

## БЕЛОРУССКИЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ ВИДЕОФИЛЬМ: МУЗЫКАЛЬНО-ЭТНОЛОГИЧЕСКИЕ ФИЛЬМЫ-ПОРТРЕТЫ

В жанровой палитре белорусского документального видеофильма фильм-портрет занимает ведущее место, отличаясь многообразием творческих индивидуальностей его создателей, богатством художественных стилей, тематических решений, поисками новых выразительных средств. В лучших экранных портретах наиболее ярко отражается фигура художника, композитора, дирижера, музыканта-исполнителя, поэта, писателя, исторического деятеля, самобытного творца профессионального искусства и народного творчества.

Как особую группу в жанре документального фильма-портрета следует выделить экранные *музыкально-этнологические портреты-картины*, в центре которых – *личность народного музыканта*. Необходимо отметить, что художественные структуры фильма-портрета очень подвижны и, как правило, экранный портрет сочетается в одном произведении с элементами других жанров. Таковы экранные *портреты-картины*, где герой фильма представлен в смысловой и сюжетной взаимосвязи с внешним миром и средой. Здесь картина окружающего мира как место бытования, проявления жизненной и творческой деятельности становится основным способом раскрытия личности героя, его духовной сущности в единстве индивидуально неповторимых и типических черт, присущих ему как представителю определенной исторической эпохи, национальности, социальной среды.

Качественной определенностью *музыкально-этнологического портрета-картины* является двуединство науки (музыкальная этнология, визуальная антропология) и видеонискусства, предполагающее органичные научно-творческие контакты создателей фильма – музыканта-этнолога (как правило, сценариста), кинодокументалистов – и героев картины. Двуединством науки и искусства обуславливаются исследовательские документально-художественные задачи фильма: раскрыть феномен белорусского народного музыканта в контексте самобытной белорусской руральной культуры посредством художественного экранного образа. Подобного рода двойственность создает внутренний объем экранного произведения, предполагает его смысловую подвижность, сообщает образной системе особую энергию эстетического воздействия. При этом в исследовательской, эстетически развитой композиционно-драматургической структуре музыкально-этнологических филь-

мов-портретов отчетливо прослеживается интегративная взаимосвязь, межжанровые диффузии музыки, изобразительного искусства и кинодокументалистики, т.е. та сумма явлений, которая характерна для документального видеofilmа как текстовой формы экранного искусства, синтетичного по своей природе.

Как отмечает В.Тасалов, «художественный синтез не механическое единство составных частей. В любой задаче синтеза <...> единство нескольких видов искусства всегда опирается на некоторый «общий знаменатель» формы, т.е. на своего рода художественный интеграл от типологических принципов каждого из видов искусства, находимый зрелым талантом художника»<sup>11</sup>. В контексте сложившейся тенденции современный белорусский документальный кинематограф с особой активностью использует достижения других искусств, среди которых одним из важнейших является музыка. Попробуем рассмотреть эти вопросы, обратившись к художественной практике белорусских кинодокументалистов в области документального фильма-портрета.

Редкими по жизненной простоте и искренности («жанровыми») зарисовками являются документальные музыкально-этнологические фильмы-портреты «Рассыпушка» и «Мужской рой», созданные в сотрудничестве белорусского музыковеда-этнолога Г.Тавлай и режиссера С.Гайдука на Белорусском видеоцентре. Задачей названных фильмов является отражение на экране пластов руральной белорусской культуры в конкретных традиционных проявлениях через ее носителей – народных музыкантов. Народно-национальное начало декларируется авторами фильмов посредством главного этноопределятеля белорусской самобытности – фольклора, в котором органично выражены этнографические, национальные особенности белорусской руральной культуры. Обусловленные художественной целью, поставленной авторами экранной версии, эти фильмы отличаются разнообразием жанрово-стилевых решений.

Фильм-портрет «Рассыпушка» (1995, оператор С.Смирнов, звукооператор А.Волков) рассказывает о народном музыканте – гармонистке Анне Ефимук, проживающей в д. Заболотье Брестской области. В композиционно-драматургической основе фильма лежит нарративный принцип организации действия, где в качестве основного «рассказчика» выступает *изображение*.

С.Гайдук живописует портрет героини – самобытной умелицы и талантливой гармонистки А.Ефимук – в пространстве воспитавшей и окружающей ее народной художественно-бытовой культуры. Камера С.Смирнова медленно, не спеша «вводит» зрителей в деревенскую избу. Фиксируя реальность, она внимательно «разглядывает», «обживает» это удивительное пространство, пластически «интонируя» каждую деталь интерьера, выявляя его глубинное содержание. Узорное ткачество, вышивка в различных изделиях утилитарно-декоративного и обрядового назначения – рушниках, покрывалах, коврах, скатертях, занавесках – как овеянные действия героини «звучат» овеществлением памяти поколений, сохраняющих неумира-

ющие традиции народного творчества. Концентрация внимания на художественно-декоративном убранстве дома, на его выразительных деталях является одним из основных кинематографических способов постижения и воссоздания образа на экране. В искусстве ткачества и вышивки А.Ефимук раскрывается как истинный виртуоз.

В атмосфере жизни и творчества А.Ефимук предстает не только как рукодельница, но и талантливая гармонистка, чему активно способствует двухголосный консонанс изображения и музыки. Сама белорусская руральная культура и музыка как сфера творчества героини «подсказывают» приемы ее экранизации. На экране в монтажном чередовании последовательно разворачивается серия эпизодов, где А.Ефимук – любимая гармонистка жителей деревни – с «переливистой», «темпераментно-задиристой» гармошкой в руках участвует в народных обрядовых действиях (Коляды), в вечерних домашних посиделках, уличных гуляньях. Эти камерные картинки, как «листки из альбома», наполненные радостью жизни и душевным согласием, пронизаны шумными звуко-музыкальными деталями из реального деревенского быта: стуком, выкриками, смехом, музыкальными поцелуями, поговорками. В значительной мере этому способствует профессионально сделанная звукооператором А.Волковым звуко-музыкальная партитура фильма.

Народные песни, танцы, инструментальная музыка (соло А.Ефимук на гармошке, ее дуэт с народным скрипачом, дуэт с мужем, играющим на бубне), интонационно-выразительные и многообразные в индивидуально-стилевом воплощении, выступают в фильме и в качестве его «жанрового» насыщения («музыки народного быта»), и в качестве определенного музыкально-образного подтекста. С помощью музыкального материала С.Гайдуку удается создать целый этнологический пласт – картину специфической музыкальной образности, органично преломляющейся в характеристике А.Ефимук. Экранный образ героини интерпретируется режиссером как становление самобытной, одаренной личности, раскрывающей в самой себе способности самовыражения языком музыки в пространстве-времени белорусской народной художественно-бытовой культуры. И делается это не в оценочном закадровом комментарии, а внутри самой структуры картины, самой ее художественной тканью, средствами музыкальной и пластической выразительности.

Музыкально-интонационная экспрессия народных песен, танцев, инструментальной музыки передается авторами в художественном тексте фильма не только как образный пласт, эмоциональный дискурс, способствующий жанровому насыщению фильма. Это еще и собирательный образ самой жизни, воспетой в музыкальном творчестве народа. В неразрывном единстве с народной архитектурой, резьбой, росписью, керамикой, вышивкой белорусская народная музыка своими средствами выразительности документально иллюстрирует целостную (во множестве ее разноликих подробностей) картину конкретного бытия человека, одновременно выполняя функции характеристики, типизации и обобщения. Как средство художественной выразительности, входя в текст фильма, музыка получает значение особого драма-

тургического компонента и самостоятельного художественного образа.

В качестве драматургического компонента белорусская народная музыка становится неотъемлемой частью портретной и социально-бытовой поэтики картины. В качестве художественного образа – воссоздает обобщенный, вневременный образ гармонического единства народного музыканта с традициями белорусской народной художественно-бытовой культуры. В качестве семантической единицы – раскрывает основную идею фильма: в недрах народа, как семена в недрах земли, “прорастает” самобытный талант белорусского народного музыканта, щедро наделенный природой. В итоге это складывается в этномузыкальный «аутентичный» экранный портрет самобытной гармонистки – Анны Ефимук.

Так, творчески развивая реалистические традиции В.Максимова, А.Венецианова, Г.Вейсенгофа в жанре портрета-картины, сумевших отразить в своих произведениях цельность народной природы, создатели фильма-портрета «Рассыпушка» обращаются к народному музыканту как к значительной, полной богатой внутренней жизни личности, представляя ее в единстве с окружающим миром, средой, чему в значительной мере способствует музыка.

Фильм “Мужской рой” (1995, оператор С.Смирнов, звукооператор А.Волков) можно назвать своеобразной галереей музыкально-кинематографических портретов. В нем рассказывается о белорусских народных музыкантах из Брестской области, чья жизнедеятельность неразрывно связана с музыкальным творчеством. Отдельные эпизоды – экранные портреты народных музыкантов – становятся сюжетобразующей основой видеофильма. Чтобы объединить их в единое целое, в качестве сквозного образа фильма (рефрена) С.Гайдук вводит в художественную ткань картины поэтический образ стремительно скачущей лошади. Под звуки плясовых, «разудалых» наигрышей гармошки несущаяся, «звенящая» бубенцами лошадь как бы «разъезжает» из одной деревни в другую, останавливаясь там, где живут «дзятлаўскія дзяды» – герои картины: В.В.Скрунтъ из д. Подвеликое, А.К.Губко из д. Ходивляны, Н.И. Снитка из д. Тарка, П.И.Житко из д. Погиры, Ю.В.Семуха из д. Даниловичи.

Композиция и структура видеофильма показывают, что он обладает семантической знаковостью музыкальной формы *rondo* (итал. *rondo*, франц. *rondeau*, от *ronde* — круг). В его основе лежит принцип чередования главной, неизменяемой музыкально-пластической темы – рефрена и постоянно обновляемых эпизодов. Повторяемость музыкально-пластического рефрена как необходимое условие целостности и сюжетно-тематического единства видеофильма обуславливает композиционную рондальность. Отсюда возникает «кружение», вариантность. Как фактор общей динамизации действия и как драматургический стержень картины музыкально-пластический рефрен придает пространству-времени фильма ритмическую упругость и динамический контраст.

Четкая конструктивная основа произведения (пять микрорассказов героев – монтажных эпизодов, объединенных в единое целое рефреном) поз-

волила С.Гайдуку соединить отдельные мини-портреты в картинную экранную галерею – «Мужской рой» и создать символически обобщенный образ белорусского народного музыканта «для себя». Для режиссера типическое становится более важным, чем **индивидуально характерное**. Это непосредственно отвечает незыблемому эстетическому закону искусства – многообразия в единстве и единство в многообразии.

Стремление к усложнению жанровой структуры фильма повлекло за собой обогащение приемов, связанных со способом раскрытия личности героев. Отражение внутреннего мира человека посредством музыкальной образности в единстве с выразительными возможностями пластики становится важнейшим структурным способом организации целого, основанным на принципе «обобщения через жанр». («Обобщение через жанр» – музыкально-семантическое понятие, введенное А.Альшвангом. Он, в частности, писал: «Такое выразительное применение жанра, обладающего свойством выражать в «опосредованном» виде эмоции, мысли и объективную правду, я называю обобщением через жанр»<sup>2</sup>.) Здесь белорусская народная музыка как семантическая единица выступает выразителем отдельных музыкальных портретных характеристик героев.

В пластической композиции фильма наряду с изображением картин народного быта доминирует крупный план, который вбирает в себя необходимую изобразительную характеристику персонажей картины.

Для каждого экранного портрета режиссер ищет свой ключ прочтения образа. Так, в музыкальной портретной поэтике В.В.Скрунтя (эпизод первый) С.Гайдук использует шуточные народные песни-частушки. Сидя в своей хате рядом с женой, герой в беседе с авторами фильма слабым, старческим голосом,

полуговорком, полунапевно исполняет веселые песни-частушки: «У садочку, у лясочку ўся трава павятая, ох, нічога так не сушыць, як любоў праклятая». Несмотря на перенесенные жизненные невзгоды, он все еще молод душой, полон задора и юмора.

Основой музыкальной портретной характеристики экранного образа А.К.Губко (эпизод второй) служит его игра на народном духовом инструменте конике, которая прерывается лирическими высказываниями героя. С малолетства А.К.Губко любит мастерить народные духовые музыкальные инструменты, ходить в ночное, пасти лошадей и «пробуждать» предрассветное пространство земли мелодичными, грудными звуками коника. Это дает ему ощущение глубинной, почвенной связи с землей, которое рождается в диалоге человека с природой.

Образ Н.И.Снитки (эпизод третий) раскрывается в единстве инструментального музыкального фольклора с «народной профессией» героя. Н.И. Снитка – народный врачеватель, ведун. Известные с глубокой древности таинства знахарства, как и любовь к музыке, передались ему от матери. Много заговоров знает Н.И.Снитка, но в жизни ему помогают (по словам героя) не только они, но и музыка. В пространстве-времени фильма **гимнически тор-**

жественно звучат ликующие аккорды его гармонии, в полнокровном мелодическом разливе которой выразилась широкая натура и любовь М.И.Снитки к инструментальной народной музыке.

В ином образно-драматургическом ключе решается экранный образ П.И.Житко (эпизод четвертый). Область инструментальной юмористики становится определяющей в портретной поэтике героя. Он предстает как типичный представитель «народной школы игры на баяне» и «першы музыка сяла». Залихватски исполненная полька как обобщенная жанрово-танцевальная характеристика П.И.Житко акцентирует его единство с народом, подчеркивая свободолюбие, юмор, здоровую жизненную энергию.

При воплощении образа Ю.Ф.Семухи (эпизод пятый) С.Гайдук ориентируется на лирические интонации. Суровый в жизненном проявлении Ю.Ф.Семуха в протяжной лирической народной песне о любви неожиданно раскрывается как тонкий лирик. Интимная задушевность вокальной лирики, ее простая, как архаическое причитание, мелодия, резонируют с образно-смысловой логикой видеоряда. Крупным планом, подчеркивая внутреннее напряжение, живописует камера портрет старухи-жены, не сумевшей сдержать горькие слезы. Зафиксированная камерой боль женщины воспринимается отголоском жизненного конфликта.

Традиционное для жанра использование внутрикадровой музыки обогащается в фильме введением закадровой музыки, непосредственно связанной с функцией эмоционально-метафорического обобщения. Звучащая за кадром народная песня – лирическое протяжное женское соло, оставаясь как бы в тени, на пианиссимо, как подголосок, сопровождает внешнее движение фильма, придавая полимелодичность экранной фактуре. Создание сквозной народно-песенной линии действия не идет вразрез с сюжетным повествованием. Контрапунктом, как безымянная «героиня», народная песня повествует о непростой судьбе белорусской женщины, обобщая все происходящее на экране и выполняя по отношению к целому функцию метафорического комментария.

Таким образом, народная белорусская музыка в видеофильме “Мужской рой” стала **основой** экспрессии индивидуальных экранных портретов, одновременно подчеркнув нюансы душевного состояния героев, которые каждый раз оказываются перед необходимостью выразить себя перед камерой. Использование в художественной ткани картины различных музыкальных жанров (от частушки до польки) при воссоздании символически-обобщенного образа народного музыканта «для себя» воспринимается не только как музыкальные портреты-характеристики, но и как знаки-символы белорусской руральной культуры.

В художественном времени-пространстве фильма музыкальный компонент выступает в диалектическом единстве выразительной и формообразующей сторон, одновременно являясь действенным способом раскрытия идейно-образного содержания произведения в целом. Соединяя в «Мужском рое» разные жанровые музыкально-стилевые пласты, С.Гайдук тем самым

подчеркивает жизнестойкость традиций прошлого, питающих искусство народных музыкантов и шире – профессиональных мастеров белорусской музыкальной культуры.

Важным источником стилового обновления формы фильма-портрета становится дальнейшее углубление жанрового синтеза (черты портрета-картины соединяются с концертом, структурируясь в композиционной форме рондо), где белорусский музыкальный фольклор как с точки зрения стилистики, так и на уровне композиционно-драматургической организации материала обуславливает его специфику. Можно также констатировать, что принципы конфигурирования музыкальной формы рондо как художественный интеграл от типологических принципов искусства музыки легли в основу экранной композиции фильма (монтажной драматургии на макроуровне произведения), что явилось следствием межжанрового синтеза двух видов художественного высказывания в рамках единой композиционно-драматургической концепции режиссера. Жанр фильма-портрета в белорусской кинодокументалистике обретает новые жанрово-стилевые черты благодаря использованию художественных возможностей различных видов искусства, дающих неограниченное количество вариантов для авторского выражения на экране.

---

<sup>1</sup> Тасалов В.И. Об интегративных аспектах взаимодействия видов искусства // Взаимодействие и синтез искусств. Л., 1987. С. 21.

<sup>2</sup> Альшванг А.А. Избр. соч.: В 2 т. Т. 1. М., 1964. С. 100.