

## **Мемориальная парадигма в экранной культуре Беларуси и Максим Богданович**

*Анализируется широкий массив аудиовизуальной продукции (неигровые кино-, видео и телефильмы), созданной в Республике Беларусь за последние четыре десятилетия на темы жизни и творчества великого белорусского поэта Максима Богдановича (1891–1917).*

*На примере сложных и противоречивых процессов формирования культурной памяти о М. Богдановиче исследуется становление и развитие мемориальной парадигмы в белорусской экранной культуре; выявляются механизмы взаимовлияния литературоведения на экранную культуру; обосновываются закономерности эволюции содержательных и жанрово-стилевых подходов авторов аудиовизуальной продукции о М. Богдановиче в зависимости от доминирующей на конкретном историческом этапе аксиологической оценки наследия поэта, а также смен приоритетов развития национального неигрового кинопроизводства.*

*Ключевые слова: М. Богданович, белорусская национальная идея, национальная интеллигенция, кинопериодика, документальное и учебное кино, телефильм, культурная память, жанрово-стилевое решение.*

Различные аспекты жизни и творчества выдающихся белорусских прозаиков, поэтов, драматургов привлекали интерес белорусских кинематографистов с момента возникновения национальной киноиндустрии, однако долгое время эта проблематика оставалась на периферии тематических приоритетов. В первую очередь это объясняется тем, что мемориальная парадигма, в рамках которой чаще всего создавались такие фильмы, стала привычным инструментом формирования и идеологического сопровождения тематического плана документального и научно-популярного кинопроизводства лишь в конце 1950-х – начале 1960-х гг.

Исключением из этого правила является первый в белорусском кино документальный фильм-портрет «Народный поэт», созданный на киностудии «Беларусьфильм» в 1952 г. к 70-летию классика белорусской литературы Якуба Коласа. К созданию двадцатиминутной ленты были привлечены наиболее опытные на тот момент кадры белорусской художественной кинематографии: режиссер Юрий Тарич, оператор Владимир Окулич. Сценарий был написан Максимом Лужаниным, а дикторский текст Андреем Макаенком. Это редкий и, вероятно, уникальный пример, когда функции автора сценария и дикторского текста были разграничены между разными писателями.

Лишь десятью годами позже, в 1962 г. в белорусском неигровом кино был создан второй документальный фильм-портрет: лента «Янка Купала» была посвящена 80-летию со дня рождения великого белорусского поэта. Это был фактически первый опыт решения задач конструирования повествования «отраженно», главным образом на иконографическом материале – к моменту создания фильма Я. Купалы уже двадцать лет не было в живых. Лирическая интонация киноповествования была предопределена проникновенным и,

вместе с тем, информационно емким дикторским текстом, написанным белорусским поэтом, писателем и киносценаристом Анатолием Велюгиным.



*Кадр из документального фильма-портрета «Якуб Колас» (1952 г., киностудия «Беларусьфильм»)*

Разумеется, двумя фильмами-портретами классиков белорусской литературы Я. Коласа и Я. Купалы экранная кинолетопись Беларуси, отражающая события и персоналии литературной жизни республики, на тот момент не исчерпывалась.

Отдельные события – юбилеи, собрания, премьеры и прочие культурные мероприятия, имеющие общественный резонанс, – фиксировались на киноплёнку и включались в форме событийных хроникальных сюжетов в выпуски кинопериодики: сюжет «Памяти народного песняра», посвященный 4-й годовщине смерти Я. Купалы, киножурнал «Советская Белоруссия» 1946 г., № 15/16; сюжет «Песняр белорусского народа» о лауреате Сталинской премии Максиме Танке, «Советская Белоруссия» 1948 г., № 8 и ряд других. Однако весьма ограниченный объем (1,5–2,5 минуты экранного времени), кратковременность прокатного использования и подчеркнута информационная функция таких сюжетов избавляла их авторов от необходимости решать сложные задачи сюжетостроения, трактовать события и явления особым образом. Выбор персон – деятелей белорусской литературы, попадавших в кадр белорусских кинохроникеров в связи со съемками того или иного события, демонстрирует осторожную избирательность авторов и редакторов студии. Формирование «политики памяти» в этом контексте нередко рассматривалось как свободный процесс манипуляции податливым историческим материалом – чаще других в кадрах хроники послевоенного периода можно увидеть (и, соответственно, услышать упоминания их имен в дикторском тексте) Я. Коласа, А. Кулешова, М. Лынькова, К. Крапиву, М. Танка, П. Бровку, П. Глебку, И. Шамякина, драматургов К. Губаревича, А. Макаенка [2].

В результате тщательного анализа широчайшего массива белорусского кинолетописного материала, датированного ранее 1971-го г., проведенного автором статьи в последние годы, упоминаний поэтического или публицистического наследия Максима Богдановича или памятных мест, связанных с его жизнью и творчеством, пока что не найдено.

Очевидно, что причиной обета молчания в отношении М. Богдановича были весомые, с точки зрения лиц, ответственных за

формирование сценарного портфеля киностудии, основания. Главной причиной такого положения дел было подспудное – далеко не всегда явное – идейное несоответствие поэтического и публицистического наследия поэта пропагандистской доктрине, лежащей в основе функционирования идеологизированной системы «кинопроизводство-кинопрокат», щедро обеспечивающей материальными ресурсами ее ускоренное (во второй половине 1950-х и 1960-е гг.) развитие [9].

С позиций настоящего времени непросто объяснить феномен, в силу которого в 1960-е гг., когда интенсивность производства неигровых фильмов в Беларуси достигла своего апогея – в год создавалось до 40 документальных, научно-популярных и учебно-пропагандистских лент общей продолжительностью до 90 частей (15 часов экранного времени) – о деятелях национальной литературы, за исключением уже упомянутого фильма о Я. Купале, не было создано практически никакой аудиовизуальной продукции. 1960-е гг. – период взрывной «формальной эмансипации» мирового неигрового кино (в том числе и белорусского), экспансии в неведомые ранее тематические и стилевые пространства, на поверку оказывается довольно скучным и консервативным в отношении культурной тематики. Вдвойне это утверждение оказывается справедливым для тех случаев, когда такая тематика могла спровоцировать неожиданный «выход» в национальную культурную идею.

Тематический «прорыв» пришелся на начало 1970-х гг., когда и на киностудии «Беларусьфильм», и в недавно созданном творческо-производственном объединении «Телефильм» Гостелерадио БССР активизировался процесс создания лент, посвященных видным деятелям белорусской литературы. Только за два года (1971–1972) на студии «Летопись» были сняты фильмы «Якуб Колас» (сценарий Г. Бекаревича, режиссер В. Сукманов), «А кукушка куковала...» (о Я. Купале, полнометражный, сценарий А. Велюгин, режиссер В. Дашук), «Край криничный» (об А. Кулешове, сценарий В. Безручкиной, режиссер В. П. Цеслюк), а также несколько фильмов в объединении «Телефильм» (в центре внимания оказались Я. Купала, П. Бровка, А. Кулешов, М. Лужанин).

Очевидно, что тема наследия М. Богдановича могла оказаться в «сфере доступа» белорусских кинематографистов лишь после «идейной реабилитации» поэта в «верхнем эшелоне» национальной литературной критики и литературоведения. Для этого официальную точку зрения на вклад Максима Богдановича в национальную литературу было необходимо привести хотя бы в приблизительное соответствие с объективным значением его творческого наследия [4, 5, 7]; окончательно и бесповоротно преодолеть обвинения в приверженности эстетике символизма, принадлежности к «мифологической школе», а значит – и в декадентстве и, косвенно, в нацдемократизме, довлеющем над именем М. Богдановича в 1930-е – 1950-е гг. [1, 6, 8,].

Именно к началу 1970-х гг. усилиями многих белорусских литераторов и исследователей, в частности, писателей Алеся Бачило, Бориса Бурьяна,

библиографа Нины Ватаци (ее интереснейшая статья «Поиски творческого наследия Максима Богдановича» вошла в сборник воспоминаний «Путь поэта» [11, С. 289–299]), ученого-литературоведа Николая Гринчика и других, удалось обнаружить многие ранее неизвестные произведения и обогатить национальную культурную память новыми сведениями о его жизни. Постепенно сформировалась паллиативная точка зрения, что хотя М. Богданович и не проявил того эпического размаха, свойственного, например, Купале, однако тщательно разрабатывал, шлифовал каждое свое стихотворение, каждую строку, и эти строки блистают ранозрелыми искрами, как настоящие бриллианты.

Что касается экранной (главным образом кинематографической) репрезентации культурной памяти о Богдановиче, то, забегая вперед, можно сказать, что режиссеры, которым довелось средствами экрана знакомить зрителя с творчеством поэта, должным образом отнеслись к раскрытию данной темы, чем обогатили экранную культуру Беларуси в целом, .

Первое обращение кинематографистов к теме М. Богдановича произошло в 1971 г., когда в Беларуси впервые широко отмечалось 80-летие со дня рождения поэта. По сценарию Алеся Бачило на хроникально-документальной студии «Летопись» режиссером Петром Олиференко был снят двухчастный (19 минут экранного времени) фильм «Максим Богданович». Рабочие названия фильма – «И веет стих мой дивной сказкой», «Терновый венок поэта» довольно точно раскрывают авторские акценты в подаче темы.

Несмотря на то, что фильм получил лишь вторую категорию (группу оплаты), его ни в коей мере нельзя назвать неудачным. Напротив, общие подходы и отдельные находки, удачно реализованные в ленте – использование фрагментов воспоминаний отца поэта, привлечение архивных фотоматериалов 1907–1916 гг., приглашение актера П. Кормунина для записи дикторского текста, использование лирической музыки Ю. Семеняко, включение кадров, запечатлевших легендарную Зоську Верас (Людвигу Антоновну Сивицкую-Войтик) в Вильнюсе (к сожалению, в день съемок группа не располагала синхронной камерой) – были творчески переработаны и дополнены в более поздних фильмах.



Людвика Антоновна Сивицкая-Войтик (Зоська Верас)

*Кадр из документального фильма «Максим Богданович» (1971 г., студия «Летопись» киностудии «Беларусьфильм»)*

Обращает на себя внимание то, что во вступительных предложениях дикторского текста Богдановича именуют лишь «известным» белорусским поэтом, что, безусловно, представляется недостаточным, половинчатым определением, учитывая непревзойденный артистизм формы его произведений, радикальное обогащение национальной поэзии достижениями мировой литературы.

Данью уходящей традиции также можно считать упоминание таких фактов его биографии, как участие в сходках и митингах в ярославский период жизни. Курортные ялтинские пейзажи далеко не всегда сочетаются с дикторским текстом по смыслу, а объем крымских «красивостей» в изобразительном ряде фильма несоразмерно велик по сравнению с картинами белорусской природы. Заметно, что авторы не смогли решить проблему «нехватки» изображения – некоторые портреты, например, писателя З. Бядули, актера и драматурга В. Голубка, ученого-географа А. Смолича, иные архивные фото или натюрморты без какой бы то ни было смысловой необходимости подмонтированы кусками длиной по 5–6 и более секунд.

В дикторском тексте, который, как это нередко случалось в кинодокументалистике послевоенного периода, «живет» независимой от изображения жизнью, нет упоминаний ни о недавних гонениях на поэта, ни о взглядах Богдановича на национальную идею и роль национальной интеллигенции. Для освещения таких аспектов в 1971 году время еще не пришло, однако начало экранной репрезентации темы жизни и творчества Богдановича было положено.

В 1975 г. производственное объединение «Телефильм» Белгостелерадио осуществило постановку 30-минутного телефильма «У синей бухты» по сценарию известного белорусского журналиста, редактора и писателя Бориса Бурьяна. Режиссер В. Станкевич и оператор В. Пронько создали довольно живописную театрализованную киноиллюстрацию ялтинского периода жизни М. Богдановича: морской прибой, крымские ущелья, пикники и прогулки с дамой сердца верхом на лошадях, живописные закаты и... беседы о предстоящей революционной борьбе. Несомненно профессиональная, но несколько «по-голливудски» традиционалистская операторская работа Владимира Пронько вкупе с чарующей мелодией «Зорки Венеры» композитора Семена Рак-Михайловского на слова Максима Богдановича создает двойственное ощущение: налицо все необходимые атрибуты экранного произведения, но цель и идея фильма совершенно не ясны. В отсутствие драматургического конфликта, лежащего в основе сценария, этот проект объединения «Телефильм» состоялся как некая живописная этюдная зарисовка, но не более...

Вероятно, благодаря своей изобразительности и весьма импозантным актерам (роль Максима исполнил актер Русского театра в Минске Валерий Шушкевич, Вероники – известная актриса Светлана Пенкина) во второй половине 1970-х гг. телефильм, несмотря на все очевидные недостатки,

неоднократно находил место в сетке белорусского телевидения и в какой-то степени вносил свою лепту в популяризацию творчества поэта.

Год 90-летнего юбилея поэта (1981 г.) стал неким рубиконом в деле увековечивания имени М. Богдановича в экранной культуре Беларуси. Один за другим, в течение одного года на экран вышли три совершенно разные – и по видовой, и по жанрово-стилевой классификации – киноленты.

Первым по хронологии стал сюжет «Поэтическое наследие Максима Богдановича», включенный в киножурнал «Савецкая Беларусь» (№ 9, 1981 г., режиссер киножурнала А. Карпов, оператор Ю. Плющев). Менее чем трехминутный киносюжет – по сути, событийный кинорепортаж, самостоятельно снятый недавним выпускником ВГИКа, молодым оператором Юрием Плющевым – начинается с кадров традиционной выставки-продажи произведений белорусских писателей и поэтов, организованной в кинотеатре «Октябрь» в рамках праздника белорусской поэзии. Затем сюжет продолжается кадрами торжественного заседания (в первом ряду среди прочих – белорусские поэтессы Евгения Янищиц и Таисия Бондарь) и синхронными планами пленарного выступления председателя правления Союза писателей БССР Максима Танка.

Отдавая дань памяти Максима Богдановича, М. Танк говорит о поэте, как о полноправном, наряду с Я. Коласом и Я. Купалой, члене классического триумvirата белорусских классиков: «...он так неразрывно связал свою судьбу с жизнью народа и так глубоко вжился в стихию белорусского языка, что стал одним из самых выдающихся мастеров белорусского художественного слова...».

Вслед за хроникальным сюжетом вышел одночастный документальный фильм «Звезда Максима» студии «Летопись» киностудии «Беларусьфильм», получивший регистрационное удостоверение в конце декабря 1981-го и вышедший на экраны уже в следующем году (в титрах указан 1982 г. выпуска).

Юбилейная мотивация включения фильма о М. Богдановиче в тематический план подтверждается с первых кадров торжественного заседания, посвященного 90-летию со дня рождения поэта (некоторые кадры заимствованы из хроникального сюжета, снятого Ю. Плющевым).

Ограничение объема ленты одной частью (10 минут) во многом предопределило избранный опытным режиссером-документалистом Рышардом Ясинским хронологический стиль изложения материала – жизни поэта в Беларуси отведена половина экранного времени; Нижегородскому, Ярославскому и Ялтинскому – остальные 5 минут почти равными долями.

Закадровый нарратив писателя Валентина Тараса полностью определяет ритм и конструкцию повествования: необходимость хотя бы пунктирно обозначить основные жизненные этапы вынудила создателей фильма не только быть весьма лаконичными, но и периодически переходить на скороговорку.

Изобразительный ряд, созданный оператором Анатолием Симоновым, отличается высочайшим профессионализмом – увидены и зафиксированы

удивительно изменчивые и кратковременные, идеально сочетающиеся с поэзией М. Богдановича, импрессионистические состояния природы; тщательно подобрана натура и предметная среда; из немногочисленного иконографического материала, имевшегося в распоряжении киногруппы, выстроены удачные натюрморты.

Но, каким бы стилистически точным ни было изображение, оно лишь иллюстрирует дикторский текст, выполняющий доминирующие функции и недвусмысленно устанавливающий ценностные приоритеты. Так, если сопоставить объем текста, посвященного принадлежности Богдановича двум культурам (как минимум!) – белорусской и русской, а также связям семей Богдановичей и Пешковых, с темой белорусского национального возрождения, составлявшей ядро мироощущения поэта и ведшей его по жизни, то сравнение окажется удручающе симптоматичным. Девятиминутный нарратив успевает приписать Максиму Богдановичу участие в написании революционных прокламаций в ярославский период жизни, однако в нем не находится места для сколько-нибудь внятного изложения его воззрений на белорусскую национальную идею в условиях, когда само название Беларусь было под запретом, а в отношении шести губерний Белорусского генерал-губернаторства и Литовского генерал-губернаторства использовался внеэтнический термин «Северо-западный край Российской империи».

Многоопытный режиссер Р. Ясинский не мог не понимать ограниченности документальных лент, смоделированных исключительно на иконографии. Поэтому сильной стороной фильма является попытка оживить киноповествование с помощью интервью. Такой человек был найден ранее – еще в 1971 г. режиссером первой ленты о Богдановиче П. Олиференко. Сподвижница поэта Зоська Верас ярко и проникновенно говорила о Максиме, но в окончательный монтаж вошел тот фрагмент, который иллюстрировал отнюдь не первостепенный по значению аспект жизни поэта – его переживания по поводу своей бездетности и, к сожалению, оправдавшиеся предчувствия, что ему так и не удастся продолжить ветвь своей фамилии.

Менее года прошло с момента создания режиссером Р. Ясинским документальной ленты «Звезда Максима» в хроникальной студии «Летопись», а руководство Гостелерадио БССР посчитало целесообразным запустить в производство новый телевизионный проект, посвященный М. Богдановичу, под названием «Я не самотны» («Я не одинок»). Его постановка была поручена режиссеру Игорю Коловскому – одному из наиболее одаренных и творчески изобретательных режиссеров-неигровиков Беларуси.

В 1980-е г. и жанрово-стилевые подходы, и сама технология производства телефильмов практически ничем не отличались от фильмопроизводства для «большого экрана» – в обоих случаях съемка осуществлялась на 35-миллиметровую киноплёнку. Однако сметная

стоимость, состав группы, сроки производства и, следовательно, постановочные возможности были отнюдь не одинаковыми.

Дело в том, что жанрово-видовой формат телевизионного фильма (и, что крайне важно, его смета!) беспрепятственно позволял включать в ткань экранного повествования игровые эпизоды, гораздо более широко использовать приемы из арсенала «большого кино» – съемку в специально выстроенной павильонной декорации для исторической реконструкции факта всеми доступными художественно-постановочными средствами, использовать специальные виды съемки (в частности, рапид) и дополнительные операторские приспособления (краны, тележки, ветродуй, пиротехнику и т. д.). Благодаря этому палитра средств экранной выразительности, которой располагали авторы телефильма «Я не samotны», была значительно шире тех, без преувеличения, минимальных возможностей, которыми располагали кинодокументалисты – авторы хроникально-документальных фильмов, создаваемых на студии «Летопись» киностудии «Беларусьфильм»

Тем не менее, бесспорный творческий успех двадцатиминутного телефильма «Я не samotны», который благодаря таланту авторов и глубине погружения в тему стоит особняком в цикле фильмов о Максиме Богдановиче, было бы несправедливо считать лишь результатом этих особых постановочных возможностей.

Закадровый текст, написанный белорусским писателем Романом Тармолой, в значительной степени базируется на воспоминаниях отца поэта, Адама Егоровича Богдановича, собранных им в статье «Материалы к биографии М.А. Богдановича» (1923) и включенных составителем Ниной Ватаци в сборник воспоминаний о поэте [11, С. 10–54]. Вышеупомянутый сборник вышел в свет в Минске в издательстве «Мастацкая літаратура» в 1975 г., то есть совсем незадолго до 90-летнего юбилея поэта и запуска фильма в производство.

Авторы не пошли по проторенному документалистами пути вербального перечисления основных биографических вех на фоне уже знакомого по предыдущим лентам и, в принципе, весьма ограниченного иконографического материала (из предметов, достоверно принадлежащих поэту, сохранились лишь карманные часы фирмы «Павел Буре»). Драматургия фильма базируется на полностью оправдавшем себя в творческом плане допущении – вымышленных, временами очень личных и предельно субъективизированных по содержанию беседах Адама Егоровича, со своим сыном Максимом. Эти беседы насыщены предельно индивидуализированными переживаниями, иногда даже вполне извинительными неточностями и, что крайне важно для понимания психологического подтекста их взаимоотношений, попыткой преодоления комплекса вины отца перед сыном. В своих воспоминаниях о последних днях жизни Максима, по роковому стечению обстоятельств совпавших с теми предреволюционными днями, когда «старое рухнуло, а новое еще не отлилось в устойчивые формы» [11, С. 52], Адам Егорович пишет: «Хотя в



этой непрерывной сутолоке мне было не до личных дел, но в начале мая я тревожился, что не получил от Максима ответа на два последние письма. В это время заехал попутно с фронта мой второй сын Лева, и мое внимание сосредоточилось на нем, грязном, оборванном и обовшивевшем... А Максим в это время доживал свои последние дни, умирая в полном одиночестве и заброшенности» [11, С. 52].

Так много сложных тем и проклятых вопросов им обоим хотелось друг с другом обсудить, и так мало возможностей им предоставила для этого богиня судьбы Мойра! А последние дни жизни поэта были поистине трагичны: поэт «слег за неделю до смерти, когда пошла кровь горлом. Кровь или текла струей или выкашливалась крупными сгустками. Была приглашена сестра милосердия, которая за ним ходила, видимо, только днем, ибо он умер совершенно один ночью» [11, С. 52].

Пожалуй, главная заслуга авторов телефильма заключается в том, что они безошибочно почувствовали, что идейный конфликт, вытекающий из разности темпераментов и жизненных позиций Адама Егоровича и Максима, может стать той пружиной сюжета, которая позволит рассказать не только правдивую в психологическом и историческом отношениях, но и высокую по накалу страстей киноисторию.

Почувствовав эту их взаимную привязанность и незавершенность не только семейного, но и общечеловеческого диалога, режиссер И. Коловский трансформировал *рассказ Отца о Сыне*, а именно таковым он предстал в литературном варианте воспоминаний А.Е. Богдановича, в *серию диалогов Отца с Сыном и Сына с Отцом* (курсив мой, К. Р.), причем диалогов необычайно сердечных, интеллектуально насыщенных и крайне необходимых обоим собеседникам.

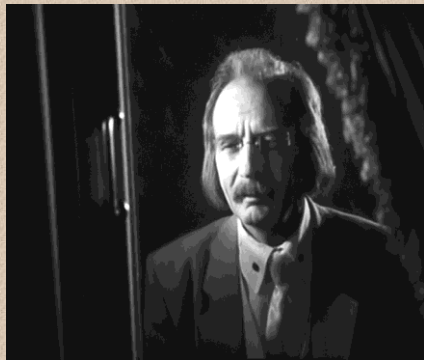
Констатируя абсолютную творческую правомерность и кинематографическую эффективность такого решения с точки зрения сюжетостроения, остается загадкой – случайно или же преднамеренно этот драматургический прием напоминает фрагмент эпилога бессмертного булгаковского романа «Мастер и Маргарита»: «От постели к окну протягивается широкая лунная дорога, и на эту дорогу поднимается человек в белом плаще с кровавым подбоем и начинает идти к луне. Рядом с ним идет какой-то молодой человек в разорванном хитоне и с обезображенным лицом. Идущие о чем-то разговаривают с жаром, спорят, хотят о чем-то договориться».



Сергей Журавель в роли Максима Богдановича  
*Кадр из телефильма «Я не самотны»*  
(1982 г., творческо-производственное объединение «Телефильм» Гостелерадио БССР)

Обращает на себя внимание еще одно сходство: и у писателя М. Булгакова, и у режиссера И. Коловского старший, куда более взрослый и опытный собеседник оправдывается перед младшим за трусость, или, по меньшей мере, слабость, которую он проявил в решающий момент и которую уже никогда не представится возможность исправить...

Тем не менее, мотив сиротской жизни и одинокой смерти поэта составляет лишь малую долю той глобальной коллизии, которая развернулась между Отцом и Сыном в предыдущие годы. Речь, разумеется, идет об их отношении к будущему Беларуси, об идее национального возрождения и белорусском языке как неотъемлемой части этой идеи.



Народный артист Белорусской ССР Павел Васильевич Кормунин в роли отца поэта – Адама Егоровича Богдановича  
*Кадр из телефильма «Я не самотны»*  
(1982 г., творческо-производственное объединение «Телефильм» Гостелерадио БССР)

Здесь не следует, конечно, забывать, что у Адама Егоровича было десять детей от трех браков и множество домочадцев на содержании. Поэтому, с житейских прагматических позиций такое неверие отца поэта – его нежелание включиться в дело белорусского национального возрождения – можно понять и извинить. Энциклопедист Адам Егорович лучше многих других знал, что с 40-х г. XIX в. правительство Российской империи рьяно взялось за нивелирование белорусского народа, за массовую переделку белорусов в великороссов: как изымались и сжигались книги периода Великого княжества Литовского, было полностью запрещено книгоиздание и ликвидировано богослужение на белорусском языке, уничтожено судопроизводство, основанное на белорусском праве, почти под корень ликвидировано униатство – конфессия, выполняющая консолидирующую роль в жизни белорусского общества вплоть до конца XVIII в.

Будучи человеком одновременно и интеллигентным, и практическим, отец поэта отчетливо видел, что «государственный суверенитет – категория не «душевная», а прагматическая», что достижение исконной духовности, ярко выраженной этничности, переход к активному пользованию белорусского языка, создание самобытных художественных произведений и национальная идея в целом должны рассматриваться и тем более реализовываться, главным образом, в социально-политическом ключе [10, С. 391 – 392].

Сам Максим Богданович также весьма негативно описывал ситуацию, сложившуюся в Беларуси в 1880-е – 1890-е годы: «...культурный пласт населения Беларуси состоял из общеимперских отходов, польских националистов и еврейской буржуазии, которые были в его массе инородными телами... Никакого сколько-нибудь заметного белорусского движения тогда и в помине не было, поскольку национальное самосознание не могло развиваться в народе без помощи белорусской интеллигенции, а она только еще начала формироваться» (в конце XIX в. первые интеллигенты-белоруссофилы из числа студенческой молодежи Санкт-Петербурга были объединены вокруг журнала «Гоман», но только в конце первого десятилетия XX в. ряды национальной интеллигенции стали активно пополняться, прим. автора).

Возвращаясь к анализу телефильма, необходимо заметить, что успех оригинальной драматургической конструкции, задуманной авторами, зависел от того, насколько исторически достоверным и эмоционально убедительным окажется персонаж, воссоздающий яркую и во многом противоречивую фигуру одного из самых близких поэту людей – образ его отца Адама Егоровича Богдановича. Такой подход к сюжетостроению и выстраиванию жанрово-стилевой концепции фильма позволил решить несколько разноплановых задач.

Во-первых, повествование от имени конкретного исторического лица позволило исполнителю роли отца поэта (эту роль с величайшим тактом и достоинством реализовал на экране народный артист Белорусской ССР Павел Васильевич Кормунин) от первого лица произносить текст недавно опубликованных воспоминаний, не придерживаясь при этом строго определенной последовательности фрагментов и даже иногда пренебрегая точностью цитирования печатной версии воспоминаний, написанных в 1923 г. (например, на первой минуте фильма Адам Егорович, сидя у могилы Максима в Ялте, говорит: «я пережил сына на 23 года...»).

Во-вторых, строгий подбор фрагментов воспоминаний позволил избежать чрезмерного тематического рассредоточения – авторы были ограничены 20-минутным лимитом экранного времени.

Избрав путь умышленного тематического самоограничения, создателям фильма удалось сфокусировать внимание исключительно на том, что представлялось самым важным: предчувствии поэтом своего скорого ухода из жизни, его тоски и боли в связи с невозможностью продолжить ветвь своей фамилии (...Ад усіх цяпер патомкі ёсць, // Ды няма адных –

Страцімавых. «Страцім-лебедзь»). Обратной стороной этой трагической темы являются глубокие и искренние переживания Адама Егоровича о том, что успеет он к больному сыну в Ялту на несколько дней раньше, возможно, удалось бы избежать беды, и «...какая несуразность, что не он обо мне, а я о нем должен писать свои воспоминания» [11, С. 54].

И, наконец, в-третьих, психологически мотивированная непоследовательность, фрагментарность воспоминаний и художественно оправданная условность их экранного воплощения обеспечили возможность отказаться от какой-либо «реконструкции факта». Полагаясь на правду внутреннюю, авторскую, правду горя и страдания – когда зритель верит, что все было действительно так и не требует дополнительных подтверждений – авторы ленты пошли по пути аудиовизуального моделирования внутренней сути событий. С большой долей уверенности можно предположить, что режиссер Игорь Коловский безошибочно почувствовал, что пропорция между истиной и фальшью будет зависеть, главным образом, от достоверности ключевой фигуры рассказчика.

Благодаря мастерству П. Кормунина, актера с большой буквы, все сложилось в высшей степени удачно: удалось достичь высочайшего портретного сходства, точности в гриме (художник-гример А. Тонкий), в костюме (художник по костюмам Б. Грин), в воссоздании предметной среды (художники-постановщики Б. Кавецкий и А. Лагун). При съемках в декорации, когда в одном кадре одновременно присутствовали и отец поэта, и сам Максим, режиссер и оператор (Л. Слобин) выстраивали композицию с использованием полупрозрачного зеркала – один персонаж был виден на просвет, другой – в отражении, что позволяло достичь мистического эффекта и подчеркивало нереальность, выдуманность происходящего между ними разговора.

Почти абсолютное художественное «попадание» в отношении образа Адама Егоровича задало аналогичные требования и к образу поэта (его роль исполнил Сергей Журавель). К сожалению, образ Максима не получился столь же мощным и полнокровным – драматургия, выстроенная «от Адама», расставляет акценты таким специфическим образом, что талантливому актеру С. Журавелю в некоторых эпизодах просто «нечего играть»; он вынужден выполнять «прикладную» роль при П. Кормунине, молчаливо присутствовать в качестве слушателя монологов своего отца. Эта ситуация усугубляется и минимальным количеством текста, делегированного авторами самому поэту; актер пытается придумать какие-либо «приспособления», позволяющие «спрятаться» за физическое действие, но практически ничего, кроме покашливания и других симптомов физического недомогания, вызванных туберкулезом, найти не удается.

Но все же, стержневая тема фильма – это идея веры или же неверия в будущее белорусского народа, белорусского языка, в белорусскую идею в целом. Максим не только всей душой в нее верит, но и готов сделать белорусскую идею смыслом своей жизни: «Беларусь, твой народ повстречается // С ярким солнцем грядущего дня // Погляди, как заря

разгорается // Сколько в тучах залетных огня!» (в фильме эти поэтические строки даны в русском переводе). Отец поэта не без гордости подчеркивает: «Такая энергия в его годы, да еще при его болезни, просто непостижима!». Вспоминая Максима, он говорит: «Его всегда тянуло в Беларусь... Мне думается, его тяга ко всему белорусскому есть дело наследственности. Эта преданная, нежная любовь к своему родному, далекому, которое кажется таким прекрасным...».

С этих позиций полностью проясняется многослойный подтекст названия фильма – «Я не самотны» («Я не одинок»). В первом, очевидном слое содержится отсылка к известным поэтическим строкам М. Богдановича из единственного прижизненного сборника «Вянок»: «У краіне светлай, дзе я ўміраю, // У белым доме ля сінняй бухты, // Я не самотны, я кнігу маю // З друкарні пана Марціна Кухты». Но в названии фильма есть и второй, более глубокий подтекст: *белорусская национальная идея сформировала и объединила новую поросль белорусской интеллигенции и поэтому поэт не одинок* (курсив мой, К. Р.). Он не печалится и не жалеет о том, что сделал выбор в пользу Беларуси, ее языка и народа, отказавшись от места в спасительном ноевом ковчеге: «Ды не плыў к яму з мора сіняга // Страцім-лебедзь – горды, моцны птах». Высокая миссия служения интеллигенции своему народу – для М. Богдановича в этом не было сомнений – предполагает готовность к полному самопожертвованию.



*Кадр из телефильма «Я не самотны» (1982 г., творческо-производственное объединение «Телефильм» Гостелерадио БССР)*

В фильме «Я не самотны» режиссер И. Коловский средствами экранной пластики мастерски создал волшебный пространственно-временной тоннель, который не только актуализировал проблему приверженности белорусской интеллигенции национальной идее, но и ярко преподнес ее своим современникам. К этому следует добавить, что лентой о Богдановиче И. Коловский очень гордился, это был один из его самых любимых фильмов.

Трагическим образом жизнь режиссера во многом повторила события жизни самого поэта: стремясь к полной творческой самореализации, систематически работая «на износ», Игорь Коловский безвременно подорвал свое сердце и ушел из жизни через два месяца после своего 50-летия (в ноябре 1988 г.).

Еще через десятилетие, в 1990 году, в рамках юбилейной парадигмы тематического планирования студия «Летопись» киностудии «Беларусьфильм» инициирует создание нового, на сей раз учебного фильма о поэте – «М. Богданович. Апокриф» (фильм снимался по заказу Министерства народного образования БССР).

Режиссер фильма Вадим Сукманов – один из тех документалистов, кого по праву следует отнести к категории тонко чувствующих и «думающих» режиссеров – не был бы самим собой, если бы не начал свою версию кинорассказа о Богдановиче с его же философской притчи «М. Богданович. Апокриф» – глубоких размышлений о сущности и назначении духовной пищи: «22. Цяжка працаваў гаспадар і вось бачыць: паміж збожжа ўзраслі васількі. 23. І сказаў ён у сэрцы сваім: хлеб адбіраюць у мяне гэтыя сінія кветкі; бо поўныя вагі каласы маглі б узрасці на месцы васількоў. 24. Але яшчэ з маленства краса іх прышлася мне да душы. Таму я не вырву з каранём іх, як усякае благое зелле. Няхай растуць і радуюць, як у маленстве, сэрца маё» (М. Багдановіч, «Апокрыф»).

Притча «М. Богданович. Апокриф» – это, по сути, микрофильм в фильме, задающий очень точный поэтически-изобразительный камертон, эмоционально настраивающий зрителя на весь последующий просмотр. Выбор В. Сукмановым такого неординарного композиционного приема – свидетельство высокого режиссерского мастерства, позволяющего задействовать стилеобразующую функцию пролога экранного произведения. Кроме того, использование названия притчи в названии фильма обеспечило дополнительную нюансировку тех оценок, которые, по мнению авторов ленты, еще не полностью были преодолены в то время по отношению к поэту: очевидно, что «апокриф» – не вполне признанное (или даже непризнанное) и не вошедшее в канон произведение. Используя такой троп, авторы фильма могли иносказательно, но вполне ясно донести до зрителя мысль о несправедливости недооценки творческого наследия М. Богдановича. Рассказывая о детстве Максима, авторы прямо говорят, что не только не удалось сохранить для потомков дом поэта, но и что точное его месторасположение неизвестно; довольно подробно рассказывают о происхождении поэта.

Эмоциональная и раскованная интонация закадрового текста (автор Олег Лойко) вкупе с внимательным отношением к фактографии, умелый подбор опорных смыслообразующих элементов сюжетостроения делают эту ленту, задуманную и реализованную в качестве учебного фильма (авторы помнили об утилитарной функции учебного кино), одним из лучших до сего времени фильмов о М. Богдановиче в своей видовой категории.

В 1992 г. коллекцию неигровых фильмов о М. Богдановиче пополнил незадолго до этого начавший свою работу (в 1989 г.) Белорусский видеоцентр. К вековому юбилею поэта был снят 40-минутный видеофильм «Максим Богданович. Сто» (сценарий Р. Барадулина, режиссер В. Королев, оператор С. Пушкин), в который вошли репортажные материалы празднования юбилея Богдановича в Беларуси и за рубежом (имя поэта было

внесено в мемориальный список ЮНЕСКО десятью годами ранее). К сожалению, несовершенство технической базы Беловидеоцентра начала 1990-х гг. вынудило осуществлять этот видеопроjekt в формате S-VHS, что существенно снизило ценность репортажно снятого материала для повторного использования.

Радикальные социально-политические трансформации начала 1990-х, долгожданное обретение Беларусью государственного суверенитета открывали новые возможности для экранной трактовки и репрезентации национального культурного наследия с учетом результатов новейших исследований и возможности доступа к ранее закрытым архивным данным. Однако, несмотря на отдельные локальные прорывы, к числу которых можно отнести творчество кинодокументалиста Анатолия Алая и некоторых других режиссеров, эти ожидания «творческого всплеска» в целом не оправдались. Взамен публицистически заостренной кинодокументалистики, «жгущей правдой», – бескомпромиссного исследовательского кино – главный вектор жанрово-стилевых поисков переместился в сторону навеянного зарубежной фестивальной практикой постмодернистского дискурса. Началась эпоха фильмов для фестивалей и... фильмотеки (речь идет об отсутствии механизма презентации кинодокументалистики потенциальным зрителям). Это было вызвано и развалом советской системы «кинопроизводство–кинопрокат», и новыми экономическими реалиями сферы фильмопроизводства, и сменой поколений творческих кадров киноиндустрии, ознаменовавшейся уходом «старых» мастеров и пришествием нового поколения, исповедовавшего иные ценности.

Специфичность ситуации конца 1990-х и первого десятилетия нового столетия заключалась, прежде всего, в том, что режиссер, приступая к съемкам короткометражного неигрового фильма ориентировался главным образом на возможный фестивальный успех сделанной им картины. Надежда на получение ангажемента, заманчивого по творческой и по финансовой стороне кино-, видео- или телепроекта от присутствующих на фестивальных просмотрах экспертов различных зарубежных отборочных комиссий, заставляла мириться и с весьма несовершенной организацией неигрового кинопроизводства, и с более чем скромной оплатой творческого труда. По мнению целого ряда режиссеров «государственная киностудия была нужна только как промежуточная инстанция по пути на фестиваль». А дальше – рыночная лотерея и рыночные отношения конкретного автора с потенциальными нанимателями...

Такое положение, в свою очередь, накладывало отпечаток и на тематические предпочтения, и на трактовку материала, и на эстетические установки. Тенденции «фестивально-элитарного» кинематографа предполагали следование моде на непрофессиональное, стилизованное под любительское, кино. Это – одна из граней постмодернистского влияния, очередной виток восхищения натуралистическими съемками, этнографическим или ярким феноменологическим «жизненным материалом», но зачастую никак эмоционально не окрашенным; материалом,

подаваемым с определенно выраженной неопределенностью авторских позиций.

В рамках подобной парадигмы в 1996 г. на студии «Летопись» был создан очередной двухчастный фильм о М. Богдановиче «Забытые нябёсы» («Забытые небеса»). Считалось, что режиссер фильма Виктор Аслюк, недавний выпускник мастерской режиссуры документального фильма (художественный руководитель В. Дашук) Белорусской государственной академии искусств, уже обладал достаточным творческо-производственным опытом, профессиональными навыками и мастерством для реализации проекта. Однако завершенная лента показала, что режиссеру свойственна совершенно иная, чем другим, обращавшимся к теме Богдановича до него режиссерам, форма организационно-функционального мышления: созданный фильм был не о Богдановиче!

Киноповествование предварял титр: «Посвящается Максиму Богдановичу и Сергею Полуяну» (С. Полуян – белорусский публицист, прозаик и литературовед, один из основателей белорусской профессиональной критики, покончивший жизнь самоубийством в 1910 г. в возрасте 20 лет), но ни изобразительный ряд (операторы А. Казазаев и В. Бондарович), ни закадровый текст (В. Аслюк), ни музыкально-шумовое решение (звукооператор В. Мирошниченко) не внесли ничего нового в знание, понимание и усвоение творческого наследия ни М. Богдановича, ни С. Полуяна. Произвольная компиляция рифмованных (принадлежащих М. Богдановичу), прозаических (принадлежащих С. Полуяну) и авторских (написанных В. Аслюком) фрагментов текста на фоне экспозиции музея «Белорусская хатка», городских экстерьеров и многозначительно сверхкрупных, освещенных контрастным односторонним светом, портретов актера И. Денисова не позволяла разобраться, о каких именно «забытых небесах» вообще идет речь – ведь утратить можно лишь то знание, каким человек ранее обладал.

Авторская рефлексия – правомерный компонент неигрового фильма, однако в отсутствие массива фактографического материала, рационального начала, она попросту провисла в содержательной пустоте.

Думается, что кинопроект 1996 г. в очередной раз подтвердил несколько правил. Первое касается того, что когда приоритетность «эстетского» направления в качестве смыслообразующей функции художественного сознания достигает критической величины, произведение может превратиться в дорогой памятник художественному тщеславию. Второе – гласит, что окунуться с головой в сферу киноизобразительности значительно проще, чем наделять высоким смыслом тематический заказ, пусть даже и приуроченный к юбилею.

С фильмом «Забытые нябёсы» произошла вещь несколько десятилетий назад немислимая: смысловое содержание неигрового фильма полностью перестало соответствовать исторической и социальной сути явлений; экранный образ утратил контроль над действительностью и связь с ней, а



сама действительность «режиссером-концептуалистом» была удалена как чужеродный элемент.

В 2010 г., накануне 120-летнего юбилея поэта, Белорусский видеоцентр осуществил производство нового видеофильма (сценарий К. Князева, режиссер Н. Князев, оператор А. Казазаев), посвященного памяти поэта. Картина получила название «Максим Богданович. Преодоление».

Не желая идти проторенным путем юбилейных фильмов-портретов, автор сценария и режиссер искали новый, нетрадиционный взгляд на тему творчества Богдановича и композиционную структуру киноповествования. В результате фильм был выстроен из двух параллельных, периодически пересекающихся линий, каждую из которых вел отдельный персонаж.

Первая линия – «театральная» – основана на фрагментах новой постановки Республиканского театра белорусской драматургии – спектакля «Дневник поэта» (автор пьесы С. Ковалев, режиссер спектакля В. Барковский). Главное действующее лицо этой линии фильма – молодой актер Д. Паршин, исполнитель роли Максима в театральной постановке.

В качестве «двигателя» второй, более традиционной литературно-биографической линии была выбрана молодая сотрудница музея М. Богдановича Л. Сосонка, которая на правах «хозяйки» музея и озвучивала минимально необходимый набор фактологических сведений о жизни поэта.



Часы «Павел Буре» – единственный из дошедших до нас предметов, достоверно принадлежащих великому поэту.

*Кадр из видеофильма «Максим Богданович. Преодоление» (2010 г., Белорусский видеоцентр)*

Однако, ни в целом, ни по отдельности эти линии не сложились в весомую по содержательным и формальным характеристикам композицию.

Во-первых, заученное обаятельной сотрудницей музея изложение основных биографических вех поэта не вышло за пределы школьной программы, а презентуемый набор иконографического материала – фотографий, открыток, картин, предметов обихода – повторяет то, что уже неоднократно использовалось в предыдущих фильмах другими режиссерами.

С другой стороны, экзистенциальный взгляд на проблему «жизненного пути» М. Богдановича, положенный в основу спектакля театра белорусской драматургии, если и добавил нечто новое в понимание уникальной природы художественного и публицистического творчества поэта, то извлечь это рациональное зерно из зафиксированных и взятых в монтаж видеофрагментов невозможно.

Биографическая информация, озвучиваемая сотрудницей музея Л. Сосонко, адресована актеру Д. Паршину, который послушно внимает экскурсоводу. Подразумевается, что это необходимо для глубокого погружения в образ Максима. Парадокс ситуации заключается в том, что молодому артисту для реализации режиссерского замысла в постановке авангардистской направленности нет никакой необходимости знакомиться с особенностями мировосприятия поэта – жанрово-стилевые особенности спектакля (и это отчетливо видно по представленным в фильме его фрагментам) этого не требуют.

На данный момент вышперечисленными лентами коллекция фильмов о Максиме Богдановиче, созданных белорусскими кино– и видеопроизводителями, исчерпывается. В 120-летнюю годовщину великого белорусского поэта киностудия «Беларусьфильм» и Белорусский видеоцентр планируют к запуску новые ленты.

Очень хочется надеяться, что в будущих документальных (а возможно, и игровых) лентах о Максиме Богдановиче и других великих деятелях белорусской культуры вновь будет возвращен в творческую практику и возобладает такой путь исследования действительности, который можно по праву называть исследовательским, аналитическим. Его суть формулируется весьма просто и лаконично: от фиксации видимого к постижению сущего.

Завершить статью о поэте хочется словами, которые великий белорусский писатель Нил Гилевич написал почти три десятилетия назад и которые непосредственно адресуются тем, кто формирует историческую память народа: «... имя Богдановича за границами нашей страны пока что, к великому сожалению, малоизвестно. Приходится говорить, к великому сожалению, потому что он – одна из самых выдающихся фигур не только белорусской, но и общеславянской, а может быть, и мировой культуры – заслуживает другой известности» [3, С. 174]. К этому остается добавить, что в достижение этой «другой», значительно более широкой известности, несомненно, будет вносить вклад и экранная культура, которая – хочется верить – будет прирастать в Беларуси интеллектуально и эмоционально насыщенными, одухотворенными жаром подлинного исследования произведениями.

## Литература

1. Беларускія пісьменнікі. Біябібліяграфічны слоўнік. У 6 т. Т. 1. / Інстытут літаратуры імя Янкі Купалы АН Беларусі ; пад рэд. А.І. Мальдзіса. – Мінск : Беларуская Энцыклапедыя імя П. Броўкі, 1992. – 542 с.
2. Белорусский государственный архив кинофотофонодокументов : справочник. Ч.1. Кинодокументы / авт.-сост. С.В. Жумарь ; Белорусский научно-исследовательский институт документоведения и архивного дела. – Минск, 2002. – 716 с.

3. Гілевiч, Н. Слова пра Максіма Багдановiча / Н. Гілевiч // Покліч жыцця і часу : Публіцыстычныя выступленні і артыкулы / Н. Гілевiч. – Мінск : Беларусь, 1983. С. 173–187.
4. Гісторыя беларускай літаратуры ХХ стагоддзя : У 4 т. Т. 2 / Нац. акадэмія навук Беларусі. Інстытут літаратуры імя Я. Купалы ; [рэд. кал. : У.В. Гніламедаў і інш.]. – 2-е выд. – Мінск : Беларуская навука, 2002. – 903 с.
5. Гринчик, Н. М. Максим Богданович и белорусский фольклор : автореф. дисс. ... канд. филол. наук / АН БССР ; Ин-т литературы им. Я. Купалы. – Минск, 1958. – 20 с.
6. Майхровiч, С. Максім Адамавіч Багдановiч (літаратурна-крытычны нарыс) / С. Майхровiч // М. Багдановiч. Выбраныя творы. – Мінск : Дзяржаўнае выдавецтва БССР, 1946. – С. 3–29.
7. Мушыньскі, М. І. Беларуская крытыка і літаратуразнаўства. 40-я – першая палавіна 60-х гадоў / М. І. Мушыньскі. – Мінск : Навука і тэхніка. 1985. – 343 с.
8. Навуменка, І. Максім Багдановiч // Гісторыя беларускай літаратуры ХІХ стагоддзя. Т. 1. – Мінск, 1999. – С. 265–318
9. Ремишевский, К. «Летопись» и кинолетописцы (первые четыре десятилетия белорусского неигрового кино) // Белорусское кино в лицах. – Минск : Белорус. государственный институт проблем культуры, 2004. – С. 225 – 241.
10. Чернявская, Ю. В. Белорусы. От «тутэйшых» – к нации / Чернявская Ю. – Минск : ФУАинформ, 2010. – 512 с.
11. Шлях паэта. Зборнік успамінаў і біяграфічных матэрыялаў пра Максіма Багдановiча. – Мінск : Мастацкая літаратура, 1975. – 332 с.

*Ремишевский К. И., проректор по инновационной деятельности и художественному творчеству Белорусского государственного университета культуры и искусств, кандидат искусствоведения.*