

**Тема Великой Отечественной войны  
в белорусском игровом кино 1990-х – 2000-х гг.:  
многомерность интерпретации**

Агафонова Н.А.<sup>1</sup>

**Аннотация.** В статье рассматривается жанровая модификация и характер обновления авторской интенции в игровых (художественных) фильмах на тему Великой Отечественной войны, снятых киностудией “Беларусьфильм” самостоятельно и совместно с зарубежными кинокомпаниями за период государственной независимости Беларуси.

**Ключевые слова:** игровой (художественный) фильм, жанр, авторская интенция.

**Great Patriotic War topic  
in Belarusian feature films of the 1990's and 2000's:  
Multidimensional interpretation**

Ahafonava N.A.<sup>1</sup>

**Abstract.** The article focuses on the genre and the nature of author's intention modification in feature films about the Great Patriotic War produced by the cinema company "BelarusFilm" independently and in cooperation with foreign film companies during the period of the Belarusian state independence.

**Keywords:** feature film, genre, author's intention.

<sup>1</sup>*Агафонова Наталья Анатольевна, кандидат искусствоведения, доцент, старший научный сотрудник отдела экранных искусств Центра исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси. ул. Сурганова, 1, корп. 2, 220072, г. Минск, Республика Беларусь.*

*Ahafonava Natallia Anatolievna. Candidate of Science (Cinema and TV), Associate Professor, Senior Researcher of Screen Art department. Center for the Belarusian Culture, Language and Literature researches of the National Academy of Sciences of Belarus. Surganova str., 1-2, 220072, Minsk, Republic of Belarus.*

*E-mail: ahafonava@gmail.com*

© Н.А. Агафонова

За прошедшие 30 лет (с 1989 по 2019 гг.) с участием «Беларусьфильма» снято пятнадцать полнометражных игровых картин и шесть сериалов на тему Великой Отечественной войны. Они составили траекторию с амплитудами колебаний от многоуровневого образного строя к едва ли не комиксным версиям в духе буклетного историзма, от экзистенциальной драмы до экшн-фильма (боевика).

Новую интерпретативную парадигму для профильной в советском белорусском кино темы Великой Отечественной войны определили три фильма: «Круглянский мост» (реж. А. Мороз, 1989), «Кукушкины дети» (реж. А. Мороз, 1991), «Пойти и не вернуться» (реж. Н. Князев, 1992). Их авторы задали высокий модус трагедийности, исходя из многомерности противоречий, с которыми сталкивается человек в сломленном хронотопе Войны. Другой новацией стало акцентирование белорусской национальной идентичности, а не формальная констатация локации событий – территория Беларуси.

Картина «Кукушкины дети» создана в апокалипсической тональности. Главные герои – подростки из детского дома, попавшие в плен к нацистам, прошедшие там подготовку в разведшколе и вернувшиеся на советскую территорию диверсантами. Отношения с советской властью у ребят напряженные, поскольку родители многих были репрессированы в конце 1930-х гг. Сироты, «птицы без гнезд» они так и не обрели дом на земле, где родились, – ни при Сталине, ни при гитлеровской оккупации.

Из многоликой шумной толпы мальчишек по ходу сюжета на первый план выдвигается дуэт Мити (Д. Безматерных) и Вани (М. Гаврилов). Они действуют в крайних обстоятельствах «невидимой» войны – в советском тылу. Они – чужие среди своих и наоборот. Они абсолютно беззащитны, потому что все взрослые – враги. Они могут увернуться от смерти раз, другой... Но, в конце концов, их путь обрывается на взлете – буквально (немецкий самолет, который Митя с Иваном намеревались посадить на советской территории в качестве трофея, сбит советским же зенитчиком) и семантически (расстрелянная жизнь).

В фильме «Кукушкины дети» есть маркеры белорусской идентичности. Главный образ – дом на хуторе, где Митя с Иваном нашли приют и обрели на время внутреннее равновесие.

Два других фильма – экранная адаптация одноименных повестей В. Быкава. В обоих случаях постановщики трансформировали литературную первооснову.

В кинокартине «Круглянский мост» (сцен. М. Шелехов, реж. А. Мороз) четыре партизана (два – русских кадровых военных Маслаков и Бритвин и два тутэйшых – пожилой селянин Данила Шпак и юноша-«новичок» Степка Толкач) отправляются на подрыв деревенского моста, не имеющего стратегического значения. Рядовое задание провоцирует трагический перелом, в результате которого гибнет Маслаков и случайно втянутый в операцию местный мальчишка Митя. А Степка стремглав мужает нравственно.

Авторы фильма не стали «построчно» переключиваться на экран текст. Добавив пару ответвлений к литературному сюжету и сгустив точки на кульминационной параболе, они, как ни парадоксально, усилили его образно-смысловое звучание. Причем, сделали это в полном соответствии с духом произведения белорусского классика.

Мера отступления в сюжетосложении фильма от литературной первоосновы определяется тремя факторами: драматургическая разработка побочной линии персонажа-полицая; добавление эпизода-новации с актором Ольгой; придание финалу трагической определенности.

У Быкова персонаж-полицай лишь косвенно упоминается: Бритвин рассказывает о сердобольном Ляховиче, который пришел в дом к полицаяу, чтобы застрелить его, но не смог, увидев, что тот кормит маленького ребенка. В фильме аналогичный эпизод не только переведен из статуса флешбэка и встроен в линию событий настоящего времени, не только развернут в объемный диалог между антагонистами, но «переподчинен» персонажу Маслакову. Именно он врывается в дом к полицаяу с целью праведной расправы и отступает из милосердия: «Пусть тебя твои дети судят».

Этот же полицай является отцом Мити. Мальчишка ежедневно перевозит на коне молоко через Круглянский мост и соглашается на предложение Бритвина заложить мину в один из бидонов. В результате подрыва гибнет Митя (как в повести), но

также и его отец, дежуривший на мосту. В повести Митя бросается на помощь своему подстрелянному коню. А в фильме – к раненому отцу: «Тата! Тата!». Так в обнимку оба и исчезают в груди горящих деревянных обломков. Только дым по реке стелется...

Данная сюжетная линия закладывается в смысловой фундамент картины – сострадание (Маслаков, Митя, Степка) и беспощадность (Бритвин). Совместимы ли они на поле битвы? Авторы картины «Круглянский мост» стремятся акцентировать эту мысль, прорисовывая образ Бритвина в духе «партизанского Маккиавелли» (Л. Зайцева).

Для того понадобился и эпизод с Ольгой (отсутствует в повести) – симпатичной молодой вдовой, возлюбленной Маслакова. После его гибели Бритвин наведася к Ольге и сочинил небылицу, что тот отправился на Большую землю на повышение. И это не ложь во спасение, а желание выставить Маслакова «предателем» чувства в глазах любящей женщины, т.е. месть ему за то, что остался на войне человеком.

В повести Быков останавливает рассказ на многоточии ожидания: приедет комиссар и рассудит, кто и в чем виноват – лицемерный Бритвин или разбушевавшийся «правдоруб» Степка.

Финал в кинокартине «Круглянский мост» иной: два человека с ружьями уводят юношу в лес... На расстрел? Во всяком случае, дорога, по которой они удаляются, сливается с небесами. И на этом безмолвном пути какой-то мальчишка подносит Степке кусок хлеба.

Авторы ленты перенесли действие с весны (как в повести) на осень, что, по мнению А. Кагарлицкой, окрасило кинокартину «безысходностью и вселенским отчаянием» [3; с. 38]. Время развертывания сюжета в фильме маркировано конкретными датами – с 4 по 6 ноября 1942 года. Вероятно, так сценарист и режиссер подчеркнули эффект предельного сжатия: лихорадочную смену обстоятельств, в которых человек вынужден либо ловчить, либо погибать.

Аналогичный принцип координирует также конфигурацию акторов (в полном соответствии с повестью). Четырехугольник действующих лиц всякий раз преобразуется в треугольник: отправляются на задание четверо, но Маслаков гибнет. Затем к главной тройке (Бритвин, Шпак, Степка) присоединяется Митя, но и он подрывается на мосту. Психологический взрыв, когда

Сцепка стреляет в Бритвина, осуществляется снова в треугольнике (плюс Шпак).

Режиссер фильма точно в соответствии с повестью выстраивает характер коммуникации между героями. Русские Бритвин и Маслаков обращаются к Шпаку и Степке или по фамилии, или по имени, но используют местоимение «ты». А белорусы избегают прямого обращения, отыскивая косвенные обороты. Только в критической ситуации вдруг манифестирует отношение к Другому (Бритвину). Пожилой Шпак переходит на угодливую интонацию – «нашыя начальнікі», «яны». Степка наоборот кричит Бритвину, нарушая привычную иерархию: «*Ты* – не камандзір, *ты* – жулік!».

Отчетливо и у Быкова, и в фильме выписана диспозиция Степка / Шпак. Они («свое», тутэйшыя) не толерантны друг к другу: постоянно пикируются, не находя взаимопонимания. «Даніла – хітраваты і труслівы прыстасаванец», – лаконично характеризует Шпака профессор Е. Л. Бондарева. Одновременно критик декларирует, что именно Степка – «адзін з нямногіх герояў беларускага экрана, які мае нацыянальную адметнасць, што пайшла ад вытокаў характару» [1; с. 105]. В чем конкретно проявляется национальная особенность этого персонажа, автор не уточняет. Вряд ли возможно отождествлять с этническими параметрами стремление Степки к справедливости.

А вот образ Шпака и в повести, и в фильме приоткрывает ментальные черты белоруса: не лезет на рожон, не проявляет инициативы («Дзякуй, пранесла»), однако послушно, хотя и без особой охоты, выполняет приказы. Данила несуетливый, неконфликтный, закрытый.

Визуальная пластика картины приближена к экспрессионистской. Вечерний полумрак в лесу, полнолуние, утренний непроницаемый туман усиливаются специальными изобразительными средствами (оператор А. Абадовский). Низкий ключ освещения, наслоения теней, «неразборчивость» лиц (ракурсы с затылка, в полупрофиль), рестриктивность внутрикадровых композиций (грубая «обрезка» силуэтов рамкой кадра) формируют атмосферу неуловимости, нечеткости, неясности. Ей противостоит терапевтическая белизна и теплота домашнего уюта (эпизоды в доме полица и Ольги). Так возникает произвольная символично-метафорическая дихотомия: Лес (борьба, смерть) / Дом (жизнь, семья).

Звуковая палитра фильма изобилует разнообразными шумами: нервные крики птиц, ночные шорохи, всхлипы дождя, треск сучьев. Все этому вторит речевое противосложение. По-русски говорят пришлые командиры Маслаков и Бритвин. Все остальные (тутэйшыя): Степка, Митя, его отец и мать, Шпак, Ольга, – по-белорусски.

Важный плюс картины – ограничение музыки (композитор Гия Канчели) как слагаемого цельного аудиального образа. Она всегда закадровая, эмоционально-экспрессивная и входит в фильм для сопровождения образа детства, растерзанного войной. Апогея звучания музыка достигает лишь в трагедийных моментах: то как вокализ детского хора (история про комбрига Преображенского, из-за которого погибла крестьянская семья), то как оркестровая «поэма без героя» (на кульминационной фазе экранного повествования – подрыв Круглянского моста).

Значимая звукопластическая фигура – молитва, рефреном опоясывающая фильм. Она звучит в устах Мити и его отца, застывает на губах умирающего Маслакова («Господи... прости»), а также сопрягается с иконами, равновеликими кадру (экрану).

В картине «Круглянский мост» явно чувствуется желание привнести ... какие-то новые мотивы, высказать то, о чем раньше нельзя было даже намекнуть» [2; с. 69]. Уточним, речь, прежде всего – о реабилитации Веры и неоднозначном, неплакательном толковании проблемы партизанского героизма в семантическом ключе «совести и вины».

Киноадаптация повести Быкова «Круглянский мост» по сей день остается примером выразительной психологической и одновременно аллегорической разработки (не только в белорусском кино) самостоятельного человека в синкопах военных будней.

Авторы фильма «Пойти и не вернуться» изъяли целые пласты из повести В. Быкова. В частности, – довоенное прошлое главных героев, которое в литературном тексте является важным смыслообразующим фактором.

Сюжет картины вьется по траектории, где отсутствуют точка исхода и пункт назначения. Главные герои «зеленая разведчица» двадцатилетняя Зоська (Ю. Высоцкая) и тридцатилетний окрепший в военных буднях Антон (И. Шуть) бредут по зимним уснувшим полям, пролескам, косограмм куда-

то в сторону Скиделя. Она – по заданию партизанского командира. А он самовольно отправился за девушкой, ведомый противоречивыми чувствами (любовь и усталость от войны).

На своем пути Зоська и Антон неоднократно преодолевают незамерзшие реки – Котру, Шчару, Неман. Зыбкие, ледяные Воды, словно границы, отмеряют силу взаимного притяжения и мощь отталкивания Зоськи и Антона. Перейти реку – амбивалентная аллегория. Она означает то спасение, то приближение к гибели.

Контраст в фильме является главной опорой образной архитектоники. Миловидной, хрупкой непорочной Зоське противопоставлен Антон – напористый и хитроватый. Ее «внятное» лицо, тихий голос «натыкаются» то на его озлобленность, то на внутреннее смятение. События нанизываются по принципу маятника, раскачивая героев между жизнью и смертью в зимнем оцепеневшем мире (оператор П. Кривоштаненко), где белое не только противостоит черному, но и несет в себе разнородные значения (чистота, смерть).

\*\*\*

Фильм «Пойти и не вернуться» завершил разработку темы Великой Отечественной войны в белорусском игровом кино XX века. Возвращается к ней Национальная киностудия спустя восемь лет. Новые постановки демонстрируют переход к масштабно-зрелищным формам и смещение жанровой доминанты в сторону приключенческого фильма (детектив, экшн).

«Война показывается в них преимущественно как в компьютерных играх, где обходятся психология героев и их внутренний мир, а обрисовываются их физические действия, фиксируется их физическая мощь и особая подвижность в сложных ситуациях... персонажи похожи друг на друга. Физически совершенные, они внутренне безлики», – констатирует профессор О.Ф. Нечай [5; с. 72]

Наиболее успешным проектом и по параметрам фильммейкерства, и по зрительскому успеху стала картина «В августе 44-го...» (реж. М. Пташук, 2000), поставленная по мотивам романа В. Богомолова «Момент истины».

Фильм вписан в жанровые параметры шпионского детектива. Постановщики вычленили из романа

повествовательную линию о группе СМЕРШ, которая выполняет задание по поиску вражеских агентов, маскирующихся в освобожденном от гитлеровской оккупации регионе Беларуси. Контрразведчики во главе с Алёхиным (Е. Миронов) складывают пазл из деталей, исследуя едва ли не каждый метр земли и вглядываясь в каждое лицо. Отрабатывая версии, тасуя мелкие зацепки, петляя между светом и тенью, герои фильма увлекают за собой зрителя в напряженный, рискованный поиск лазутчиков. Подчиняя повествование энергетике саспенса, режиссер проводит уверенное крещендо до самой кульминации – «момента истины», стремительно переходящего в развязку.

«Днепровский рубеж» (реж. Д. Скворцов, 2009) снят на основе реальных исторических событий – оборона Могилева в июле 1941 г. Около трех недель здесь сдерживали наступление гитлеровских войск местные жители и слабо вооруженные солдаты. Общая численность людей, втянутых в эту мясорубку, составила 60.000. Почти все погибли. Так гласят заключительные титры фильма.

Автор сценария А. Дударев выстроил сюжет по четкой формуле, в основе которой – контраст. Немногословный комдив Зубов (И. Сигов) – настоящий офицер: и стратег, и тактик. Но важнее, что он – человек большой христианской души – и рядового поддержит, и волю проявит, и зла не помнит. Его антагонист – замполит (А. Кот) – примитивный начетчик.

Другое противопоставление лежит в лирической плоскости. Юная голубоглазая медсестра Зоя (К. Князева) влюблена в комдива Зубова – немолодого, сурового с виду. Их отношения не получают никакого развития, но привносят в сюжет немного романтически-возвышенного настроения, легкого дыхания. Так напоминает о себе жизнь в капкане смерти.

Драматургический орнамент А. Дударева режиссер сохранил, но попытался подчинить нарративную природу жанру экшн (боевик). Основу фильма составляют батальные эпизоды: взрывы, перестрелки, рукопашный клинч. В качестве эмоционального контраста вводятся лирические отступления. Однако главные герои статичны, монохромны – представлены в плакатной стилистике.

Аналогично хоррорам Д. Скворцов акцентирует в кадрах кроваво-красный цвет. Иногда режиссеру удается подняться до аллегорического уровня: оторванная кисть руки судорожно вцепилась в ружье, обезглавленный солдат продолжает

наступление, штабеля мертвых бойцов во дворе госпиталя санитар поливает хлоркой... Через вкрапление таких визуальных деталей-метафор обозначается силуэт грязно-красного тела войны как таковой – беспощадной и бесчеловечной.

Подобный концептуальный подход использовали авторы российско-белорусского проекта «Брестская крепость» (реж. А. Котт, 2010). Тут грамотно адаптирована голливудская модель производства масштабного зрелищного фильма: команда из восьми продюсеров, четырех сценаристов (одни из них – А. Дударев), популярные российские актеры в главных ролях, технологические спецэффекты. Такая разметка общего поля определила и характер драматургии, и режиссуру, и образы героев для жанрового микса – боевик с мелодраматическим компонентом.

Фильм «Брестская крепость» (равно как и «Днепровский рубеж») основан на реальных фактах. Главные герои имеют прототипы. Но это не историческое, а мифологическое кино в духе голливудских клише. Тут боевые эпизоды уравновешены сплетением сквозных линий (лейттем) главных действующих лиц – полковой комиссар Фомин (П. Деревянко), майор Гаврилов (А. Коршунов), лейтенант Кижеватов (А. Мерзликин), политрук Почерников (Е. Цыганов), к каждому из которых прикреплено важное драматургическое дополнение – семья. Образы жен и детей, а точнее – фактор трагического разрыва любящих сердец – безотказный прием для сгущения эмоций.

Стилистику фильма также определяет контрастность без полутонов. Райская счастливая жизнь (21 июня 1941 года) внезапно сокрушается бомбежкой: вместо мира – хаос, вместо любви – смерть. С одной стороны – мужественное, на исходе сил сопротивление бойцов и командиров Красной армии. С другой, – безликие «оловянные солдаты» вермахта. Зрелищность (в данном случае шокирующая) конструируется технологическими аттракционами – пиротехника, компьютерная графика, 3D анимация, дизайн звука. Мелодраматический эффект продуцируется безысходностью самой ситуации, когда жертвенно-патетический мотив усиливается простыми человеческими чувствами («Пожалейте своих детей!», «Оставьте живыми как можно дольше!»).

Оборона Брестской крепости с 22 по 26 июня 1941 года подана как сюжет о гибели невинных, молодых и прекрасных

людей в результате варварского гитлеровского нашествия. Ставка авторов фильма на естественное сострадание зрителя оказалась верной.

Своего апогея разработка темы Великой Отечественной войны в жанре экшн достигла в сериалах: «В июне 41-го» (сцен. С. Ашкенази при участии С. Говорухина, реж. А. Лайе; 2008) «Снайпер. Оружие возмездия» (сцен. Г. Шпригов, реж. А. Ефремов; 2009) «Снайпер 2. Тунгус» (сцен. Г. Шпригов, Л. Порохня, реж. О. Фесенко; 2011). Их общим знаменателем является как производственный фактор (копродукция с российскими и белорусскими частными компаниями), так и собственно фильммейкерский:

1. установка на жанровую контаминацию: соединение приемов экшн (разновидность приключенческого фильма) и мелодрамы;

2. горизонтальная модель повествования: первые серии сопряжены с завязкой базового конфликта, дальнейшие – с его разработкой на различных сюжетных линиях;

3. средняя протяженность – четыре серии (определяю данный формат как *кватрос*), демонстрация которого на телеэкране укладывается в одну неделю, а просмотр на YouTube приемлем как одна «порция» экранного продукта.

Образцом служит кватрос «В июне 41-го» (Централпартнершип, «Беларусьфильм», Телерадиовещательная компания Союза Беларуси и России, ООО «ТПО Кинокомпания М2Ф» Белпартнер ТВ; 2008). Он снят по мотивам повести О. Смирнова «Июнь». Авторы сериала «зачерпнули» лишь несколько диалогов из короткого литературного источника, сохранив место событий (погранзаства), фамилию главного героя (Буров) и символический жест восстановления границы. В повести сержант Буров с момента начавшейся войны блуждает в приграничном лесу, изнемогая от усталости, голода и ранения, и погибает, обманутый местным стариком.

В сериале лейтенант Иван Буров (С. Безруков) не только повышен в звании, но переведен в статус обаятельного супермена. Сюжет развернут по двум главным линиям – лирическая и боевая.

Лирическая ветвь – история любви русского пограничника Ивана и местной польской красавицы Ханны (М. Гурска). Их чувство опасно, их отношения запретны. Боевая (приключенческая) ветвь – отчаянное сопротивление Бурова на оккупированной немцами земле. Тут его антагонистом выступает умный и беспощадный офицер вермахта Регнер (П. Делонг).

Нарративная конструкция сериала подчинена четкому канону, требующему последовательного уплотнения событий-сражений, крещендирования общего напряжения действия для интенсификации эмоциональной отзывчивости зрителя.

В первой серии (экспозиционной) превалирует лирическая тема (тайные свидания Бурова с Ханной), обрисовывается мирная жизнь на пограничной заставе.

Во второй серии лирическая тема отступает на второй план при одновременном нагнетании приключенческой фазы. Количество действующих персонажей-пограничников сокращено до трех: русский Буров, азиат Рустам (Р. Мукаев) и белорус Михась Карпенюк (М. Калиничев). Частота, разнообразие боевых столкновений и степень опасности нарастает.

Третья серия еще более сгущает обстоятельства, умножая испытания протагониста, продолжающего борьбу уже в одиночку. Лирическая тема поддерживается пунктирно – короткие встречи Бурова и Ханны.

В четвертой серии достигается кульминация и развязка на пересечении лирической и боевой ветвей сюжета. Буров сражается все более ожесточенно, буквально проходя сквозь огонь и воду. Только в финале, он, смертельно раненный, вырывает свою возлюбленную у стихии воды и засыпает-умирает в ее объятиях. Трагическое завершение противоречит установке приключенческого жанра на happy end, но повышает градус драматизма.

Сериал «В июне 41-го» – пример грамотного фильммейкинга с точки зрения жанровой разработки, сюжетосложения, развития конфликта, монтажных и каскадерских приемов и др. – вплоть до душевной песни (С. Безруков) на заключительных титрах каждой серии. А несколько эпизодов и вовсе добавляют семантической глубины приключенческому акционизму: смертельный танец Рустама (2 серия); аппетитные и одновременно тошнотворные немецкие консервы (2 серия); «сизифов труд» Бурова, тянущего вверх из

обрыва пограничный столб СССР (3 серия); сюрреалистический диалог Бурова с убитым Карпенюком, когда лейтенант отправляет товарища с донесением к Богу (3 серия). Пластическая символика заключительных кадров фильма – Буров выносит на руках белокурую прекрасную Ханну из воды – позволяет уловить мерцающую коннотацию: девушка отождествляется с образом любимой Буровым ... Родины.

\*\*\*

Традицию камерного драматизма в осмыслении темы Великой Отечественной войны, когда основу конфликта составляют отношения людей, а не открытый батальный антагонизм, продолжили фильмы «Еще о войне» (реж. П. Кривоштаненко, 2004), «Чаклун и Румба» (реж. А. Голубев, 2007).

Картина «Еще о войне» снята по мотивам повести В. Конечского «Кто смотрит в облака» (режиссер П. Кривоштаненко, 2004). Где-то в тылу военный госпиталь. Две медсестры – Мария (С. Кожемякина) и Юля (В. Полякова) – и два офицера, что отправляются утром на фронт, устраивают прощальный вечер – поход в кино, а затем ужин. В разгар грустных посиделок на пороге появляется Володя (А. Кот) – муж Марии, проездом заскочивший к любимой жене. Авторы картины эту слегка опереточную ситуацию пытаются переключить в регистр психологической драмы – все-таки речь о войне, особо обостряющей проблему верности («жди меня – только очень жди»). Мелодраматический «треугольник» тут фальшивый, поскольку никаких отношений между Марией и майором (А. Кананович) нет. Она любит мужа также сильно, как и до войны. Но тот категоричен в своей обиде (мол, и званием ниже, и в госпиталях не «отдыхал»). Примирение наступает только на разрыве – издали, когда уже невозможно обняться, невозможно докричаться. Володя отправляется по своему фронтовому пути. И оба понимают, что это трудная, глупо вывернутая наизнанку встреча любящих, единственных друг для друга людей, может оказаться последней.

«Чаклун и Румба» – пример коллизии «маленький человек на войне». Образ сержанта Федора Чаклуна (А. Федорцов) приближен к типу Василия Теркина: неказистый с виду храбрый боец и большого сердца человек.

Фабула выстроена линейно с простодушной незамысловатостью, что роднит ее со сказочным повествованием. Честный сапер Чаклун подвергается испытаниям, прямо или косвенно связанным с красавицей Светланой (О. Рептух): отправлен в штрафбат по недоразумению, отчаянно и дерзко воюет на передовой, залечивает раны в госпитале, служит в хозвзводе, возвращается в саперы. Абсолютно положительный персонаж Федор постоянно сталкивается с корыстными, трусоватыми людьми, которые, тем не менее, и в звании растут, и ордена получают. Сапер Чаклун прошел войну сержантом, с единственной медалью за заслуги и погиб в день своей свадьбы накануне Победы. Справедливость не восторжествовала, как и в грустных сказках Андерсена.

\*\*\*

Наиболее экспрессивными в образно-смысловом сгущении экзистенции человека в капкане войны стали фильмы «Враги» (сцен. и реж. М. Можар, 2007), «Оккупация. Мистери» (реж. А. Кудиненко, 2003), «В тумане» (реж. С. Лозница, 2012).

Картина «Враги» – пацифистское высказывание о войне. Действие происходит в оккупированной деревне, где живут женщины с детьми да дед Степан (Г. Гарбук). Почти в каждой хате расквартирован немецкий офицер – его следует кормить и обстирывать.

Центральный дуэт – Наталья (Ю. Ауг) и Отто (А. Шрик) – мирно сосуществует под крышей сельского дома. Муж Натальи с двумя сыновьями трагически погиб до войны – только младший Гришка остался. Мальчишка не появляется на экране, но существует за кадром в звуковом пространстве фильма, характеризуя персонажей (местных жителей) с детской непосредственностью.

Образ Гришки является в фильме главным семантическим узлом, к которому стянуты немногочисленные сюжетные линии. Именно этот полуэфемерный герой служит триггером жанровой модуляции в фильме: от драмы к киноаллегии, где по ходу развертывания сюжета в образе Натальи угадываются черты крестьянской мадонны.

После того как выясняется, что Гришку арестовали за попытку взорвать железнодорожные пути, мать, естественно,

стремится спасти сына: просит милости у Отто. Тот готов помочь, но не ценой собственной жизни. «Приведи другого мальчишку», – придумывает он выход. И Наталья уже ведет... Но вдруг выплывает из беспамьятства, переходит реку и начинает восхождение по крутому берегу к Свету. А Гришка поясняет за кадром: «патруль, еще когда меня поймал, ...стрельнул меня на совсем».

И становится ясно, что голос его в течение всего фильма исходил с небес. И приоткрывается трагическая метафизика Войны: смерть просачивается всюду, раздирая тела и души.

Пацифистская интонация картины о Великой Отечественной войне была столь непривычной, что частично исказила первое восприятие фильма. Образы гитлеровских оккупантов показались «излишне человечными». Однако в фильме есть и сцена казни нацистами молодой Варвары (О. Пуховая), и эпизод избиения ими пожилой Нины (З. Зубкова), и смертоносное преследование деда Степана.

Кадры в кинокартине обесцвечены, словно выгорели от страдания. Камера оператора А. Смирнова колеблется в зыбком грязно-сером пространстве тотального несчастья, когда не умолить, не спасти, не сохранить...

Подобная тональность присуща короткометражным фильмам «Страх» (реж. Е. Трофименко, 2004), «Дикие звери мира» (реж. Л. Дубровская, 2004), «Война» (реж. Д. Лось, 2004). Сюжет последнего сконструирован как распрямляющаяся, вырвавшаяся из тисков стальная пружина. Так его описывает кинокритик Л. П. Саенкова: «Немецкий солдат, случайно увидев девушку, полоскавшую белье в реке, решил завладеть ею. После сцены изнасилования началась мучительная драма отчаяния и ненависти. Девушка, так и не приняв врага, убивает своего новорожденного ребенка. Это ее протест против войны. И совсем неожиданно показан образ немца в фильме: он – и враг, и насильник, и отец. Не смирившись с гибелью ребенка, он убивает молодую мать. Война предстает как чудовищная несправедливость, потому как все терпят крах. В этом фильме почти у всех героев жизнь, так или иначе, заканчивается» [6; с. 311-312].

Эти три короткометражные картины – высказывания начинающих режиссеров о войне. Спустя четырнадцать лет Национальная киностудия вновь предоставила возможность молодым фильммейкерам поразмыслить на классическую для

белорусского кино тему. Был снят киноальманах из четырех новелл «Война. Остаться человеком» (2018). Однако на сей раз авторы лишь короткометражного фильма «Франка» (реж. М. Семенов-Алейников) смогли приблизиться к значимому художественному результату. Кинокритик И. Котелович, представляющая одно поколение с режиссерами киноальманаха, справедливо заметила: «Устами ветерана (в новелле «Фото на память» -- Н.А.) высказывается озабоченность тем, будут ли следующие поколения помнить о Великой Отечественной... Этот вопрос, конечно же, нужен..., только задавать его мы имеем право с правдивой репрезентацией современного состояния культурной памяти. Лучше спросить: помним ли мы о 1940-х, не поверхностна ли наша память и сумели ли мы эти времена толково осмыслить?» [4]

В триптихе А. Кудиненко «Оккупация. Мистерии» через призму Великой Отечественной войны представлен и национальный менталитет, и заклинившая история белоруса (сценарист А. Качан).

Время действия очерчено 1942-м годом. Картина открывается развернутым прологом из хроникальных кадров периода оккупации Беларуси нацистскими войсками. Далее следуют три новеллы в инверсивной последовательности. Первой рассказана новелла под номером три («Адам и Ева»), второй – под номером два («Мать»), третьей – под номером один («Отец»). Каждой предшествует эпиграф из Библии.

Все истории – о противостоянии между тутэйшымі. Соответственно разделены персонажи: партизаны и полицаи. Расщеплено также пространство событий – на внутреннее (дом) и внешнее (лес). С домом ассоциируется любовь. С лесом – война.

Жанр мистерии, вынесенный авторами в заглавие, и композиция фильма, основанная на обратной перспективе (как в иконописи), определяют размах образно-смысловых координат экранного послания «Оккупация. Мистерии»: эта картина о жизни.

Тихий, но пронзительный фильм о войне «В тумане» по одноименной повести В. Быкова был создан Национальной студией «Беларусьфильм» совместно с кинокомпаниями Германии, России, Нидерландов и Латвии.

Без вины виноватый путевой обходчик Сущеня (В. Свирский) не может донести правду никому: ни немцам, ни партизанам, ни жене. Он был арестован после диверсии, учиненной на железной дороге его бригадой. Трое были повешены, а Сущеню немцы освободили. Соседи и близкие заподозрили в нем предателя. Через пару недель к Сущене наведались партизаны, чтобы «предателя» казнить. С этого момента начинается экранное повествование. А далее – тяжкий путь на Голгофу, когда везение (жизнь) лишь туже стягивает петлю трагедии.

Сущеня никого не предавал, но и рельсы не взламывал. Наоборот, – силился убедить трех путейцев в антигуманности такого намерения («рядом деревня – сожгут потом всех»). Между тем, поезд, пущенный под откос, был набит молодыми людьми, вывозимыми на работу в Германию. В этом эпизоде режиссер чуть «дописывает» повесть: добавляет несколько весомых фраз, аргументирующих позицию Сущеня, и знаковый образ поезда, из товарных вагонов которого смотрят юные лица девушек и подростков.

Сущеню пытался завербовать немецкий офицер. Но путеец отказался с единственным аргументом – «не могу». И тогда его отпустили домой в качестве наживки. Прием сработал – партизаны Буров (В. Абашин) и Войтик (С. Колесов) повели Сущеню на расстрел в лес. Там погибли все.

Линейный ход повествования прерывается тремя отступлениями-флешбэками – вариациями героического/негероического стоянья человека на тонкой линии между жизнью и смертью. Первая – осознанный выбор (уход Букова в партизаны). Вторая – принуждение к выбору, которого нет (коллизия «предательства» Сущеня). Третья – инстинктивное самосохранение (тайное предательство Войтика). Именно в триединстве этих вариаций, этих душевных «срезов» – суть отчаянно-безысходного сосуществования человека и Войны.

Война в фильме Лозницы отодвинута за кадр. Противостояние на экране подано через лица (усталые, испуганные, надменные), глаза (скорбные, недоумевающие, «пустые»). И еще – через ракурс «в затылок»: жизнь под прицелом.

Наравне с лаконичным изображением функцией рассказчика в картине наделен звук с детальной нюансировкой

шумового рельєфа (аудиодизайн – В. Головницький). Отдаленные выстрелы, скрип сосен в лесу, тяжелое раскачивание веревок с повешенными, – примеры того, как шумы в кино становятся «зримыми».

Стремясь к слиянию бытийно-трагического и душевно-психологического, С. Лозница ведет рассказ неспешно в камерной стилистике трио и дуэтов. Тут не рыдают, не стенают, не кричат – разговаривают в полсилы и замирают в пол-оборота.

Фильм «В тумане» был включен в основную конкурсную программу 65-го Каннского международного кинофестиваля и завоевал Приз ФИПРЕССИ, а также получил 72 рецензии в общеевропейском медиа-пространстве. Сквозная мысль в них сводится к многогранности философского содержания картины о бытии человека во время войны [7].

Итак, социально-исторический контекст рубежа 1980-90-х гг. (обретение Беларусью суверенитета) обусловил масштабные трансформации нашего кинематографа, начавшего поиск путей самостоятельного развития. Одним из ярких индикаторов данного поворота явилась жанровая разработка и смысловые модуляции в экранной интерпретации профильной для «Беларусьфильма» темы Великой Отечественной войны. Главной новацией ее воплощения в игровом кино 1990-х – 2000-х гг. стала апробация голливудского подхода в строении фильма: масштабность, зрелищность, подчинение экранного повествования координатам приключенческого жанра с вкраплением мелодраматического компонента. «Голливудский формат» позволил охватить массовую зрительскую аудиторию («Брестская крепость», сериал «В июне 41»).

Значимые художественные достижения связаны с экранными произведениями, в которых образно-смысловой уровень вырастает из судьбы рядового человека. И где проблема героического сопротивления сопряжена с метафизикой гуманизма – фильмы «Круглянский мост», «В тумане».

### **Список литературы и источников**

1. *Бондарова Е.Л.*, Кінематограф і літаратура: творы беларускіх пісьменнікаў на экране / Е.Л. Бондарова – Мінск: Універсітэцкае, 1993. – 175 с.

2. Гісторыя кінамастацтва Беларусі. У 4 т. Т. 4. 1986-2003 / Л. М. Зайцава і інш.; навук. рэд. Л. М. Зайцава. – Мінск: Бел. навука, 2004. – 335 с.
3. *Кагарлицкая А.*, Молитва в лесу / А. Кагарлицкая. – Мнения, 1990. – №2. – С. 37 – 38.
4. *Котелович И.*, «Беларусьфильм» показал свою самую интересную картину за последнее время. – Звезда. – 2019. – 22 мая.
5. *Нечай О.Ф.*, Образы геноцида в художественной культуре и на экране // Великая Отечественная война в киноискусстве Беларуси / А.В. Красинский; Нац. акад. наук Беларуси, Ин-т искусствоведения, этнографии и фольклора им. К.Крапивы.– Минск: Беларус. навука, 2010.– С.39-74.
6. *Саенкова Л.П.*, От эпического повествования – к лирической исповеди // Великая Отечественная война в киноискусстве Беларуси / А.В. Красинский; Нац. акад. наук Беларуси, Ин-т искусствоведения, этнографии и фольклора им. К.Крапивы.– Минск: Беларус. навука, 2010.– С. 307-315.
7. *Hannah McGill.*, Film of the week: In the Fog // Sight & Sound. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound-magazine/reviews-recommendations/film-week-fog> – Дата доступа: 15 апреля 2019.