблін), якая развівала стылістыку «Кубанскіх казакаў». У наступныя гады ў рэспубліцы з’яўляліся дзве карціны ў год, якія ў рамках сацрэалістычнага канона распавядалі пра падзеі рэвалюцыі, вайны або працоўныя поспехі. Паводле словаў кінакрытыка А. Бабковай, у другой палове 1950-х гг. гадзіннік кінематаграфічнага часу ў Беларусі «спыніўся апоўнач» [1, с. 29]. Пры гэтым кіно заставалася найбольш масавым відам мастацтва – кожны дзень яго глядзела каля 300 тыс. жыхароў БССР [7, арк. 303]. Аднак колькасць кінаўстановак у рэспубліцы значна саступала агульнасаюзным паказчыкам. Калі ў 1957 г. сярэднястатыстычны жыхар СССР паглядзеў кіно 14,9 разоў, то жыхар БССР – толькі 9,4 [8, арк. 72].

Сітуацыя змянілася напачатку наступнага дзесяцігоддзя. У 1960 г. студыя «Беларусьфільм» з Чырвонага касцёла пераехала ў новы будынак. Кінастудыю ўзначаліў новы дырэктар, драматург І. Дорскі, сцэнарны адзел «умацавалі» пісьменнікамі А. Куляшовым і М. Лужаніным. Гэта павінна было змяніць заганную практыку запуску беларускіх фільмаў у вытворчасць паводле сцэнароў, ад якіх адмовіўся маскоўскія кінарэжысёры. Пра неабходнасць пашырэння дэмакратычных пачаткаў у кінавытворчасці казалі ўдзельнікі 1-га з’езда работнікаў кінематаграфіі БССР, які адбыўся ў лістападзе 1962 г. [5, с. 4].

У гэты жа час на «Беларусьфільм» прыйшло новае пакаленне рэжысёраў, аператараў, мастакоў – выхаванцаў Усесаюзнага дзяржаўнага інстытута кінематаграфіі. Утварыўшы ўласнае маладзёвае аб’яднанне, яны прынеслі ў беларускае кіно новы погляд на задачы кінематографа, пошук у галіне жанравых формаў, выяўленчую і гукавую спецыфіку. Кінамова маладога пакалення мастакоў сведчыла пра ўплыў польскай школы, італьянскага неарэалізму, французскай «новай хвалі». На першы план выйшла інтэлектуальнае кіно, дзе дакументалістычнасць суседнічала з умоўнасцю. Яму былі ўласцівы пільная ўвага да чалавека, псіхалагічнае даследаванне яго ў розных жыццёвых варунках. В. Тураў на схіле гадоў наступным чынам згадваў атмасферу 1960-х гг.: «Мы былі маладыя, захопленыя сваёй прафесіяй. На “Беларусьфільме” былі чудаўныя часы. Мы ездзілі на пляцоўку адзін да аднаго, мы цешыліся кожнаму поспеху таварыша, усе жылі ў атмасферы дзіўнага, шчаслівага братэрства!.. А якія здымаліся фільмы!» [11, с. 23].

Большасць карцін новага беларускага кіно 1960-х гг. можна падзяліць на дзве вялікія групы. Да першай групы належаць фільмы, якія пераасэн-

соўвалі падзеі мінулай вайны. Аўтары кінастужак другой групы засяродзіліся на даследаванні сучасніка.

Першым мастацкім фільмам, прапанаваўшым глядачу новае, аўтарскае прачытанне падзей вайны, стала «Трэцяя ракета», знятая Р. Віктаравым у 1963 г. па аднайменнай аповесці В. Быкава. Суровая праўда кінематаграфічнага апавядання адпавядала духу літаратурнай першаасновы. Трагічная гісторыя, што адбылася ў невялікім франтавым акопе на працягу некалькіх сутак, уразіла глядачоў перш за ўсё глыбокай праўдай. Крытыка адзначала дакладнасць акупнага побыту, выразнасць батальных сценаў, тонкасць у абмалёўцы перажыванняў герояў, строгую і стрыманую манеру ў выбары мастацкіх сродкаў, лірычную ўсхваляванасць. Разам з тым, агаворваючыся, што фільм «Трэцяя ракета» – гэта новае слова аб вайне, яна абвінавачвала аўтара сцэнарыя і рэжысёра ў «абстрактнай гуманістычнай пазіцыі» [4, с. 2].

Міжнароднае прызнанне да В. Турава прыйшло ў 29 гадоў, пасля выхаду яго першага поўнаметражнага фільма «Цераз могілкі» (1965), пастаўленага паводле аповесці П. Ніліна. Гэты фільм, зроблены пад уплывам італьянскіх неарэалістаў, быў сустрэты крытыкай як новая з’ява ў кінематографе. Ён вызначаўся незвычайным для беларускага кінамастацтва поглядам на тэму партызанскага руху і акупацыі. Стварыўшы арыгінальны візуальны вобраз вайны з яе сапраўднымі рэаліямі, рэжысёр засяродзіў увагу глядачоў не на пераможных партызанскіх рэйдах, а на перажываннях тых, хто быў вымушаны застацца ў акупацыі. Увесь фільм быў пабудаваны на неадназначнасці пачуццяў і стану персанажаў, рэжысёр не спяшаўся выказаць уласныя да іх адносіны, даючы глядачам магчымасць самім зрабіць высновы. Падобны наватарскі падыход выклікаў сур’ёзныя заўвагі падчас прыёмкі фільма мастацкім саветам кінастудыі, якія ўдалося зняць толькі з дапамогай наведаных Мінск Р. Чухрая і М. Хуцыева [2, с. 175–178].

Драматызм у спалучэнні з лірызмам быў афарбаваны наступны фільм В. Турава пад назвай «Я родам з дзяцінства» (1966), які стаў эталонам аўтарскага кіно для цэлай генерацыі беларускіх рэжысёраў. Гэта тонкая лірычная кінаапавесць распавядала пра дзяцінства тых, хто падчас вайны ўпершыню адчуў цяжар страты сваякоў, жаданне помсціць ворагу і імкненне да шчасця. У стужцы ўпершыню з экрана прагучалі песні У. Высоцкага, сыграўшага адну з роляў. У адрозненні ад фільма «Цераз могілкі», які мастацкі савет адмаўляўся прымаць у гатовым выглядзе, фільм «Я родам з дзяцінства» сустрэў цензурныя перашкоды ўжо на ўзроўні зацвярджэння напісанага Г. Шпалікавым сцэнарыя. У красавіку 1965 г. загадчык аддзела навукі і культуры ЦК КПБ М. Ф. Капіч наклаў на твор будучага класіка савецкага кіно наступную рэзалюцыю: «Трэба катэгарычна забараніць запускарства гэты сцэнарыі у вытворчасць да яго канчатковай дапрацоўкі» [9, арк. 59].

У наступныя гады В. Тураў працягнуў асэнсаванне тэмы вайны ў супрацы з А. Адамовічам, у выніку чаго паўстала дылогія «Партызаны», якая складалася з фільмаў «Вайна пад стрэхамі» (1967) і «Сыны ідуць у бой» (1969) [2, с. 199–200, 222–224].

У 1965 г. на «Беларусьфільме» была экранізавана яшчэ адна аповесць В. Быкава – «Альпійская балада», у якой распавядалася пра каханне вязняў канцлагера, беларуса Івана і італьянкі Джуліі. Адмовіўшы аднаму з заснавальнікаў неарэалізму, італьянскаму кінарэжысёру Дж. Дэ Санцісу, Дзяржкамтэт па кінематографіі СССР даверыў экранізацыю беларускаму кінарэжысёру Б. Сцяпанаву. Разам з аператарам А. Забалоткім, а таксама акцёрамі С. Любшыным і Л. Румянцавай ён стварыў узнёсла-паэтычную легенду, якая ламала стэрэатып савецкага героіка-рамантычнага фільма. «Альпійская балада», якая адразу не спадабалася П. М. Машэраву, атрымала вялікі поспех у СССР і за мяжой [2, с. 179–181].

Іншы лёс напаткаў карціну «Усходні калідор» (1966), дзе рэжысёр В. Вінаградаў упершыню у савецкім кінематографіі ўзняў тэму Халакосту. Для аповяду пра падпольную барацьбу на тэрыторыі Беларусі ў гады нацысцкай акупацыі рэжысёр абраў жанр фантазіі. Дзею фільма, знятага паводле сцэнарнай асновы А. Кучара, В. Вінаградаў змясціў у няпэўную, замкнёную прастору, горад-турму. У змрочным прывідным горадзе, дзе нявольнікамі з’яўляліся не толькі ахвяры, але і каты, панавала не толькі смерць, але і каханне ў яго зямных формах. Пасля таго, як на IV кінафестывалі рэспублік Прыбалтыкі, Беларусі і Малдавіі фільм «Усходні калідор» быў адзінадушна прызнаны антымастацкай з’явай, яго паклалі на «паліцу». А пасля спробы абмежаванага паказу ў 1968 г. гэтая экспрэсіянісцкая стужка была зусім забыта [3, с. 7].

У залаты фонд «Беларусьфільма» увайшла знятая ў 1968 г. І. Дабралюбавым ваенная кінаповесць «Іван Макаравіч». Галоўным героем гэтага кранальнага фільма стаў трынаццацігадовы хлопчык, якога жахі вайны прымусілі да часу пасталець. «Іван Макаравіч» атрымаў шмат узнагарод, у т. л. прыз Міжнароднага кінафестывалю дзіцячых фільмаў у Венецыі.

Новыя беларускія карціны, прысвечаныя тэме сучаснасці, не атрымалі ніякіх узнагарод. Затое іх стваральнікі з большым ці меншым поспехам распачалі распрацоўку эксперыментальных эстэтычных ідэй, фармавалі новую аўтарскую кінамову. Героямі гэтых фільмаў была пераважна моладзь, праблемы якой, у адрозненні ад папярэдняга часу, абмяркоўваліся без павучанняў з трыбуны і ўказанняў правільнага шляху. Маладыя героі губляліся, бязмэтава блукалі, шукалі шчасця ў кожным моманце жыцця і будаваць камунізм імкнуліся куды менш, чым займацца ўласцівымі іх узросту праблемамі.

Падобным чынам паводзілі сябе героі мастацкай стужкі «Каханая» (1965), знятай Р. Віктарам па матывам рамана М. Пагодзіна «Бурштынавыя ка-

ралі». У ёй дастаткова адкрыта былі паказаны любоўныя калізіі маладых людзей на фоне разважанняў пра сэнс жыцця і аспярожнага асуджэння па-рокаў савецкага ладу жыцця. Паўнапраўным удзельнікам фільма зрабіўся Мінск, старанна задакументаваны Ю. Марухіным у музычным суправаджэнні Я. Глебава [2, с. 183–184]. Моладзі таксама належыла беларуская сталіца ў кінакамедыі «Саша-Сашачка» В. Чацвярыкова, знятай у 1966 г. паводле сцэнарыя Л. Вакулоўскай. Галоўная гераіня фільма відавочна ламала стэрэатыпы паводзін савецкай пралетаркі. Яна была занята пераважна наладжваннем асабістага жыцця, модна апраналася, вучыла ангельскую мову, танчыла твіст і цалавалася з каханым у спартовым самалёце [6, с. 1]. У найбольшай ступені несавецкай выглядала знятая ў 1967 г. паводле ўласнага сцэнарыя карціна А. Спешнева «Тысяча вокнаў». У ёй спалучаліся прыёмы дакументальнага і гульнівага кіно, а большасць роляў выконвалі савецкія і замежныя студэнты МДУ імя Ламаносава. Іх складаныя пошукі сэнсу жыцця былі перададзены з дапамогай лірычных адступленняў, што дадала фільму паэтычнасці [2, с. 206–207].

У 1967 г. з боку беларускіх рэжысёраў-«шасцідзясятнікаў» была здзейснена адзіная спроба рэалізацыі касцюмнага гісторыка-прыгодніцкага праекта у выглядзе знятага майстрам-казачнікам У. Бычковым па сцэнарыю У. Караткевіча фільма «Хрыстос прыязміўся ў Гародні». Адразу пасля заканчэння вытворчасці зробленая аднадумцамі – кампазітарам-мадэрністам А. Каравайчуком, аператарам А. Забалоцкім, акцёрамі Л. Дуравым, Д. Баніёнісам, Л. Румянцавай, П. Кармуніным – карціна была пакладзена «на паліцу». Ідэалагічнаму кіраўніцтву рэспублікі не падабаўся яе сюжэт, у цэнтры якога знаходзіўся рачоны Хрыстом шкаляр і ліцадзеі Юрась Братчык [10, с. 21].

Апісаныя вышэй кінапраекты засведчылі падзел творцаў на кансерватараў-сталіністаў, якія засталіся вернымі старым прынцыпам, і маладых лібералаў-шасцідзясятнікаў, паспрабаваўшых іх змяніць. Кінарэжысёры – «дзеці ХХ з’езда» прыклалі вялікія творчыя, інтэлектуальныя высілкі для выйсця з рамак сацрэалістычнага канону, пераадолення дагматызму, пошуку новых сэнсаў і формаў. Гэта быў час спробаў і памылак, спустошаных бюракратычнымі абмежаваннямі ініцыятыў і здзейсненых па недаглядзе цензараў наватарскіх творчых праектаў.

1. Бобкова, А. «Мне есть что сказать...»: к 80-летию белорусского кино-критика А. П. Бобковой / А. Бобкова. – Минск : Ковчег, 2018. – 339 с.

2. Все белорусские фильмы : каталог-справочник : в 2 т. / авт.-сост. И. Авдеев, Л. Зайцева ; науч. ред. А. В. Красинский. – Минск : Беларуская навука, 1996–2000. – Т. 1 : Игровое кино (1926–1970). – 1996. – 240 с.

3. Гісторыя кінамастацтва Беларусі : у 4 т. – Т. 2 : 1960–1985 гг. / Г. В. Ратнікаў, А. А. Карпілава, А. В. Красінскі. – Минск : Беларуская навука, 2002. – 370 с.

4. Говар, В. Суд высокай чалавечнасці / В. Говар // Чырвоная змена. – 1963. – 28 вер. – № 191.
5. Знамя юности. – 1962. – 15 нояб. – № 224.
6. Красінскі, А. Сем нянек «Сашы-Сашанькі» / А. Красінскі // Літаратура і мастацтва. – 1967. – 25 студз. – № 7.
7. Нацыянальны архіў Рэспублікі Беларусь. – Ф. 4п. Воп. 95. Спр. 112.
8. Нацыянальны архіў Рэспублікі Беларусь. – Ф. 4п. Воп. 97. Спр. 37.
9. Нацыянальны архіў Рэспублікі Беларусь. – Ф. 4п. Воп. 97. Спр. 186.
10. Орлов, В. А. Магія многоцветного экрана, или За кадром, за кулисами с друзьями и актрисами / В. А. Орлов. – Минск : Харвест, 2015. – 511 с.
11. Турава, А. Віктар Тураў: майстар беларускага стылю / А. Турава. – Мінск : Харвест, 2016. – 63 с.

УДК 069.51+026:069

МУЗЕЙ-БИБЛИОТЕКА СИМЕОНА ПОЛОЦКОГО КАК ОБЪЕКТ МУЗЕЕФИКАЦИИ КУЛЬТУРНОГО ПРОСТРАНСТВА ИСТОРИЧЕСКОГО ГОРОДА

*Т. А. Джумантаева, кандидат культурологии, доцент,
директор Научно-исследовательского и просветительского учреждения
культуры «Национальный Полоцкий историко-культурный
музей-заповедник»*

Аннотация. Самый древний город Беларуси – Полоцк – представляет собой уникальную историческую территорию с большим количеством сохранившихся памятников архитектуры, археологии и исторического ландшафта, которые музеефицированы и являются объектами Национального Полоцкого историко-культурного музея-заповедника. Из 11 экспозиций заповедника особым музейным пространством в 1994 г. стал Музей-библиотека Симеона Полоцкого. Наши современники имеют возможность познакомиться с мудрейшим и креативным человеком из XVII в. благодаря музеефикации культурного пространства исторического города и объектов (архитектурных, вещевых, письменных, информационных и др.), связанных с этой личностью.

Ключевые слова: Симеон Полоцкий, музей-заповедник, музей-библиотека, исторический город, музеефикация, средовой музей, культурное наследие.