

БЕЛАРУСКІ ДЗЯРЖАЎНЫ ЎНІВЕРСІТЭТ

---

ПАМЯЦЬ  
І СЛАВА



MEMORIA ET GLORIA

---

Ефрасіння  
Леанідаўна  
БОНДАРАВА

Да 100-годдзя  
з дня нараджэння

---

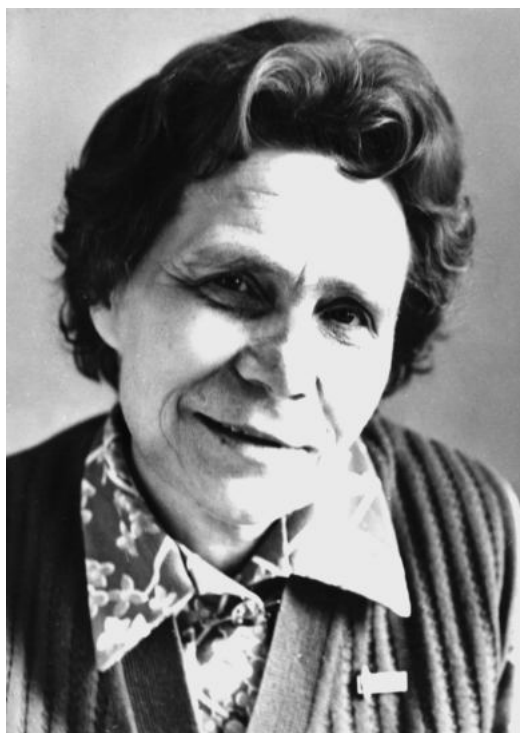
МІНСК  
БДУ  
2022



ФАКУЛЬТЭТ  
ЖУРНАЛІСТЫКІ

БЕЛАРУСКІ  
ДЗЯРЖАЎНЫ  
ЎНІВЕРСІТЭТ





*Edna St. Vincent*

УДК 791.072.3(476)Бондарева Е.Л.  
ББК 85.373(4Бел)6-8Бондарева  
П15

Серыя заснавана ў 2003 г.

Складальнікі:  
**Л. П. Саянкова-Мяльніцкая,  
Н. Б. Лысова, Т. І. Прановіч, А. М. Кавалеўскі**

Рэдакцыйная калегія:  
В. М. Самусевіч (гал. рэд.), Т. М. Дасаева, Н. А. Зубчонак,  
В. І. Іўчанкаў, А. Г. Слука, Н. Ц. Фральцова, Л. П. Саянкова-Мяльніцкая

Рэцэнзенты:  
доктар мастацтвазнаўства *В. М. Ярмалінская*;  
кандыдат мастацтвазнаўства *А. А. Карпілава*

Выкарыстаны фотаздымкі з архіва  
кафедры літаратурна-мастацкай крытыкі  
факультэта журналістыкі БДУ

**Памяць і слава:** Ефрасіння Леанідаўна Бондарева. Да 100-годдзя  
П15 з дня нараджэння / склад.: Л. П. Саянкова-Мяльніцкая [і інш.] ; рэдкал.:  
В. М. Самусевіч (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск : БДУ, 2022. – 279 с., [8] арк.  
кал. іл. – (Memoria et Gloria).  
ISBN 978-985-881-330-7.

Прадстаўлена навуковая, кінакрытычная, публіцыстычная спадчына  
Е. Л. Бондаравай, выдатнага беларускага вучонага, педагога, кінакрытыка,  
кіназнаўцы, доктара філалагічных навук, прафесара факультэта журналі-  
стыкі Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта, а таксама ўспаміны яе калег,  
вучняў, родных.

Адрасавана шырокаму колу чытачоў, прадметам прафесійных пошукаў  
якіх з'яўляецца мастацкая культура і літаратурна-мастацкая крытыка.

УДК 791.072.3(476)Бондарева Е.Л.  
ББК 85.373(4Бел)6-8Бондарева

ISBN 978-985-881-330-7

© БДУ, 2022

## MEMORIA ET GLORIA

*М*ак называецца серыя, прысвечаная знакамітым навукоўцам і выкладчыкам Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта, якія ўнеслі значны ўклад у развіццё навукі і адукацыі. Гэта даніна павагі тым, хто праславіў нашу альма-матар, нашу краіну, пакінуў аб сабе добрую памяць у гісторыі айчынай навукі, адукацыі і культуры.

*З*адача серыі – на аснове арыгінальных дакументаў, успамінаў сучаснікаў і іншых матэрыялаў пазнаёміць чытача з педагогічнай і навуковай спадчынай тых, хто праславіў Беларусь і наш універсітэт, паказаць іх жыццёвы і творчы шлях у кантэксце часу, стваральнай дзейнасці на ніве ўніверсітэцкай адукацыі і навукі.

*В*ыданне падрыхтавана да 100-гадовага юбілею Ефрасінні Леанідаўны Бондаравай, заслужанага дзеяча навукі Рэспублікі Беларусь, доктара філалагічных навук, прафесара, якая стаяла ля вытокаў беларускай кінакрытычнай школы.

## ПРАДМОВА

У адной з даўнейшых песень ёсць словы: «Раньше думай о Родине, а потом о себе», – якія былі дэвізам, своеасаблівым крэдам не аднаго пакалення савецкіх людзей. Гэтыя высокія і ў нечым пафасныя словы адносіліся і да Ефрасінні Леанідаўны Бондаравай, адпавядалі яе жыццёвай, грамадзянскай пазіцыі. Яе рэдка цікавіла тое, што называецца будзённай мітуснёй, побытавымі праблемамі, марнасцю быцця. Часам здавалася, што яна губляецца, знаходзіцца не ў сваёй талерцы, сутыкаючыся са звычайнымі штодзённымі сітуацыямі, і наадварот, яна пачувалася абсалютна камфортна і натуральна ў студэнцкай аўдыторыі, калі пісала крытычныя артыкулы, манаграфіі, выдавала зборнікі, удзельнічала ў навуковых канферэнцыях, сімпозіумах, выступала ў дыскусіях, абмяркоўвала ў творчым асяродку новыя фільмы ці брала інтэрв’ю ў прадстаўнікоў творчай інтэлігенцыі. Тут яна была свабодная і шчаслівая напоўніцу.

Ефрасіння Леанідаўна шмат чаго паспявала зрабіць, і многае са здзейсненага было ўпершыню ў беларускай кінакрытыцы. Яна стаяла ля вытокаў кінакрытычнай школы Беларусі, стварэння на факультэце журналістыкі БДУ кафедры літаратурна-мастацкай крытыкі, першая пачала даследаваць кінакрытыку як галіну журналістыкі, свядома адстойваць магчымасць вывучаць мастацкую культуру на гуманітарных факультэтах.

Як педагог, выкладчык факультэта журналістыкі Е. Л. Бондарова шмат зрабіла для таго, каб студэнты не толькі вучыліся, але і культурна адукоўваліся, сталелі, каб паняцце «духоўна-маральнае выхаванне» было напоўнена рэальным, жыватворным і ўсеабдымным зместам.

Усе кнігі, зборнікі Ефрасінні Леанідаўны («В кадре и за кадром», «Время, экран, критика», «Экран в разных измерениях», «Кинолента длиною в жизнь», «Кино Советской Белоруссии», «Кинематограф и литература», «Освещение литературы, искусства в СМИ», «От сердца к сердцу») заўсёды звярталіся да тых, у чыё кола прафесійных інтарэсаў уваходзіць мастацтва розных відаў, экранная культура, журналістыка. Сярод яе шматлікіх вучняў ёсць рэжысёры ігравого, дакументальнага, анімацыйнага кіно, кінасцэнарысты, кінакрытыкі, кінаведы, мастацтвазнаўцы, журналісты, паэты, пісьменнікі, творчасць якіх шырока вядома як у Беларусі, так і за яе межамі.

Тое, што зрабіла Ефрасіння Леанідаўна Бондарава для культуры нашай краіны, для таго, каб гэтую культуру развівалі і папулярызавалі прафесіяналы, для якіх «маральнасць», «этыка» і «праўда» – паняцці аднаго парадку, мае сапраўды вялікую каштоўнасць. Яе творчасць, навуковыя адкрыцці, педагогічны талент – праўдзівае пацвярджэнне шчырага стаўлення да справы, чалавека, да лёсу Бацькаўшчыны.

**Л. П. Саянкова-Мяльніцкая,**  
*кандыдат філалагічных навук,  
дацэнт, кінакрытык, загадчык кафедры  
літаратурна-мастацкай крытыкі  
факультэта журналістыкі БДУ*

## КІНАКРЫТЫК, НАВУКОВЕЦ, ПЕДАГОГ, ГРАМАДЗЯНІН

Сфрасіння Леанідаўна Бондаравы нарадзілася 25 лістапада 1922 г. у Лёзненскім раёне Віцебскай вобласці. Яшчэ ў школе яна была дыктарам раённага радыё, літсупрацоўнікам і адказным сакратаром раённай газеты «Ленінскі сцяг». У 1940 г. Е. Ф. Бондаравы — студэнтка філалагічнага факультэта Ленінградскага ўніверсітэта.

Пасля заканчэння Другой сусветнай вайны ў 1945 г. Е. Л. Бондаравы паступіла на журналісцкае аддзяленне філалагічнага факультэта БДУ. У гэты час пачала супрацоўнічаць з рэдакцыямі газет «Знамя юности», «Чырвоная змена» («Сталинская молодежь»), стала карэспандэнтам беларускага радыё. Потым была рэдактарам-кансультантам у Міністэрстве кінематаграфіі БССР, галоўным рэдактарам па вытворчасці фільмаў Міністэрства культуры БССР.

У 1953 г. Ефрасіння Леанідаўна абараніла кандыдацкую дысертацыю «Традыцыі рэвалюцыйных дэмакратаў у савецкай літаратурна-мастацкай крытыцы» і пачала выкладаць на факультэце журналістыкі БДУ. Абарона яе доктарскай дысертацыі «Праблемы беларускага кінамастацтва і друк (адлюстраванне дыялектыкі часу ў вобразах герояў экрана і жанрах кінакрытыкі)» адбылася 25 лістапада 1975 г.

Першая кніга Е. Ф. Бондаравы «Очерк на экране» выйшла ў 1969 г. Пасля былі дзесяць манаграфій па беларускай крытыцы і публіцыстыцы («В кадре и за кадром» (1969), «Время, экран, критика» (1973), «Кино Советской Белоруссии» (1975), «Экран в разных измерениях» (1975), «Киолента длиною в жизнь» (1980), «От сердца к сердцу» (2001) і інш.), вучэбныя дапаможнікі і шматлікія публікацыі ў перыёдыцы.

Ефрасіння Леанідаўна мае ганаровы знак Міністэрства вышэйшай і сярэдняй спецыяльнай адукацыі СССР «За выдатныя поспехі ў працы», ганаровы знак «Выдатнік кінематаграфіі СССР». Саюз кінематаграфістаў узнагародзіў яе медалём «За выдатныя заслугі ў развіцці беларускага кінематографа». У 1977 г. Е. Л. Бондаравы было прысвоена званне заслужанага дзеяча навукі Рэспублікі Беларусь. У 1979 г. яе ўзнагародзілі Ганаровай граматай Прэзідыума Вярхоўнага Савета БССР. У 1997 г. Саюз журналістаў Беларусі прысвоіў ёй званне ганаровага журналіста рэспублікі.

*Н*АВУКОВАЯ  
І КІНАКРЫТЫЧНАЯ  
ДЗЕЙНАСЦЬ  
Е. А. БОНДАРАВАЙ



## НАВУКОВЫЯ ПУБЛІКАЦЫІ

### Кінопроцэс і кінакрытыка<sup>1</sup>

Нередко понятие «критика» ассоциируется только с отрицанием чего-то, неприятием того или иного видения. А между тем в самой этимологии слова заложен неоднозначный смысл: оно происходит от греческого *kritike*, что означает, во-первых, искусство разбирать, судить; во-вторых, оценивать какое-нибудь явление с целью определить его особенности и достоинства; в-третьих, выявляя недостатки, вскрывать причины, их породившие. Я обращаю на это внимание для того, чтобы подчеркнуть конструктивно-позитивное значение критики в том преломлении понятия, которое нас интересует: литературно-художественная критика как средство понимания, анализа и оценки явлений искусства. Она расчленяется на несколько ветвей: литературную критику, театральную, музыкальную, художественную (как принято называть суждения о произведениях изобразительного искусства), кинокритику; в последнее время все более завоевывает право на признание критика телевизионная. У всех у них одни задачи и принципы функционирования, но различен предмет исследования – тот или иной вид художественного творчества. Наиболее устойчивыми традициями, богатейшим опытом обладает литературная критика. В ней шире и глубже, чем в других видах критики, разработаны соотношения литературы с искусством и обществом, специфика творчества критика и т. д. Естественно, что другие виды критики заимствовали этот опыт, одновременно вставляли перед необходимостью определять свой собственный круг задач и обязанностей, свою специфику. Так было и с кинокритикой. Поначалу она несмело, робко осознала свое собственное предназначение, довольствовалась описанием и не всегда точной оценкой того, что появлялось на экране. Но по мере развития киноискусства, накопления в нем ценностей, противоборства тенденций все более возникала потребность в критике профессиональной. Одновременно создавались условия для ее становления.

На протяжении многих десятилетий теории не пришли к согласию о том, к какому виду творчества принадлежит литературно-художественная

<sup>1</sup> Друкецка па: *Бондарева Е. Л.* Кинопроцэс і кінакрытыка // Экран в разных измерениях. Минск : Изд-во БГУ, 1983. С. 58–77.

критика: научному, публицистическому, литературному. Вероятно, и не придут, потому что она соединяет в себе и то, и другое, и третье, обретая в этом синтезе и своеобразие, и силу.

Определяя назначение, общественную роль критики, ее возможности и задачи, исследователи часто обращаются к наследию русских революционных демократов, критиков-марксистов. И вполне закономерно, ибо именно они убедительно показали, что критика – самосознание не только литературы и искусства, но и в значительной степени самого общества, что она необходима тому и другому. Предшественники и основоположники советской критики решительно и во всеоружии знаний и таланта отстаивали искусство правдивое и прогрессивное, обращенное к глубинам народной жизни, вдохновленное великими идеями. Они явили собой пример неустрашимых и неумолимых воителей против всего антихудожественного, мелкого и пошлого на ниве творчества.

Любой вид литературно-художественной критики (если она сознает свою гражданскую ответственность и базируется на передовых позициях) всегда осмысливает передний план творчества, динамику его сегодняшнего дня, концентрируя внимание на поисках, обретениях и потерях, проблемах и задачах, выдвигаемых перед искусством временем. Критика всегда со временем, с бегущим днем, даже тогда, когда судит о явлениях прошедших, высвечивая в них то, что принадлежит сегодняшнему дню. Одновременно критика выполняет и многие другие общественные функции. <...>

Критика многоадресна, но прежде всего она обращена к искусству, его произведениям и деятелям. Чтобы искусство чутко улавливало запросы общества, требования времени, четче осознавало самое себя, необходима постоянная проверка его состояния, выяснение тенденций развития, анализ и оценка достижений, нерешенных проблем. Вследствие этого критика становится звеном единой цепи: жизнь, искусство, общество. И не может быть успешного развития художественного процесса, если в нем ослабевает такое звено, как критика. Тогда теряется ощущение биения самого пульса творчества, который передается обществу через средства массовой информации. В то же время печать, радио, телевидение, издательства через свои публикации, передачи и книги доносят до деятелей искусства суждения масс. В этой взаимосвязи критика выступает своеобразным арбитром общественного мнения.

...Надо сказать, что и в наше время, когда уровень образования читателя, зрителя, слушателя намного вырос, необходимость в «критике-путеводителе» не отпала. Наоборот, при обилии и разнообразии произведений искусства, неодинаковых их художественных достоинствах нужны не только «критики-путеводители» и «комментаторы», но еще более критики-исследователи и публицисты.

Само собой разумеется, что все это относится и к кинокритике. Кроме того, кинопроцесс требует от критики особой мобильности, ибо сам он динамичен, а жизнь произведений экрана быстротечна. Говорят, фильмы стареют быстрее,

чем книги и картины, музыкальные произведения. В общем, это так, хотя фильмы, ставшие явлением искусства, после первого проката возвращаются к зрителю снова и снова. И все же важно оценивать их как факт духовной культуры своего времени, когда они создаются и впервые являются массам. Только тогда критика сможет отражать и уровень киноискусства, и его тенденции.

Основоположники советского кино Л. Кулешов, С. Эйзенштейн, Вс. Пудовкин, Д. Вертов, осмысливая эстетическую природу кино, его место в строящемся социалистическом обществе, не отделяли от кинотворчества его теорию и критику. Последняя рассматривалась ими как чуткий инструмент, повседневно проверяющий кинематограф: что он делает, как. Эта часть наследия классиков советского киноискусства мало изучена, но она имеет живое практическое значение. В их статьях, заметках, отзывах о конкретных произведениях сформулированы принципы, следуя которым критика в состоянии положительно влиять на развитие киноискусства.

Постановщик фильмов «Мать», «Конец Санкт-Петербурга», «Потомок Чингис-хана», ставших явлением в советском кино, В. И. Пудовкин выдвинул тезис об «исчерпывающей кинокритике». Как конкретно это должно проявляться на практике, показал в статьях «Нужна настоящая критика» (1932), «На вершине советской культуры» (1933), «Нам нужна исчерпывающая оценка фильмов» (1935), «Наши требования к печати» (1935). Чтобы критика способствовала развитию киноискусства и повышению эстетической образованности зрителей, она не должна ограничиваться общей оценкой или анализом отдельных фактов кинотворчества. Обязанность настоящей критики определять место конкретных произведений в «перспективном ряду» кинематографии, «в социальной и политической жизни страны». Успех движения кинематографа «на вершины советской культуры» зависит от многих обстоятельств, в том числе и от того, насколько четко и ясно критика будет указывать на недостатки, бесплодные поиски, ошибки. «Исчерпывающей», то есть всесторонне охватывающей кинопроцесс, Вс. Пудовкин считал такую кинокритику, в которой сочетается анализ фильмов специалистами (кинокритиками, киноведами, сценаристами, кинорежиссерами, операторами) с последующими отзывами широкого массового зрителя.

Через десять лет после пудовкинской статьи «Нам нужна исчерпывающая оценка фильмов», в 1945 году, вышел первый номер возобновленного издания журнала «Искусство кино». Для него С. М. Эйзенштейн написал статью-напутствие кинокритикам и прессе, вошедшее в наследие выдающегося режиссера под названием «Крупным планом». Здесь выдвинута и обоснована теория «трех планов» кинокритики – по аналогии со съемками кинокадров общим, средним и крупным планами (как выражение разной смысловой и эмоциональной характеристики отдельных «слагаемых» содержания фильма).

«Общий план» дает лишь представление, о чем фильм, в чем его злоба дня, как трактуется тема. «Средний план» ставит зрителя в «интимно-человеческое

отношение с героями экрана»; это означает, что рецензент «пересматривает» действия персонажей, их дела, мысли, оценивая их как реально существующих людей. Следует отметить, что и до сих пор часто анализ фильмов в прессе остается на уровне этих «двух планов». Образная структура, художественное своеобразие, эстетическая суть, то есть фильм как явление искусства, часто остаются вне анализа. <...>

Третий тип критики – это рассмотрение самого фильма «крупным планом»: через призму пристального анализа, когда фильм «разобран по частям», по колесикам, разложен на элементы и изучен так, «как изучают новую модель конструкции инженеры и специалисты по своим областям техники» (Эйзенштейн С. Избр. произв. : в 6 т. М., 1968. Т. 5. С. 292). Замечу, что «разложив на части» произведение, критик-профессионал оценивает фильм, исходя из единого целого, то есть вновь собранной «конструкции». «Крупный план» критики практически и означает такой аналитический процесс рассмотрения кинопроизведений. Без этой третьей критики, утверждал С. М. Эйзенштейн, невозможно плодотворное развитие киноискусства и целенаправленное его влияние на массы. С годами мысли эти ничуть не утратили как теоретического, так и практического значения. Более того, сегодня – особая необходимость в критике «разных планов».

Наше время – время обилия фильмов. И было бы нереальным ожидать от критики, что она сможет оценить и проанализировать весь кинорепертуар. Но взять под свой «прицел» наиболее значительные, принципиально важные или таящие в себе серьезные изъяны ленты критика обязана. При этом интересы искусства и органов проката, а также выбор зрителей далеко не всегда совпадают. Нередко критики единодушно приемлют фильм, высоко оценивают его достоинства, а в кинозалах – свободные места; к другим же критики равнодушны или ироничны, а зрители «лишние билетки» спрашивают. Конечно, не одинаково смотрят фильмы, в частности, те, кто оценивает их, и зрители. Но эти «ножницы» в восприятии кинопроизведений можно уменьшать, если критика будет своевременной и умело пропагандировать полноценные произведения и показывать примитивность киноподелок.

Современному зрителю трудно ориентироваться, когда на экраны выходит такое обилие фильмов, разных по тематике, жанрам, авторско-режиссерскому мышлению, когда так стремительно обновляется сама поэтика кино. Так, приученные к стремительно развивающему действию, ясно очерченному сюжету, многие не приемлют фильмы-размышления или исповеди, в основе драматургии которых – развитие мысли, столкновение позиций, череда эмоциональных ассоциаций, вызываемых не только переживаниями героев, но и самим строем фильма, его многомерной образностью («Мне двадцать лет» М. Хуциева, «Осенний марафон» Г. Данелия, «Начало» Г. Панфилова, «Неоконченная пьеса для механического пианино» Н. Михалкова и др.). Суть происходящих в современном кино изменений старейшина «сценарного цеха»

Е. И. Габрилович определяет так: «На место драматургии сюжета, действия приходит драматургия мысли, стремление проследить и воплотить на экране интеллектуальную и духовную жизнь человека» (*Габрилович Е. Драматургия мысли // Правда. 1982. 31 янв.*). Для более тесного контакта с «нетрадиционным» кино очень важно умение критика видеть «стереоскопию» фильма, а не только его «плоскостной» облик. Видеть и повернуть ее к зрителю – «лицом к лицу». Критика в состоянии помочь зрителю воспринять фильм не только на уровне фабулы, но и на уровне его эстетики, то есть ощущения гармонии произведения искусства. Такой анализ, как справедливо пишет доктор искусствоведения А. В. Караганов, приобретает сейчас тем большее значение, что новые десятки миллионов людей прежде всего благодаря телевидению «стали зрителями, потребителями аудиовизуальной культуры» (*Караганов А. В. Кино в жизни нашего общества // Кино и время. М., 1980. Вып. 3. С. 24*).

Чего же ждут сегодня сами кинематографисты от критики? Иные – пропаганды всего, что выходит на экраны. Надо ли доказывать, что это превратное понимание задач критики. Обязанность критики – быть вместе с искусством, рядом с ним, на уровне требований, предъявляемых временем. Средства массовой информации призваны говорить об искусстве не только в дни премьер и юбилеев, а постоянно: когда вынашиваются замыслы, когда они воплощаются и когда, запечатленные на киноплёнку, предстают перед зрителем. Драматурги, режиссеры, операторы, художники, актеры, другие участники кинопроизводства хотят слышать и читать обстоятельные статьи и рецензии, в которых заинтересованно и квалифицированно анализировались бы как результаты их труда, так и реакция зрителей. Чтобы критики не «по касательной линии», как об этом говорила Л. Шепитько в своем последнем интервью (*Лит. обозрение. 1979. № 9*), затрагивали замысел авторов, а раскрывали его изнутри, в идейно-нравственной и эстетической сути и ее проявлении. В этой связи и телевидению пора от информации о новостях кино переходить к аналитическим передачам.

< ... >

Подчиненная общим закономерностям литературной и других видов критики, кинокритика имеет свои специфические особенности. Они начинаются с того, что, скажем, литературный критик или театральный, вступая в диалог с авторами, может рассчитывать на какой-то видимый результат: при переиздании книги или в новом представлении спектакля что-то может быть учтено. Кинокритик анализирует произведение, которое существует в неизменном качестве (фильм после выпуска на экран не переснимается, и отдельные его сцены, образы нельзя перетрактовать). Критик кино может уповать на то, что его мысли и доказательства окажутся чем-то полезным драматургам, режиссерам, операторам, актерам и другим участникам коллективного творчества в будущем, в следующих фильмах, но не менее важно способствовать глубинному постижению кинопроизведений, многомерности экранных образов. Особенно это не-

обходимо, когда фильмы новаторские, трудные для восприятия. Такого плана кинопроизведения для многих поначалу кажутся непонятными, а потому неинтересными. Конечно, сложность сложности разнь. Бывает, что ею прикрывают расплывчатость замысла, банальность мыслей. Обязанность критика – обнаружить мнимость такой многозначительности. Иное дело, когда в сложной форме решаются сложные творческие задачи, когда авторы идут непростыми путями, раскрывая тем самым новые возможности искусства. Поддержка такого искусства, усилия, направленные на приобщение к нему, – подтверждение зрелости критики, ее способности влиять на формирование у зрителей не потребительских, а духовных взаимоотношений с искусством. В сущности, произведения, отражающие глубинные процессы жизни, не могут быть несложными (не столько по стилистике, сколько по накалу страстей, нравственным проблемам). И восприятие их требует напряжения мысли и чувств.

Не триумфальным шагом шли к широкому признанию, например, фильмы «Калина красная» В. Шукшина и «Восхождение» Л. Шепитько. Были споры, недопонимание замысла, одностороннее восприятие содержания. В первом фильме иные зрители видели заурядный уголовный сюжет с авторским сочувствием рецидивисту, во втором – «библейскую» легенду о страстотерпце XX века. Неоднозначность образов, недидактичная позиция талантливых художников, какими были В. М. Шукшин и Л. Е. Шепитько, постигались не без помощи критики. Она, не колеблясь, выделила обе картины как явление искусства. «Калину красную» одной из первых по достоинству оценила газета «Правда». Кинокритик Г. Капралов в рецензии «Березы Егора Прокудина» (1974, 1 апр.) чутко уловил и выразил страстную авторско-режиссерскую мысль об ответственности человека за свою жизнь, гуманную идею пробуждения души навстречу добру. В рецензии раскрыты особенности дарования Шукшина – сценариста, режиссера, актера, с особой силой проявившиеся в его последнем фильме. Драматизм сюжета, яркая образность (опер. А. Заболоцкий), актерское исполнение – все компоненты фильма объединены и подчинены замыслу, взволнованному чувству, выражают шукшинскую душевную распахнутость.

Глубокий психологический анализ личности Сотникова и его нравственного подвига составляет главное в повести В. Быкова и в фильме Л. Шепитько – таков исходный момент анализа фильма «Восхождение» (по повести «Сотников») киноведом Е. Грозовым (Последний поединок Сотникова // Лит. газ. 1977. 20 апр.). Критик лаконичными штрихами показал путь режиссера к этому фильму, кульминационные моменты драматургии, особенности трактовки образов актерами Б. Плотниковым, В. Гостюхиным, А. Солоницыным; подчеркнуты графическая четкость, контрастность, многомерность кадров и эпизодов.

Довелось писать об этом фильме и мне. В рецензии «Восхождение к своей высоте» (Лит. і мастацтва. 1977. 5 чэрв.) для меня важно было обосновать три основных тезиса: как образно решена линия восхождения Сотникова к своей человеческой – гражданской и духовной высоте; проследить падение Рыба-

ка – антипода центрального героя; выяснить, в чем проявилась в фильме высота гражданского позиции и художнического мастерства режиссера Л. Шепитько. Для этого потребовалось не только сравнение фильма «Восхождение» с повестью «Сотников», но и сопоставление его с экранизациями произведений В. Быкова в белорусском кино, а также с прежними постановками Л. Шепитько.

И все же мы, критики, не достигли, как мне кажется, цели в двух весьма существенных для этого незаурядного произведения моментах: как проявилось в фильме личностное режиссера-постановщика и как оно выражено в концепции главного героя. «Любая картина всегда личная, – говорила Л. Е. Шепитько. – Но в данном случае желание поставить “Восхождение” было потребностью почти физической. Если бы я не сняла эту картину – это было бы для меня крахом. Помимо всего прочего, я не могла бы найти другого материала, в котором сумела бы так передать свои взгляды на жизнь, на смысл жизни. Кстати сказать, для многих оказалось неприемлемым то, что этот фильм обрел свою форму в стилистике, близкой к библейским мотивам. Но это – моя библия, я впервые в жизни под этой картиной подписываюсь полностью» (Лит. обозрение. 1979. № 9. С. 104).

Произведения большого идейно-нравственного и эстетического потенциала, выраженного ярко и неоднозначно, определяют ту высшую точку, которой достигает искусство в определенный период развития. Способность же рецензентов проникнуть в самую сердцевину идейно-эстетического содержания и образной структуры таких творений, показ их «крупным планом» широкой киноаудитории характеризуют состояние и возможности кинокритики. Эффективность ее видится в способности вызвать интерес к подлинному в искусстве, отвращать от бескрылости в творчестве, бездуховности в зрительских пристрастиях. В этой связи создатели фильмов ждут от кинокритиков и киноведов помощи в изучении зрителей, развитии эстетических вкусов, научно обоснованных рекомендаций относительно того, какие формы отображения жизни предпочтительнее. Судя по возросшему вниманию к социологии кино, критика пытается решать эти задачи. На страницах газет и журналов чаще, чем прежде, публикуются зрительские письма, рассуждения критиков по затрагиваемым в письмах вопросам, итоги конкурсов на лучший фильм года. Все это дает определенную ориентацию и кинематографистам, и кинозрителям.

В многообразной работе критика, пожалуй, самое сложное и самое главное – не ошибиться в исходной позиции, не выдать второстепенное за главное. Для этого после просмотра фильма снова и снова прокручиваешь его в воображении, делая остановки на том, что наиболее впечатляет. Проверяешь, уточняешь авторские акценты, реакцию зрителей. Без такой проверки, самоанализа легко ошибиться, поддаться первым эмоциям. Профессионализм, мастерство критического постижения фильма, творчества авторского коллектива состоит в способности ответственно сказать первое слово о новом произведении. Здесь главное – не ошибиться, не упустить самое существенное. Пусть сказан-

ное «первокритиком» будет затем дополнено, а кое в чем, возможно, и оспорено, но не опровергнуто... Не меньшее значение имеет интонация, которую выбирают критики для разговора о том или ином произведении.

Когда К. Симонов делился своими мыслями о документальном фильме «Обыкновенный фашизм», он начал с признания: на его памяти мало примеров, которые заставляли бы так много думать после сеанса, как новый фильм Михаила Ромма. И далее писатель-критик говорит о проникновенном голосе режиссера, который звучит с экрана, сопровождая главу за главой фильма-книги о фашизме и его социальных корнях. «С экрана звучит, – пишет Константин Симонов, – голос немолодого, умудренного богатым житейским опытом человека, который не только хочет помочь тебе, смотрящему этот фильм, разобраться в прошлом, в том, как все это вышло, но и хочет заставить тебя думать о еще более важном – о том, что ничто похожее не имеет права повториться на нашей планете.

Голос человека, комментирующего все, что происходит перед твоими глазами на экране, не громок, иногда в нем звучит ирония, но гораздо чаще горечь. Есть в этом голосе и боль, и гнев, но эти боль и гнев такого накала, когда люди уже не кричат, когда они говорят внешне спокойно, но в этом спокойствии больше страсти, чем в крике» (Симонов К. История обличает // Известия. 1905. 5 нояб.).

Чутко улавливая мельчайшие оттенки голоса комментатора, определяя «текст и подтекст» фильма, его обличающую силу, высокую степень проникновения автора-режиссера в кинодокументы, остроту и широту его философского мышления, писатель-критик подводит читателя к основному выводу: «Фильм “Обыкновенный фашизм” – незаурядное явление нашей публицистики, не только кинопублицистики, но и литературной публицистики, потому что тот текст, который мы слышим с экрана, – это совсем не то, что принято называть “дикторским текстом”, это одновременно и голос писателя, и голос ученого, использовавшего для того, чтобы докопаться до горьких и поучительных истин, все могущие возможности, которыми располагает киноискусство». В сжатом, но емком по мысли отзыве писателя о потрясшем его произведении определены и принципы отбора исторического материала, и организация его в публицистическое, образное повествование, и особенности мастерства режиссера игрового кино в создании фильма-документа. В заключение своего страстного отзыва о фильме, напомнив слова Ю. Фучика «Люди, будьте бдительны!», К. Симонов ставит «Обыкновенный фашизм» в один ряд с книгой-обращением к человечеству «Репортаж с петлей на шее».

Современная кинодокументалистика многое вобрала в себя из опыта фильмов «Обыкновенный фашизм», «Великая Отечественная война». В борьбе за мир советские публицисты видят одну из главных своих задач. Успеха достигают те, кто в состоянии сопоставлять и обобщать факты, облекать мысль в образ.

Во всех видах кино происходят сложные процессы. Критика не всегда вовремя и серьезно их осмысливает. Основную массу фильмов зрители, как говорится, сами переваривают, отдавая при этом нередко предпочтение далеко не лучшим лентам.

В статье «Фильмы смотрят нас» (Комсомол. правда. 1978. 19 марта) кинокритик Е. Стишева называет цифру 84 тыс. – столько кинозрителей участвовало в конкурсе газеты на лучший фильм 1977 года. На первое место они поставили «Белый Бим Черное ухо» режиссера С. Ростюцкого по одноименной повести Г. Троепольского. Затем в числе лучших названы разные по жанрам картины: «Легенда о Тиле» (реж. А. Алов и В. Наумов), «Розыгрыш» (реж. В. Меньшов), «Аты-баты шли солдаты...» (реж. Л. Быков), «Несовершеннолетние» (реж. В. Роговой), «Мелодии белых ночей» (реж. А. Митта), «Безотцовщина» (реж. В. Шамшурин), «Сказание о Сиявуше» (реж. Б. Кимягаров), «Центровой из поднебесья» (реж. А. Магитон). Не все ленты этого списка равноценны, иные традиционны или посредственны («Несовершеннолетние», «Центровой из поднебесья»). И самое тревожное то, что участники конкурса не включили в список лучших фильмов такие значительные и талантливые произведения года, как «Неоконченная пьеса для механического пианино» Н. Михалкова, «Восхождение» Л. Шепитько, «Подранки» Н. Губенко, «Двадцать дней без войны» А. Германа. Из 140 картин списка, опубликованного газетой, 71 – вообще не упоминается в письмах зрителей.

О чем говорит эта противоречивая статистика? Конечно, прежде всего о недостаточно эффективной пропаганде наиболее значительных, порой непростых для восприятия кинопроизведений; цифры напоминают также о том, что многие зрители просто не в состоянии постичь неоднозначную образность, непривычную форму экранного повествования, напряженность и драматизм авторских мыслей и чувств. Статистика высвечивает и еще одну проблему, касающуюся не только деятельности кинематографистов. О ней взволнованно пишет критик Е. Стишева. Когда такие фильмы, как «Восхождение», «Подранки», «Двадцать дней без войны», идут в полупустом зале, это значит, что многие не желают сопереживать человеческой боли, не хотят знать, что вместе с радостью жизни есть горе, есть не забытая целым поколением трагедия войны. Не прикоснувшись к этому чувством, нельзя проникнуться духовным опытом минувшего, без чего и будущее трудно представить.

По итогам конкурса читателей «Комсомолки» за 1978 год (о нем писал киновед Л. Ронделли в статье «Самый лучший фильм...» – Комсомол. правда. 1979. 5 июля) облик массового кинозрителя, можно сказать, более цельный. Из 148 игровых фильмов, выпущенных киностудиями страны за год, 40 тыс. зрителей предпочтение отдали кинолентам «Служебный роман», «Мой ласковый и нежный зверь», «Судьба», «В зоне особого внимания», «Усатый нянь», «Школьный вальс», «Трактир на Пятницкой», «Странная женщина», «Мимино», «Черная береза», «Приезжая», «Фронт за линией фронта», «Красные дипкурье-

ры», «Трясина», «Смятение чувств»... Были ли в том году произведения более значительные, чем, скажем, «Усатый нянь» или «Смятение чувств»? Были. Лишили себя удовольствия встречи с настоящим искусством зрители, посчитавшие скучными или «трудными» картины «Древо желания», «Степь», «Отец Сергей». Интересен мыслями, жизненными ситуациями, доподлинными человеческими чувствами экранный мир фильмов «Объяснение в любви», «Обратная связь», «Наапет», «Позови меня в даль светлую», «Портрет с дождем», «Вдовы». Им и критики отдавали предпочтение, пресса не обошла их вниманием, а вот зрители, участвовавшие в конкурсе, их, к сожалению, не заметили.

Еще более незначительной, как писала критик М. Кваснецкая в обзоре «Созвучно мыслям и душе» (Комсомол. правда. 1982. 11 июля), оказалась «амплитуда колебаний» зрительских пристрастий в выборе лучшего фильма 1981 года. В первую десятку вошли в общем достойные картины – «Твой сын, земля», «Тегеран-43», «Особо важное задание», «О спорт, ты – мир!», «Вам и не снилось», «Юность Петра», «В начале славных дел» (экранизация первой части романа А. Толстого «Петр I» С. Герасимовым), «Последний побег», «Эскадрон гусар летучих» и... «Где ты, любовь?». Как видим, список лучших фильмов неожиданно завершается лентой, не выдерживающей сколько-нибудь серьезных эстетических критериев (от банальности картину не спасло даже участие в ней популярной певицы Софии Ротару).

Что же все-таки объединяет зрителей, когда они голосуют за различные по жанрам и творческим манерам авторов фильмы? Наверное, узнаваемость судеб и образов героев, житейские драмы, вечно волнующая тема любви (об этом я довольно подробно писала, высказывая свое отношение к успеху фильма «Москва слезам не верит»). Неизменно вызывают зрительский интерес фильмы о патриотизме и мужестве советских людей в годы суровых испытаний. В числе таких картин оказались и белорусские: в 1977 году «Черная безреза» режиссера В. Четверикова, в 1978 – «Возьму твою боль» (по одноименному роману И. Шамякина, постановка М. Пташука). Еще одну группу можно объединить по принципу увлекательности, зрелищности, комедийной окраски отображенных ситуаций, участия популярных актеров. Первенствуют обычно детективы и комедии (особенно музыкальные), даже не самые лучшие.

Сложны и многообразны формы и пути общения кино с массами. И изучены они пока недостаточно. Ясно одно: вместе с проблемой непрерывного повышения идейно-художественного уровня киноискусства стоит не меньшей важности задача целенаправленного воспитания зрителей. Не случайно многие видные киномастера, практики и теоретики отдают этой проблеме немало усилий. С. А. Герасимов еще в начале 70-х годов ставил вопрос о всеобщем кинообразовании молодежи. «Все богатства нашего кинофонда, – писал он, – должны стать доступными через школу, киноклубы прежде всего нашей молодежи, новым поколениям, которые имеют право и даже обязанность знать

свою культуру, свое родное искусство не только по репертуару сегодняшнего дня» (Герасимов С. Кино, учитель, класс // Правда. 1971. 9 июля).

В книге «Эстафета искусств», написанной в популярной форме с расчетом на массового читателя, Сергей Образцов на многих примерах показывает, что одних знаний об искусстве недостаточно. Искусство надо ощущать, в него «со справкой из энциклопедического словаря и цитатой из учебников не войдешь». Способность ощущать искусство зависит не только от врожденных особенностей природы человека. Много можно достичь воспитанием, постоянным общением с искусством, сознательно ставя перед собой цель понять его как можно глубже. Постигать тайны искусства, проникая в него мыслью и чувством, необходимо не только для того, чтобы наслаждаться прекрасным (что тоже важно). Способный тонко чувствовать красоту, с развитым эстетическим чувством человек многое может сделать в жизни, в любом деле он предпочтет истинное ложному.

По опыту многих, собственному в том числе, знаю, что написанное критиком не остается незамеченным, если он поднимал серьезную проблему, судил о том или ином явлении обстоятельно и принципиально, убеждал логикой своих рассуждений и глубиной анализа. И тех, кто создает художественные произведения, и тех, кто их воспринимает, интересует не только и даже не столько оценка, сколько анализ. «Оценка требует анализа» – хочется повторить вслед за А. Карагановым, автором содержательной статьи под тем же названием (Караганов А. Оценка требует анализа // Советское кино сегодня: Кинопанорама. М., 1975). Судя по публикациям в искусствоведческих изданиях, стремление к аналитичности становится одной из основных тенденций современной критики. В силу массовости экранного искусства кинокритика должна обладать особым умением улавливать и выражать общественное мнение, сопоставляя реальную действительность с отображением ее на экране, исследуя явления в развитии, в контексте времени и искусства; критика в состоянии не только высвечивать аналитической мыслью творческий процесс, но и высказывать обоснованные прогнозы. <...>

Но каждый вид искусства имеет свои возможности отражения реальности, свою поэтику, меру обобщения и условности, изобразительно-выразительные средства. Критику необходимо хорошо знать, чувствовать, как художественную природу искусства вообще, так и специфику проявления ее в каждом виде искусства – литературе, кино, театре, музыке, живописи, скульптуре, телевидении и т. д. Критик начинается с равнодушного отношения к искусству, любви, знания его, желания лично участвовать в формировании общественного мнения о конкретных художественных явлениях. Кинокритиком может стать только тот, для кого самым любимым искусством является кино. Тот, кто встречается с ним непрерывно, постигая тайны, особенности воздействия, возможности, кто следит за всем, что в нем происходит. И само собой разумеется, обладает чутьем и вкусом, культурой, остротой взгляда, способностью судить объективно и принципиально.

## Экран и современность: проблемы и герои<sup>1</sup>

### Шаги с препятствиями

При всем многообразии направлений деятельности советских кинематографистов основой основ их связи с жизнью народа является осмысление и отображение современности. Насколько активно участвуют деятели искусства в совершенствовании общества, в преодолении препятствий, возникающих на пути его развития, можно видеть прежде всего по тому, какие новые пласты реальности осваиваются, какой силой художественной убедительности обладают создаваемые ими произведения. Современность – камертон чуткости искусства к заботам и тревогам дня сегодняшнего и дня завтрашнего.

«Современна ли современная литература» – под такой рубрикой в 1983–1984 гг. прошла бурная дискуссия на страницах «Литературной газеты». Основные проблемы, которые в ней затрагивались, касаются и современного кинематографа: всегда ли фильмы о современности современны? Чтобы они были таковыми, недостаточно только обращения к событиям и явлениям сегодняшней жизни, необходимо по-современному их воспринять, осмыслить и отобразить. Связь создателей фильмов с жизнью республики, страны, мира нагляднее всего выступает в образах-характерах. В этом ракурсе и рассмотрим итоги поисков белорусских кинематографистов за последние десятилетия.

Начиная со второй половины 60-х годов современная тематика стала отвоевывать все больше места в репертуаре киностудий страны. В этом одно из проявлений благотворных перемен в советском искусстве, отразивших новый этап развития социалистического общества. За период между первым (1965) и вторым (1971) съездами кинематографистов СССР на экраны вышли такие значительные по идейному звучанию, новаторские по принципам осмысления современности фильмы, как «Мне двадцать лет» М. Хуциева и «Твой современник» Ю. Райзмана, «Журналист» и «У озера» С. Герасимова, «Доживем до понедельника» С. Ростоцкого, «Начало» Г. Панфилова. В это же время расширилось кинопроизводство в республиках, повысился идейно-художественный и профессиональный уровень выпускаемых фильмов. Как в литературе и театре, в кино шли интенсивные поиски путей преодоления схематизма и односторонности в разработке современной тематики. Кинематографисты пробивались к характерам правдивым и сложным, которые невозможно создать, не затрагивая серьезные жизненные конфликты, не исследуя их.

«Беларусьфильм» включался в этот процесс постепенно, часто отдавая дань традиционным схемам в сюжетных коллизиях, в мотивировках поступков героев. Если в лучших картинах о героико-патриотической борьбе народа раскрывались истоки подвига, характеры героев, то в показе современности сценарные и режиссерские трафареты низводили замыслы до так называемой средней кинопро-

<sup>1</sup> Друкецка па: *Бондарева Е. Л.* Экран и современность: проблемы и герои // Современное белорусское кино / Акад. наук БССР. Минск : Наука и техника, 1985. С. 58–87.

дукции. Фильмы 60-х годов о современности «Десятая доля пути» Ю. Дубровина, «Сотвори бой» Н. Калинина свидетельствовали о том, что белорусские кинематографисты еще не вышли на проблемы времени. То были лишь подступы к ним.

У фильма «Десятая доля пути» можно обнаружить основные «слагаемые» произведения о современности: актуальная тема (подготовка к серийному выпуску станка новой конструкции), довольно серьезный конфликт (столкновение взглядов на перспективы завода). С приходом на завод нового главного инженера Короткова (А. Эйбоженко) директор Твердохлеб (П. Кормунин) надеялся быстро пустить в производство модернизированный станок, а он, «главный», увидел в нем устаревшую модель... От инженера Короткова уходит жена, не поверив в его способность «сделать карьеру».

Развязываются эти «узлы» по схеме примелькавшихся на экране фильмов о консерваторах и новаторах с триумфом победителей в финале. А между «завязкой» и «развязкой» – ночные бдения изобретателей, споры в сигаретном дыму о чем-то непонятном, препятствия рутинеров и приспособленцев, переживания «главного» из-за разлада с женой и т. д. Можно проследить почти все сюжетные линии и убедиться, как поверхностно и неоригинально они решены. Экранная жизнь героев кажется какой-то ненастоящей. Реальная среда (заводские корпуса, цеха, конструкторское бюро) как бы отторгает своих обитателей. Все это обусловило художественную неубедительность современного по идее фильма. Тематически соприкасаясь с проблемами научно-технической революции, он не отобразил главного – ее истинных конфликтов, нравственного и психологического состояния людей.

Вышедший год спустя фильм «Сотвори бой» Н. Калинина сюжетно и стилистически не повторяет другие экранные истории о спортсменах. В нем есть своя логика поведения героев, неоднозначность их отношений, выразительная форма. И все же вряд ли можно в факте его создания видеть принципиально важный шаг белорусских кинематографистов по пути осмысления современности. В замысле было намерение показать сложные взаимоотношения друзей-спортсменов, влюбленных в одну и ту же девушку. Но эта сложность осталась за кадром, потому что передана главным образом через усложненную структуру фильма, без углубления в психологическое состояние персонажей. В белорусском кино нередки примеры, когда драматургическая неразработанность и скользящая по сюжету режиссура вуалируется структурной усложненностью, современным изобразительным антуражем. Такие фильмы обычно приятно смотрятся, но затрагиваемые в них проблемы глубоко не исследуются.

### **Расширяя горизонты видения**

Иллюстративно-поверхностные или же искусно имитирующие жизненные конфликты фильмы и по сей день не канули в Лету. Однако все отчетливее различимы и тенденции более обстоятельного показа человека, чаще всего в ситуациях нравственного выбора. Фильмы о современности стали разно-

образнее по жанрам и стилистическим особенностям. В репертуаре «Беларусь-фильма» 70-х годов, измеряемом пятью десятками названий игровых картин, более 30 – на современном материале. Жанровый их диапазон – от публицистических повестей, приключенческих лент, политических фильмов до широкоплановых кинополотен. Авторы одних не выходили за пределы традиционных форм, других – лишь по внешним признакам вырывались из сложившихся канонов, третьих – стремились к творческому поиску.

...Определенными точками отсчета в решении этих задач были получившие широкое признание картины центральных студий «Человек на своем месте» А. Сахарова, «Самый жаркий месяц» Ю. Карасика, «Премия» С. Микаэляна, «Старые стены» В. Трегубовича, «Укрощение огня» Д. Храбровицкого, «Прошу слова» Г. Панфилова. Такого плана фильмы предопределили поиски на многие годы, одновременно вызвав и множество вариантов так называемого производственного фильма.

В белорусских кинолентах этого периода – проблемы камерные и глобальные, жанры сложившиеся и нетрадиционные. Центральное место занимают фильмы о связи поколений, о подвиге трудовом как продолжении подвига ратного, об ответственности каждого за день сегодняшний и завтрашний. Не остывающая память народная, проверка ею всего, что совершается в настоящее время, – драматургический нерв, прошедший через широкоплановые по событиям и человеческим судьбам фильмы «Время ее сыновей» В. Турова (1974) и «Черная береза» В. Четверикова (1977). Авторы первой картины возвращаются в прошлое для показа истоков духовных сил своих героев и нравственных критериев их жизни. Во второй военное и послевоенное время воскрешается как непрерывное, без передышки, напряжение сил советских людей. Сходные по структуре, принципам осмысления событий (поэпизодная композиция, образная «материализация» памяти о пережитых испытаниях и утратах) фильмы отличаются ракурсом рассмотрения людских судеб в контексте истории.

< ... >

Серьезной по проблематике, масштабной по содержанию картине «Время ее сыновей» недостает строгости отбора эпизодов, сдержанности красок, сюжетной целостности. Можно понять и принять колористическую насыщенность кадров: она обусловлена переменчивостью эмоциональных состояний братьев. Но и в этой стилистической гамме заметны «сбои» – там, где окружающая красота жизни переходит в кричащую красоту. И этим авторы невольно как бы расшатывают основу бытия своих героев, по природе своей чуждых всему показному. Сдержанность была бы органичнее гуляевским натурам.

Фильмы-исповеди о нравственном и гражданском мужании подростков в антифашистской борьбе, поставленные В. Туровым ранее, обогатили кинолетопись народной героики не только тематически и стилистически: в них на первый план вышли нравственная и психологическая обусловленность характеров. Поиски в этом направлении режиссер продолжал и на материа-

ле современной жизни. Рассказ-исповедь уступил место публицистическому разговору со зрителем, характерные для режиссера интонации вошли в этот разговор своеобразным контрапунктом. Вслед за «Временем ее сыновей» появилась «Воскресная ночь» (1976), затем «Точка отсчета» (1979). Жизненный плацдарм утверждения авторской позиции сужается от масштабов республики до деревни, воинской части, а пафос утверждения (или отрицания) возрастает.

Созданием фильма «Воскресная ночь» кинематографисты, можно сказать, с открытым забралом ринулись в бой не только против пьянства как социального зла. Режиссер В. Туров увидел в пьесе А. Петрашкевича «Тревога», трансформированной автором в киносценарий, возможность повести принципиальный разговор об ответственности человека за себя и за других, перед всем обществом, а общества – перед человеком. Этой сверхзадаче и подчинены события и конфликтные ситуации, определившие содержание кинокартины. Остроконфликтная драма с предупреждающим названием «Тревога», сойдя со сценических площадок, разомкнула действие, выведя героев из зала судебного заседания на лоно природы и деревенскую околицу. Перемена места действия позволила авторам путем сопоставления лирического и драматического начал придать повествованию большую зрелищность и масштабность.

...На образе Зубрич более всего ощущаешь, насколько убедительнее были бы создатели фильма, если бы уделили больше внимания психологической разработке характеров и «положительных», и «отрицательных» героев. Такие попытки у режиссера были не только при воплощении образа судьи. Трансформируется также линия поведения редактора районной газеты Манаевой (О. Лысенко). Но осознание своей ошибки в освещении судебного процесса происходит неоправданно быстро, отчего характеру недостает развития. Фильм, врывающийся в самые острые проблемы жизни, многое теряет из-за декларативных аргументов и схематизма образов персонажей, чья позиция авторами осуждается. По остроте конфликтных ситуаций «Воскресная ночь» тяготеет к социальной драме. И «выдержать» жанр означало показать столкновение не только позиций, но и характеров. «Не выдержали» постановщики и соответствующую жанру стилистику повествования, отчего фильму недостает структурно-пластической целостности. Тем не менее «Воскресная ночь» из тех произведений, что не оставляют равнодушными, мимо которых не проходят: они будоражат общественное мнение.

Сценарий В. Акимова и В. Ежова о сегодняшних армейских буднях молодых десантников «Точка отсчета» дал возможность В. Турову продолжить разговор со зрителем о нравственной опоре молодого поколения.

Прыжки с парашютом, внезапная выброска десанта, поединок курсантов при выполнении учебного задания способствовали динамике киноповествования. Но главный объект внимания режиссера В. Турова, оператора Ю. Марухина, художника Е. Игнатьева – трое ребят, только что призванных на военную службу. Основу драматургии фильма составляют не трудности обретения

воинского мастерства (хотя это тоже есть в фильме), а проявление характера каждого из героев, формирование их в обстановке повышенных требований армейской жизни под влиянием умного и образованного командира Григория Чагина (Юрий Демиц). Во время учений в доверительных беседах лейтенант внушает ребятам мысль о том, что какую бы профессию ни имел человек в мирное время, он должен быть готов защищать Родину. Для авторов было важным донести до зрителя мысль о том, что Советская Армия – особой важности школа. В биографии трех не похожих друг на друга парней воинская служба стала «точкой отсчета» в жизни по более высоким, чем прежде, нравственным меркам. Каждый из ребят через трудности учения, отношения друг к другу, к родителям и любимым проходит на экране путь внутреннего преобразования, гражданского созревания. И это главный итог фильма «Точка отсчета».

<...>

Эти процессы отразились в ряде белорусских фильмов. В картинах, о которых шла речь, характеры современников показаны в движении, изменении сложившихся взглядов и представлений. Эти особенности отличают также «Улицу без конца» (1972) И. Добролюбова и «Сына председателя» (1976) В. Никифорова. Фильмы разные – по жизненному материалу, принципам его осмысления. Оба несут на себе печать иллюстративной драматургии и одновременно небезуспешных усилий постановщиков по ее преодолению.

Сценарий фильма «Улица без конца» создавался И. Герасимовым и А. Леонтьевым при участии режиссера-постановщика И. Добролюбова, можно сказать, по следам жизни – впечатлениям от того, что авторы увидели в молодом городе республики – Новополоцке, что узнали о его первостроителях. От реальных человеческих судеб начинались основные сюжетные линии, истории экранных образов. Реальную жизненную среду воссоздали на экране оператор Г. Масальский, художник В. Дементьев.

...К сожалению, обилие жизненных наблюдений обернулось сюжетной фрагментарностью. Так случается тогда, когда авторы мозаику эпизодов, объясняющих намерения и поступки героев, предпочитают разработке характеров.

С трудностями такой драматургии встретился и режиссер В. Никифоров, осуществляя постановку фильма «Сын председателя». Содержание его шире смысла, заключенного в названии. Более того, пришедший на смену отцу Алексей Русак не стал главным ни по масштабу характера, ни по конкретным действиям: его функции свелись в основном к декларации авторской точки зрения в спорах о стиле руководства современным колхозом, о материальном и духовном в жизни деревни, повышении эффективности сельскохозяйственного производства, облегчении труда колхозников. Перечень проблем говорит о широте замысла и одновременно о сложности творческой задачи. Решение ее начиналось с преодоления режиссером схематизма сценарной основы, традиционности конфликта между отставшим от времени руководителем и новым, прогрессивно мыслящим. На принципиально новый уровень осмысления

названных выше проблем авторам фильма выйти не удалось, но конфликт они повернули в сторону противостояния характеров, что всегда вызывает интерес.

Вопреки названию центральной фигурой фильма стал Яков Русак, старый председатель колхоза «Революция», бывший партизанский командир, человек хозяйственный и расчетливый. Он вызывает из города сына Алексея, окончившего институт и аспирантуру, чтобы тот возглавил колхоз, пока он сам съездит на курорт. Став председателем, сын понял, что многое в этом богатом хозяйстве надо менять. Не может с этим согласиться старый Русак. Так возникает «производственный» конфликт. Но режиссера интересовала не столько «деловая» сторона взаимоотношений отца и сына, сколько разность их характеров и разные точки зрения на то, что важно для полного счастья людей. Схожие в своем нравственном максимализме, желании служить людям, отец и сын не могут прийти к согласию.

<...>

Намерение молодого Русака – вести хозяйство так, чтобы у людей оставалось время для духовной жизни. Как это сделать, ни герой, ни авторы отчетливо не представляют. Колхозники же, ценя и уважая отца, на собрании голосуют за сына. Яков Русак, хотя и понимает неизбежность перемен и готов передать «нелегкую председательскую ношу» Алексею, свыкается с этим трудно. Да и не уверен, что надо ломать заведенный порядок. Исполнитель роли старого председателя известный артист театра и кино Владимир Самойлов создает характер крутой и сложный, его герой – человек талантливый, накрепко приросший к земле. Хотя режиссер и не удержал исполнителя роли от излишних «чуждачеств», «страстей на разрыве», Яков Русак – герой полнокровный.

Вровень с ним, к сожалению, не встал Алексей Русак, образ которого имеет принципиальное значение для идейного смысла фильма (речь идет о руководителе новой формации). Молодому артисту Александру Самойлову трудно было «дотянуться» до сыгравшего десятки ролей Самойлова-отца. В сюжете фильма у сына председателя нет каких-либо серьезных поступков, конкретных действий. Вера в нового председателя зиждется, в сущности, на внешнем обаянии актера да благих намерениях героя. Пытаясь осложнить экранную жизнь Русака-младшего, авторы заставили его делать выбор в личном плане: между эффектной горожанкой Аней (О. Гаспарова) и подругой юности Мариной (Л. Озолина). Но сколько-нибудь серьезных осложнений не произошло: Аня, увидев, что Алексей любит Марину и намерен остаться в деревне, уезжает. Подобные облегченные решения, как и некоторые необязательные, не отличающиеся строгостью вкуса эпизоды (ссора девушек на улице, перетаскивание пианино по улице), не на пользу обращенному к важным проблемам времени произведению.

Фильм «Сын председателя» по своим художественным достоинствам уязвим со многих сторон. И при всем том он явление примечательное, ориентирующее кинематографистов на темы актуальные и значительные.

«Вещизм», мещанская психология стали предметом исследования в следующем фильме режиссера В. Никифорова – «Обочина» (1978). Здесь В. Самойлов сыграл роль опытного водителя Воловича, постепенно превратившегося в стяжателя и накопителя. Его дом, дача полны дорогостоящих вещей, каждый выращенный огурец или цветок он тащит на базар, дочь и зятя хочет видеть себе подобными. Актер и постановщик фильма беспощадны к таким, как Волович, они приводят его к полному краху, обнажают его мещанскую психологию. А вот откуда все началось и пошло у работающего человека – это осталось вне сферы внимания авторов. Проблема поставлена, но глубоко не исследована. И не только в «Обочине».

По тематическому разнообразию фильмов период с 1970 по 1980 г. не имеет себе равных в истории кинематографа республики. Поиски своего места в жизни, призвание и пути к нему, взаимопонимание в семье и коллективе («Золотое крыльцо», «Облака», «Гарантирую жизнь», «Потому что люблю», «Семейные обстоятельства»), ответственность перед людьми и самим собой («Факт биографии», «Родное дело», «Дожди по всей территории») нашли отражение в творчестве режиссеров разных поколений. Экранную панораму десятилетия, о котором идет речь, дополняют киноальманахи дебютантов «В профиль и анфас» (по рассказам В. Шукшина) и «Красный агат». Сценаристы и режиссеры обращались к жанру комедии («Теща», «Про дракона на балконе, про ребят и самокат» и др.) Но успеха здесь не достигли. В поле зрения кинематографистов попали также злободневные события международной жизни («Черное солнце», «Хроника ночи», «Мировой парень»). Однако за этим разнообразием – состояние кинотворчества, далекое от благополучного. Многие ленты несут в себе лишь внешние приметы современности, на них лежит печать схематизма авторского мышления. Там же, где он преодолевался, рождались произведения оригинальные. Разные уровни творчества, пожалуй, нагляднее всего проявились в осмыслении тематики, которой коллектив «Беларусьфильма» прежде не касался.

### Разные планы 80-х

<...>

Интерес к людям, умеющим делать дело, брать на себя ответственность, видеть перспективы, естественно, возрос и в искусстве. И когда такие герои появлялись в книгах, на сценах или на экранах, они становились центром притяжения внимания общественности. Пришедшие из самой жизни герои возвращались в нее возбудителями споров о тех или иных проблемах. Будучи сами не «без сучка и задоринки», герои лучших спектаклей и фильмов помогали точнее понять нравственные основы всей той огромной работы, которая стала буднями советского общества на новом этапе его развития. Образами директора целинного совхоза Сечкина из эпопеи «Вкус хлеба», секретаря райкома Торели («Твой сын, земля») кинематограф утверждал героя не идеали-

зированной, а реального, только живущего по повышенным деловым и нравственным критериям.

Белорусские кинематографисты одну из серьезнейших современных проблем увидели в том, что происходит в когда-то «забытом богом крае» – Полесье. Осушение болот, мелиорирование земель, строительство крупных комплексов породили множество проблем – народнохозяйственных, экологических, социальных. Желание привлечь к ним внимание, постичь глубокий смысл происходящего через поступки и нравственно-психологическое состояние тех, кто видоизменял облик и весь уклад жизни Полесья, обусловило создание двухсерийной картины «Половодье» (1980). Писатели В. Адамчик, В. Козько, сценарист Ф. Конев, режиссер В. Четвериков, оператор Ю. Марухин, художник А. Чертович выполняли социальный заказ. Исколесив Полесье, своими глазами увидев, что там происходит, кто и чем озабочен, ощутив тревогу за некоторые последствия мелиорации, они приступили к созданию фильма-размышления, киноромана со многими судьбами.

...Картина «Половодье» интересна реальностью атмосферы и событий, жизненностью конфликтов, хотя ей недостает композиционной целостности, последовательности авторской концепции в осмыслении темы большой и сложной. В густо населенном людьми фильме немало ярких зарисовок своеобразного края и его жителей: иные из них (Барздычиха Г. Макаровой, Махакей П. Кормунина, дед Трошка А. Биричевского) запоминаются судьбами и типичными характерами. А вот главному герою недостает как раз этого своеобразия; кроме того, рационализм натуры порой мешает поверить в его безоглядность в делах общественных и личных. Тем не менее Матвей Ровда из «Половодья» – фигура на экране заметная, из рода братьев Гуляевых, которые в более раннем фильме В. Турова «Время ее сыновей» брали на себя ответственность за все совершаемое на земле.

К личности незаурядной, способной на героические поступки пробивались писатель А. Осипенко, кинодраматурги И. Болгарин, М. Пятигорская, режиссер И. Добролюбов, оператор Г. Масальский и художник В. Дементьев в двухсерийном фильме «Третьего не дано». Он был вторым «крупным планом» 1980 года, весьма результативного для белорусских кинематографистов. Авторы «Третьего не дано» имели уже совсем, как говорят, готовый образец – жизненную биографию Героя Советского Союза Василия Захаровича Коржа. В самые драматические моменты истории своего народа он был в рядах борцов-коммунистов. И, наверное, кинематографисты не раз испытывали искушение воскресить на экране наиболее памятные события, участником которых он был. Но выбрали из его жизни момент, казалось бы, самый негероический: после тяжелой болезни Василий Захарович Корж, занимавший в послевоенное время пост заместителя министра республики, вдруг вновь встал перед выбором – как жить? Уйти на заслуженный отдых и беречь здоровье или вопреки советам врачей снова ринуться в бой? И он ринулся, на этот раз – с послево-

енной разрухой, став председателем колхоза в дотла разоренной, теснимой болотами деревне Хоростово, где родился и провел босоное детство. Выбрав такой период в жизни героя, авторы ставили перед собой задачу весьма трудную: в делах будничных показать человека особой закалки, с обостренным чувством партийного и гражданского долга. Тут многое зависело от того, как вживется в образ исполнитель роли. Актер театра имени Янки Купалы Валентин Белохвостик и режиссер Игорь Добролюбов убедили в главном: их герой обладает тем запасом человеческих качеств, без которых не были бы столь естественны его выбор и действия: за короткий срок поднял колхоз на ноги, вселил в людей веру в возможность «всем гуртом» вырваться из плена болот. И хотя в эмоциональном состоянии экранного героя недостает разнообразия оттенков, есть в его образе основные привлекательные качества: готовность служить людям, сделать для них все, что может.

В дилогиях о Полесье «Третьего не дано» и «Половодье» отображено разное время. В первой – годы послевоенные, во второй – 60-е. Это обусловило различие и в изобразительно-стилистической манере фильмов. И. Добролюбов, Г. Масальский, В. Дементьев почти документально реставрировали время, когда мирная жизнь только возрождалась. Отсюда – аскетизм во всем, что вынесено на экраны, и в самих изобразительных средствах. Контрасты Полесья через 20 лет разнообразнее и живописнее. И не только потому, что в иных конфликтных ситуациях пребывают герои; в «Половодье» более широкая эмоциональная амплитуда, импульсивнее режиссура, насыщеннее изобразительная гамма. Причины же недостатков обеих кинодилогий схожи: сюжетно-драматургическая ослабленность, иллюстративность показа коллизий, требовавших более глубокого исследования. Главное достоинство картин о Полесье – в социальной активности авторов и заинтересованности их героев.

Сознавая несовершенство таких кинопроизведений, как «Третьего не дано», «Половодье» (в 70-е годы – «Время ее сыновей», «Черная береза»), следует подчеркнуть, однако, что они ориентируют кинематограф на темы значительные, проблемы сложные, героев государственного масштаба мышления.

Созданная в один год с дилогиями «Третьего не дано» и «Половодье» картина «Возьму твою боль» затрагивает иные жизненные проблемы. В одноименном романе народного писателя Белоруссии Ивана Шамякина исследуется ситуация, когда героям необходимо решить, как жить на одной земле с тем, кто помогал гитлеровским оккупантам и уже понес за это определенное законом наказание. Предательство нельзя ни забыть, ни простить – таков идейно-нравственный пафос романа и его экранного варианта. ...режиссер, по существу, оборвал, а не завершил конфликт. Всем строем фильма поступок Таисии не подвергается сомнению. Но ведь убийство есть убийство, и совершено оно медицинским работником. Тут есть основание для более глубокой нравственной проверки действий Батрака и его жены. Тем самым хотелось обратить вни-

мание на то, что остались нереализованными резервы острой жизненной ситуации, хотя общий творческий итог фильма, несомненно, положительный.

В репертуаре «Беларусьфильма» 1981–1983 гг. по-прежнему основное место заняли картины о современности (за три года их выпущено 10). Появились новые темы, жанры, имена драматургов и постановщиков. Проблематика почти каждого фильма заслуживает общественного внимания, а намерения авторов показать современников как бы в разных ракурсах – поддержки. Многие герои фильмов симпатичны зрителю – добрыми побуждениями, нравственной позицией, честными поступками. Близкими же знакомыми стали немногие. Одна из причин – в скольжении сценаристов и постановщиков по поверхности проблемы, без проникновения в глубь ее, когда явление открывается в своей социально-нравственной, человеческой сущности.

По мере того как сужался масштаб личности героя (по сравнению, например, с тем, что мы видели в фильмах «Время ее сыновей», «Третьего не дано», «Половодье»), необходимо было все более тщательно исследовать поступки обыденные, порою ничем не примечательные на первый взгляд. В таких случаях персонаж может стать личностью только при тщательной разработке конфликта, детализации формирующих характер обстоятельств. И, конечно же, при умелом использовании жанровых возможностей. В этом убедили драматург А. Дударев и режиссер И. Добролюбов в «Белых росах» (1983).

Авторы фильма поселили своих героев в деревне близ города, который, разрастаясь, постепенно поглощает и ее. В словах «Белые Росы» – сложное сочетание смысла и состояния, что постепенно и раскрывается. Это и очарование погруженной то в туман, то в солнечные лучи деревни, так любовно воспринятой драматургом и режиссером, художником (Е. Ганкин) и оператором (Г. Масальский). Это и ностальгия прошедшего через три войны Федоса Ходаса по тому, с чем вот-вот придется расстаться. Да и сыновья беспокоят... Но все это – не какая-то сюжетная невнятица, а ситуации, через которые создаются образы семьи, жизни, времени. В судьбе старого Ходаса (исполнение роли В. Санаевым отмечено премией жюри XVII Всесоюзного кинофестиваля) – отражение судьбы Родины; в его словах, поклонах солнцу и росам – мудрая любовь к земле и всему сущему на ней.

< ... >

Иногда в «Белых Росах» улавливаешь какие-то реминисценции из житейских историй героев других фильмов. Бывали уже на экране парни-увальни и играл их тот же М. Кокшенов. Средний сын Ходаса Сашка мало чем отличается от них, разве что какой-то стеснительной добротой. Но включенные в общую жанрово-смысловую канву, знакомые мотивы обретают своеобразие. Оно в сценарно-режиссерском видении, актерской манере, подчиненной жанру и в то же время чуткой к характерам.

< ... >

В творчестве режиссера И. Добролюбова, всегда проявлявшего интерес к современным темам, «Белые Росы» – произведение наиболее цельное и завершенное. Время, его герои, отношение к ним выражены без декларативности, через правду ситуаций и характеров. Режиссер создавал фильм на хорошей сценарной основе и достаточно полно использовал заложенные в ней возможности. Здесь режиссеру и оператору не нужно было манерничать на современный лад, чтобы не открылись надуманность конфликтов и схематизм характеров, как то было в фильмах 70-х годов «Счастливый человек» и «Потому что люблю». Можно было сосредоточиться на характеристике каждого из персонажей. «Белые Росы» обладают еще одним качеством – контактностью со зрительным залом, чего часто недостает даже неординарным по идейно-художественному уровню произведениям.

Другие же фильмы к «крупным планам» кинопанорамы 80-х не отнесешь. Даже тогда, когда в центре драматургических коллизий – серьезные нравственные конфликты, герои-максималисты. Каждая из картин – «Личные счета», «Жил-был Петр», «Культпоход в театр», «Конец бабьего лета» – имеет свое «силовое поле». ...Различны коллизии, среда, типы героев, разнообразны используемые для их воплощения кинематографические средства. И в каждом – свои противоречия.

Назвав свою последнюю картину «Сад», режиссер В. Четвериков вместе с авторами сценария В. Козько, Ф. Коневым, оператором Ю. Марухиным и художником А. Чертовичем (все они работали прежде над дилогией «Половодье») обращался к зрителям с мыслью о том, что может и должен сделать в жизни человек. И внушить эту мысль авторы стремились не прямолинейно, а сопоставляя две жизненные позиции – директора детдома, бывшего партизана Мирона (Д. Матвеев) и завхоза, ловкого приспособленца Сидора (А. Ливанов). Поступки и чувства героев выражены в «Саде» с присущей режиссеру эмоциональной обнаженностью, определенностью симпатий и антипатий. В пластике и колористической гамме как бы рассеяно эмоциональное состояние «доверенного лица» авторов – Мирона. Трудное дело поручено ему – согреть, накормить, поставить на ноги обездоленных войной детей. В исполнении актера директор детдома деятелен и заботлив: порядок наводит, доверие завоевывает, отцом для сирот становится. Но сказать, что Мирон – тот герой, которого хотели видеть на экране и сами авторы, и зрители, к сожалению, нельзя. Ему недостает богатства натуры, человеческого обаяния.

Вполне логично выстраивается в фильме линия антипода Мирона – Сидора. Исполнитель роли находит внутреннее оправдание своим безнравственным поступкам, собственническим интересам. Впечатляют эпизоды посадки сада, гибели жеребенка, которого дети так лелеяли, а он подорвался на mine... Откуда же ощущение, что фильму «Сад» недостает той философской многомерности, к которой стремились авторы? Причина в недостаточно

глубокой разработке нравственного конфликта между двумя центральными персонажами: он как бы растворился в эпизодах быта детдомовцев, в общем правдивого, но уже привычного на экране.

Подобное впечатление оставляет и киноповесть о педагогах «Контрольная по специальности» Б. Шадурского. Студентка пединститута, выполняя контрольную по специальности, встречает интеллигентную и скромную Любовь Орешко, у которой необыкновенная судьба. Знакомство и общение с ней не проходят бесследно – девушка начинает иначе понимать и людей, и себя. Е. Симонова и Р. Нифонтова вызвали интерес к своим героиням, а авторы оборвали его тогда, когда следовало поддержать и развить. Человек раскрывается в поступках – это аксиома, но ведь и сам поступок определяется не только ситуацией: характер также влияет на драматургию ситуации. Проявления этой взаимосвязи недостает и названному, и другим фильмам. А картина «Давай поженимся» А. Ефремова повредила жанровая раздвоенность – комедийную ситуацию (двое немолодых людей встретились и как бы «в шутку» поженились, а потом оказалось, что они нужны друг другу) режиссер и актеры стали решать в мелодраматическом ключе. Отсюда искусственная драматизация поведения героини актрисой М. Тереховой. Правда, в тех же обстоятельствах актер Ю. Назаров в роли моряка Суворина не теряет чувства меры и находит оправдание, казалось бы, странным поступкам героя.

Фильмы, о которых шла речь, – не беспомощные подделки, иные отличаются профессионализмом режиссуры, изобразительной культурой. Недостает же им открытия и художественного исследования социальных типов, за которыми – явления жизни, происходящие в ней перемены. Создавались и поныне создаются картины, право на выход которых оправдывается лишь обращением к событиям, имевшим место в реальности, как, например, обезвреживание оставшихся с войны вражеских мин в фильме «Дело для настоящих мужчин» В. Пономарева.

Как видим, многие сценаристы и режиссеры затрагивают серьезные проблемы, жизненные конфликты, интересуются героями активной жизненной позиции. Кинематографисты показали современника в разных ракурсах, приближаясь к личностям неординарным, характерам крупным. Многие киногерои – люди беспокойные, совершающие добрые дела, непримиримые к недостаткам. В первую очередь это относится к братьям Гуляевым из «Времени ее сыновей», близки к ним судья из «Воскресной ночи», В. Корж из «Третьего не дано», Матвей Ровда из «Половодья», отец и сыновья Ходасы из «Белых Рос».

...Можно говорить лишь о некоторых привлекательных чертах наших современников, которые есть в главных действующих лицах фильмов режиссеров-дебютантов – Ю. Марухина («Радуница» по повести и сценарию А. Кудравца) и В. Колоса («Деревья на асфальте» по сценарию К. Губаревича).

## **Экранный портрет творческой личности: определяющие черты<sup>1</sup>**

Портрет – частое явление на экранах всех видов – в кино, на телевидении, в видеофильмах. Внимание к личности, конкретному человеку всегда главное в творчестве. Интерес тем больший к личностям, участвующим в процессе создания произведений. Показ такой личности, представление ее в своем облике и существе, в индивидуальных чертах в идеале и есть творческий портрет в искусстве или критике. Этимологически же портрет означает изображение, образ. В документалистике – словесной ли, эфирной или визуальной – портрет представляет собой, говоря языком кинематографа, крупный план духовной жизни, олицетворение многогранного понятия «художественная культура».

Богатые традиции создания портретов у литературы – очерковой, эссеистической, публицистической. Умело и мастерски использованное слово позволяет живописать личность, создавать ее зримо-ощутимый образ. Портрет в кино, на первый взгляд, создать легче, так как можно явить зрителям самого героя – портретируемого режиссера, художника, актера или иного деятеля искусства. Но легкость эта кажущаяся. Она часто подводит создающего портрет, подвигая его к поверхностной фиксации какого-то момента поведения или рассказа. Мы видели такие портреты и в программе Беловидеоцентра, которую смотрели прежде, и теперь.

Семьдесят лет тому назад М. Горький, предвзяв первую книгу советских очерков о людях, писал: осяю очерка является человек; «очертить» его, дать живой образ, представить зримо и ощутимо можно лишь через главное дело. В нем раскрываются и главные черты, место в обществе. Сам М. Горький, написавший многие яркие литературные портреты, находил в главном деле такие ситуации и моменты, преодоление которых требовало поступков, проявление характера. Об этих уроках я напомнила потому, что и сегодня жанр очерка вообще, портретного в частности, трактуется нередко произвольно, без учета его специфики и соответствующих требований.

Анализ конкретных фильмов-портретов этой программы содержится в моем обозрении «Видео-Элизиум теней», опубликованном в еженедельнике «Культура» № 18–19 за 29 мая – 4 июня 1999 года. Здесь выделяю условия и обстоятельства, при которых возникает достаточно ясный очерченный творческий портрет, экранный образ героя, избранного для портретирования. При этом следует различать образ и изображение, понятия, которые в справочниках при определении жанра «портрет литературный, творческий» стоят рядом. Образ – это отбор, высвечивание, концентрация качеств, в результате

<sup>1</sup> Друкеца па: *Бондарева Е. Л.* Экранный портрет творческой личности: определяющие черты // Экран и культура (Белорусское документальное кино и культура Беларуси) : материалы науч.-практ. конф., Минск, 27–30 сент. 1999 г. / Белорус. союз кинематографистов ; Нац. акад. наук Беларусі. Минск, 1999. С. 64–68.

чего возникает изображение – синтез, за которым личность – в своем определяющем качестве.

Началом творческого акта вообще, при создании портрета личности в частности, является выбор объекта показа, т. е. героя. Само собой разумеется, что он должен быть интересен чем-то существенно важным, особенным. Безликой модели нечем раскрываться, давать материал для образа.

В просмотренных нами фильмах-портретах авторы обращались к личностям интересным, занимающим свое место в белорусской культуре. И стремились сказать о них главное. Образ же их, что делает портрет впечатляющим, не всегда получался. Каждая личность индивидуальна и раскрыть ее можно, лишь подбрав к ней соответствующий ключ-«отмычку». Из виденных мной за последнее время кинопортретов белорусских писателей (В. Короткевича, П. Бровки, И. Чигринова, П. Панченко) лишь В. Быков (в фильме «Край опрокинутых небес» С. Петровского) остался у меня в эмоциональной памяти и зримо. Потому что он показан не через словесные похвальные пассажи, а в родных местах, с не веселыми думами – именно так он сегодня и живет. Ответственно и рискованно братья за фильмы, герои которых уже не раз выводились на экран. Я имею в виду Я. Коласа и Я. Купалу. Кажется, о них уже все главное сказано. Вот тут-то как раз и кстати вспомнить совет великого Л. Н. Толстого: открой человека для себя и ты откроешь его для других. В эссе А. Хотенко, М. Якжана и Т. Логиновой о Янке Купале («Найдешь Отчизну близко») состоялось открытие – части души, мирозерцания поэта, источника рождения его эгегических образов.

Разные способы «открытия для себя» использовали кинематографисты: А. Карпов-мл. («Последний спектакль») – через показ народной артистки А. Климовой в трудный момент ее жизни; А. Кудиненко («Сны Валентина Виноградова»), всматриваясь в образы и стилистику фильмов режиссера; Е. Соломаха и С. Головецкий («Душа моя, элизиум теней»), дав возможность наблюдать за старейшим композитором А. Богатыревым, как он берет из кладезя своей памяти яркие моменты долгой, наполненной событиями и встречами жизни. Интересный, насыщенный деталями портрет реставраторов дает Ю. Горулев в фильме под загадочным названием «Дети кавалера Джамбаттисты Пиранези».

Не получается адекватный по значимости «модели» портрет без увлеченности авторов своим героем, без открытия его для себя – с характерными чертами, творческими принципами. Если этого нет, получается иллюстрированная констатация оправдания незаурядности взятой для портрета личности. Нагляднее всего это видно в фильме В. Асюка «Федор Шмаков. Фрагменты». Перечислены роли, дано слово герою, а особенности создателя галереи национальных образов-характеров не раскрыты. К сожалению, таких иллюстративных по характеру отображения экранных портретов у нас и в прошлом было немало. Не исключение они и в репертуаре Белвидеоцентра. Удивительно то, что создают их кинематографисты разных поколений. Видно, так проявляется у нас одна из традиций – освоенные ранее принципы как бы тиражируются.

Кинематограф – всегда искусство среды, примет времени. Для фильма-портрета это особенно важно. Среда – это место проявления творческой деятельности личности, источник его вдохновения и образов, связь с реальностью. Среда, атмосфера создают ауру жизнедеятельности, в которой герой предстает как живой конкретный человек. Иногда среда сводится к показу места действия – мастерской, на сцене, в репетиционном зале, во время концерта. Но не всегда создатели кинопортретов используют среду как средство обрисовки героя. Когда же такое слияние достигается, образ приобретает многогранность.

Я заметила, что такой возможностью довольно успешно пользуется молодой режиссер Рената Грицкова. В ее фильмах под нетрадиционным, даже несколько претенциозным названием «Семейный блюз под звуки окарины» семья сельского учителя Щербы предстает удивительной через, казалось бы, не столь уж важное дело – поделки из глины – окарину. Но показано это так, что отец, мать, дети, окружающие их люди предстают личностями незаурядными, выросшими из той самой среды, в которой живут и которую они облагораживают. Слитности модели со средой, взаимодействия их режиссер добилась и в фильме «Валентина Королева – веселая вдова». Рената Грицкова вместе с оператором Игорем Якимовым с таким интересом наблюдали за жизнью одинокой женщины, преодолевающей свою нелегкую долю неунывающим характером, талантом сочинять озорные и грустные частушки-складухи, что и нам, зрителям, стало интересно наблюдать за всем этим. Портрет возникает из включенности авторов в судьбу героини.

Дистанция в творчестве – категория не простая. Она может обернуться и отстраненностью, в результате которой возникает как бы официальный, не пропущенный через эмоциональное восприятие абрис портрета. Образ же возникает из личного соприкосновения с тем, чем живет герой, увлеченности его главным делом. Поэтому, на мой взгляд, портрет – всегда более субъективен, нежели объективен. И интерес к портретируемому в значительной мере зависит от степени заинтересованности автора героем. В этом отношении характерен фильм Ф. Конева, М. Якжана и С. Смирнова «Дерево за окном» о художнике Евгении Игнатьеве. По образующим содержание компонентам он традиционен. Прослеживается биография – от деревенского мальчишки, студента ВГИКа, приезда на «Беларусьфильм» до показа основных его работ, фрагментов фильмов, в пластике которых отчетливо проявился почерк художника («Пламя», «Люди на болоте» и др.). Присутствует в кадре и сам герой – смотрит, думает, готовится к работе. Умный и грустный взгляд напоминает о драме – раннем уходе из кинопроизводства по болезни. Как художник пристально всматривается в окружающий его мир, так и авторы в него самого. Это двойной взгляд и создает наполненность кадров смыслом и настроением.

Практика кинодокументалистики свидетельствует, что при создании портретных очерков чаще, чем в других жанрах, используется интервью, саморассказ, воспоминания друзей и коллег. И если это соединяется в единое целое

авторским взглядом и органичной структурой, получается портрет объемный, раскрывающий личность с разных сторон. Как пример из просмотренной нами программы Видеоцентра могу назвать фильмы Александра Карпова-младшего. Он со своими коллегами-операторами «спровоцировал» Александру Ивановну Климову, всем известную народную артистку, откровенничать перед камерой в наилучшее для нее время и в будничной обстановке. Между актрисой и режиссером (он сам входит в кадр) идет беседа-диалог, в котором ощущаются характер, позиция в жизни и в искусстве. В портрете же об отце («Про кино-режиссера») Карпов-младший как бы устраняется от характеристики Карпова-старшего, оставляет его в монтажной, заполненной коробками с фильмами. Из них Александр Яковлевич (незадолго до кончины) берет фрагменты из своих фильмов и рассказывает, как они снимались, как и с чем он пришел в кинематограф. Конечно, интересно наблюдать, как прошедший через войну и показавший ее подлинный лик в своих фильмах режиссер мыслит, говорит. И все же мне не хватило в этом фильме каких-то деталей и подробностей, через которые раскрылись бы человеческие качества портретируемого. Деталь (вроде бы не обязательная подробность) – средство, весьма действенное при обрисовке героя портрета. И если такие детали находятся, личность открывается со стороны неожиданной, а значит полнее и выразительнее.

Каждый кинопортрет претендует на открытие личности, представление ее зрителям с мало известной им стороны. Или даже на первое знакомство, как, например, фильмы о Дроздовиче, Огинском. В них собраны доступные авторам документы, портреты, рисунки, озвучены письма, воспроизведены места, через которые пролегли жизненные пути вошедших в историю народа личностей. И в этом смысле кинематографисты предстают исследователями жизненного материала, публицистами, воздействующими на эмоциональное восприятие.

Надо ли говорить, что очерк-портрет трудно создать, не имея никакого иконографического материала. Похоже, что авторы фильма «Внучка Пушкина» Г. Марчук, И. Четвериков, А. Абадовский не поверили этому. Всю ответственность за содержание фильма они возложили на комментатора. И поэт Микола Аврамчик достойно выполняет эту роль: он интересно, на «доброй беларуской мове» рассказывает о местах, где жила и бывала Наталья Александровна Воронцова-Вельяминова, внучка поэта, о легендах, бытующих в народе в деревне Телуша на Бобруйщине. Но этого оказалось недостаточно, чтобы сложился конкретно-зримый образ. И получился зафиксированный на пленку рассказ в сопровождении случайного, почти не связанного с темой изображения. Не произошло главного для фильма-портрета – открытия заявленной личности, авторского ее видения и восприятия. Опасность такая часто подстерегает портретистов, и не все из них ее избегают.

Одним из распространенных способов обрисовки героев фильмов-портретов является интервью. Но далеко не всегда этот способ ведет к цели – открытию определяющих черт личности. Нередко предоставленное герою слово бы-

ваец формальным. Для того чтобы герой раскрылся, заговорил искренне, его надо «подвести» к этому состоянию, желанию поделиться сокровенным, не замечая наблюдающей за ним камеры. <...>

Опыт В. Дашука, Ю. Лысятова, Р. Ясинского и других режиссеров-документалистов, добивавшихся естественности экранного бытования героев, представляется полезным и поучительным. В нем есть и такое условие создания содержательных фильмов, как новизна подробностей, характеризующих их героев, увлеченность ими самих авторов. И еще – социально-нравственные проблемы, венчающие лучшие наши документальные фильмы, большинство из которых созданы в жанре очерков и кинонаблюдений.

В порядке постановки проблемы хочу обратить внимание кинопортретистов на необходимость не упускать из вида то обстоятельство, что герои их фильмов в большинстве своем – деятели белорусской культуры. И национальное в них не случайные, а существенные черты. В связи с этим принципиальное значение имеет язык, на котором создаются фильмы, авторы беседуют с героями в кадре.

Портрет творческой личности и впредь будет привлекать кинематографистов. И благом кино, всей национальной культуры было бы требовательное отношение к этому жанру. В чем оно может проявиться, я и пыталась определить в своих заметках-рассуждениях.

## КІНАКРЫТЫЧНЫЯ ПУБЛІКАЦЫІ

### Пяюць жаваранкі<sup>1</sup>

Камедыя старэйшага беларускага драматурга Кандрата Крапівы «Пяюць жаваранкі» шырока вядома глядачу як жыццярэды, праўдзівы твор аб людзях калгаснай вёскі, аб іх барацьбе за камунізм<sup>2</sup>. Кіностудыяй «Беларусьфільм» ажыццёўлена экранізацыя гэтай цікавай п’есы. Работнікі студыі ў цесным садружастве з аўтарам п’есы і калектывам Беларускага драматычнага тэатра імя Янкі Купалы за кароткі тэрмін стварылі кінофільм «Пяюць жаваранкі», які зараз з поспехам дэманструецца на экранх Масквы і нашай рэспублікі.

<...>

Пастаноўшчыкі фільма і выканаўцы ролей здолелі данесці да глядача асноўны ідэйны змест п’есы, раскрыць яе асноўны канфлікт. У фільме праўдзіва паказаны людзі і справы сучаснай калгаснай вёскі, узросшы матэрыяльны і культурны добрабыт калгаснікаў. І ў гэтым – асноўнае значэнне фільма.

<sup>1</sup> Друкуецца па: Бондарова Ф. Пяюць жаваранкі // Мін. праўда. 1953. 28 чэрв. С. 4.

<sup>2</sup> Тут і далей захоўваецца правапіс арыгінала.

Аднак фільм «Пяюць жаваранкі» не з'яўляецца простым перанясеннем п'есы або спектакля на экран. Рэжысёры В. Корш-Саблін і К. Саннікаў творча падышлі да экранізацыі аднаіменнай п'есы. Разам з аўтарам яны скарацілі яе, зрабілі сюжэт яшчэ больш дынамічным. Фільм дапоўнен радам натуральных кадраў, з густам выкананымі дэкарацыямі. Усё гэта дае права лічыць фільм «Пяюць жаваранкі» самастойным кінематаграфічным творам. Заслугай пастаноўшчыкаў з'яўляецца і тое, што яны паказалі ўзаемаадносіны галоўных герояў на фоне спаборніцтва двух калгасаў, у цеснай сувязі з жыццём, паставілі іх у тыповыя абставіны. Гэта надае фільму праўдзівасць, робіць яго вобразы жыццёвымі, абагульняючымі.

Поспех фільма ў значнай меры абумоўлен таксама чоткай і зладжанай іграй актораў. У паводзінах актораў няма «тэатральнасці», якая нярэдка бывае ў фільмах, створаных на аснове спектакляў.

Па-майстэрску выконвае ролю старшыні калгаса Макара Пытляванага народны артыст БССР, лаўрэат Сталінскай прэміі У. Дзядзюшка. Пытляваны-Дзядзюшка – гэта праўдзівы, тыповы вобраз чалавека, які спыніўся ў сваім росце, адстаў ад жыцця, не хоча заўважаць сваіх памылак. Артыст умела падкрэслівае адмоўныя рысы характару Пытляванага – яго самазакаханасць, прагнасць да славы, да ўзнагароды. Разам з тым Пытляваны прадстае валявым чалавекам, руплівым гаспадаром. Глядач упэўнены, што Пытляваны абавязкова зразумее свае памылкі і выправіць іх.

Праўдзівы вобраз старшыні калгаса «Светлы шлях» Івана Туміловіча стварае народны артыст БССР, лаўрэат Сталінскай прэміі Б. Платонаў. Як і ў п'есе, так і ў фільме гэты вобраз павінен выступаць носьбітам новага, перадавога ў жыцці, правадніком лініі партыі. Такім ён і прадстае перад глядачом. Праўда, як і аўтар п'есы, так і пастаноўшчыкі фільма прымушаюць Туміловіча больш размаўляць, чым дзейнічаць, і гэта іншы раз скоўвае ігру актора, абмяжоўвае і збядняе сам вобраз.

Маладая артыстка, лаўрэат Сталінскай прэміі Л. Драздова праўдзіва раскрывае вобраз перадавой савецкай дзяўчыны, аграгэхніка Насці Вярбіцкай. Энергічная, жыццярадасная, яна поўна светлых мар і планаў. Яе гарачае жаданне – як мага больш узбагаціць родны калгас, дабіцца рэкорднага ўраджаю палёў, высокай культуры земляробства. Насця прагна імкнецца да ведаў, да культуры. Дзяўчына шчыра любіць брыгадзіра суседняга калгаса Міколу Вераса за тое, што ён таксама марыць аб гэтым, яна лічыць яго іменна тым чалавекам, які дапаможа ёй ажыццявіць яе заповітныя жаданні.

Трэба, аднак, заўважыць, што ў Насці-Драздовай часам не хапае цеплыні пачуццяў, дзявочай непасрэднасці. Асабліва гэта адчуваецца ў яе адносінах да любімага чалавека. Папрок за гэта трэба зрабіць рэжысёрам фільма, якія не дапамаглі артыстцы збаўці ад залішняй стрыманасці і сухасці.

Няясным і невыразным прадстае ў фільме вобраз Міколы Вераса. Артыст І. Шапіла адчувае сябе як-бы не ў сваёй ролі, стварае вобраз вялага, бесхарак-

тарнага чалавека. Паводзіны Міколы глядачам незразумелы. Невядома, чаму яго лічаць перадавым брыгадзірам, як ён такі можа адпавядаць дзявочым ма-рам Насці. Рэжысёры не дабіліся ад актора глыбокага пранікнення ў вобраз і ўсебаковага яго раскрыцця.

Выдатна спраўляюцца з выкананнем сваіх ролей, ствараюць праўдзівыя вобразы калгаснікаў артысткі Л. Ржэцкая (Аўдоцця Вярбіцкая), В. Пола (Паўліна Бохан), артыст І. Іваноў (бухгалтар калгаса) і інш.

Не зусім удаўся пастаноўшчыкам цікава задуманы фінал фільма. Само па сабе ўвядзенне танца ў фільм не выклікае прэрэчанняў. Тым больш такога арыгінальнага танца, які пастаўлен па матывах вядомай беларускай народнай песні «Як той Зосі давялося». Але дрэнна тое, што танец гэты ў фільме мае выгляд штучнага прыдатку, не вынікае з яго.

Не вызначаецца высокім майстэрствам аператарская работа. Аляксандр Гінцбург – выдатны кіноработнік, ён можа здымаць лепш. У фільме «Пяюць жаваранкі» мала натуральных кадраў, прыгожых пейзажаў, чым так багата наша рэспубліка.

Глядач не адзін раз чуе з экрана размовы аб багаццях калгаса «Светлы шлях», аб яго новых дамах, грамадскіх будынках, электрастанцыі. Чаму-б не паказаць гэта жывымі натуральнымі кадрамі? У фільме іх няма. Больш палавіны дзеяння адбываецца вясной, калі ў небе пяюць жаваранкі. Як прыгожа было-б убачыць на экране кадры надыходзячай вясны, абуджаючайся прыроды. Гэтага ў фільме, на жаль, няма.

Недахопам аператарскай работы трэба лічыць і тое, што ў фільме няма ўдала знятага партрэта гераіні. Першы кадр, у якім паяўляецца Насця Вярбіцкая, – невыразны, шэры. Ёсць у фільме проста няўдала пабудаваны кадры: напрыклад, сцэна за сталом у хаце Вярбіцкай, сцэна паседжання бюро абкома.

Музыкальнае афармленне ўвогуле адпавядае ідэйнаму зместу фільма і ўзбагачае яго. На жаль, кампазітар далёка недастаткова выкарыстаў у сваёй музыцы беларускія народныя мелодыі, не стварыў ніводнай запамінаючайся песні.

## Як ствараўся фільм «Зялёныя агні»<sup>1</sup>

Мінулы год парадаваў савецкага глядача радам новых мастацкіх кінофільмаў. Сярод іх ёсць і творы нашага беларускага кіномастацтва. Не так даўно экраны краіны абышла каляровая кінокамедыя «Несцерка». Цяпер дэманструецца кіноаповесць «Зялёныя агні» па сцэнарыю А. Маўзона.

Беларускі драматург Аркадзь Маўзон першы раз паспрабаваў свае сілы ў кінодраматургіі, калі выступіў аўтарам сцэнарыя шырока вядомага гляда-

<sup>1</sup> Друкуецца па: Бондарава Ф. Як ствараўся фільм «Зялёныя агні» // Мін. праўда. 1956. 31 сак. С. 3.

чу фільма «Канстанцін Заслонаў». У 1952 годзе А. Маўзон пачаў працаваць над другім сцэнарыем. У якасці літаратурнай першакрыніцы быў узяты раман Ю. Лапцева «Шлях адкрыты». Але з цягам часу сцэнарыст усё больш і больш адыходзіў ад кнігі, смялей браўся за самастойную распрацоўку тэмы.

...Пры ўсім гэтым сцэнарыі меў шмат недахопаў. Адны з іх былі ліквідаваны ў працэсе здымак, другія засталіся і прыкметна адчуваюцца ў фільме.

Пастаноўка фільма ажыццёлена С. Сплашновым і І. Шульманам. Гэта рэжысёры, якія працуюць на кіностудыі «Беларусьфільм» ужо даўно. Але да гэтага часу яны не мелі самастойнай пастаноўкі поўнаметражнага мастацкага кінофільма. «Зялёныя агні» – па сутнасці іх першая значная праца. Мастацкім кіраўніком фільма з’яўляецца старэйшы рэжысёр беларускай кінематографіі В. Корш-Саблін. Здымкі вёў вопытны аператар А. Булінскі.

Ужо ў самым пачатку работы над фільмам пастаноўшчыкі ставілі сваёй мэтай не толькі данесці да гледача задуму сцэнарыста, але ў садружнасці з аўтарам узбагаціць яе. І многае ім удалося.

Фільм «Зялёныя агні» здымаўся без выезду за межы рэспублікі. Тым самым даказана, што калектыву кіностудыі пад сілу самастойна вырашаць складаныя творчыя задачы. Цяжкасці, што абмяжоўваюць вытворчасць фільмаў беларускага кіномастацтва, звязаны галоўным чынам з адсутнасцю прыгоднага для здымкаў будынка. У распараджэнні здымачнай групы «Зялёных агнёў» быў толькі адзін невялікі павільён. У ім будавалася некалькі дэкарацый. Напрыклад, дыспетчарская, кабінет начальніка чыгункі і кватэра. Кадры з чыгункай, з паравозамі здымаліся непасрэдна на станцыі, у дэпо, дыспетчарскай. Кіноработнікам вельмі дапамагалі беларускія чыгуначнікі. Цесна звязан быў калектыв перш за ўсё з паравознікамі Мінска. Мінскія чыгуначнікі забяспечвалі групу паравозамі, інструментамі, дапамагалі арганізаваць масавыя здымкі. У некаторых сцэнах фільма разам з акцёрамі здымаліся і работнікі чыгункі. Так было ў эпізодзе адпраўкі Чобура ў першы рэйс, на вечары чыгуначнікаў і інш. Для здымак аддаленага ад цэнтра чыгуначнага вузла, апісанага сцэнарыстам, група выязджала ў гор. Жлобін. Своеасаблівы профіль чыгункі, дзе працуюць героі фільма, здымаўся каля Гродна. І ўсюды, куды-б ні выязджалі кіноработнікі, яны сустракалі самы цёплы прыём і дапамогу насельніцтва, работнікаў чыгуначнага транспарту.

Першымі гледачамі фільма былі таксама чыгуначнікі. Пасля здымкаў група работнікаў Мінскага дэпо была запрошана на кіностудыю. Пастаноўшчыкі фільма ўважліва выслухалі заўвагі машыністаў, слесараў, інжынераў.

Шмат цяжкасцей у кіноработнікаў было з падборам выканаўцаў ролей. Кіностудыя «Беларусьфільм» не мае свайго штату акцёраў. Яны запрашаліся з розных тэатраў.

Вельмі старанна падбіралі пастаноўшчыкі выканаўцу галоўнай ролі машыніста-наватара Чобура. На пробы запрашаліся артысты многіх тэатраў рэспублікі, звярталіся рэжысёры і да тэатраў Масквы і Ленінграда. Нарэшце выбар

выпаў на маладога артыста ленінградскага тэатра імя Горкага Генадзя Малышава. Роля Чобура – першая работа артыста ў кіно. Нельга сказаць, што створаны ім вобраз бездакорны. Але артыст даносіць да нас энергію і шчырасць героя, яго волю да перамогі.

На ролю сакратара партыйнай арганізацыі быў запрошан артыст Цэнтральнага тэатра транспарту Б. Цярэнцьеў. У ролях інжынера Людмілы і дыспетчара Аксаны выступаюць кіноактрыса В. Ушакова і артыстка маскоўскага тэатра імя Ленінскага комсамола М. Ліфанава.

Усе астатнія ролі ў фільме выконваюць артысты мінскіх тэатраў. Першы раз і з поспехам выступілі ў кіно артысты Рускага драматычнага тэатра імя Горкага А. Кістаў і Я. Карнавухаў. Першы з іх стварыў каларытны вобраз начальніка аддзялення Егорава, другі – начальніка дэпо Сасноўскага.

Як заўсёды з радасцю сустракаем мы на экране артыста тэатра імя Янкі Купалы Г. Глебава. Яго машыніст Каліна – жывы і праўдзівы, хоць і прысутнічае ўсяго ў трох-чатырох эпізодах. Нельга не адзначыць цікавую работу Т. Трушынай, Р. Гладунка, Ю. Галкіна, якія ўпершыню здымаліся ў кіно.

Музычнае афармленне фільма «Зялёныя агні» выканана беларускімі кампазітарамі Д. Камінскім і Ю. Бальзацкім. Тэкст песень беларускага паэта К. Кірэнка. Створаныя ім песні меладычныя, задушэўныя.

У фільме заняты даволі значны калектыў, які творчымі намаганнямі стварыў новы цікавы кінотвор. Мы ведаем, што карціна «Зялёныя агні» не пазбаўлена недахопаў, аб іх выкажа думку глядач. Але ў ёй ёсць галоўнае – праўдзівыя вобразы, тыповыя людскія характары, жыццё і лёс якіх не можа не ўсхваляваць глядача.

### **Новыя сцэнарыі, новыя імёны (да вынікаў конкурсу на лепшыя кіносцэнарыі)<sup>1</sup>**

Закончыўся Усесаюзны конкурс на лепшыя сцэнарыі мастацкіх фільмаў, прысвечаны 40-годдзю Кастрычніцкай сацыялістычнай рэвалюцыі.

Беларускае рэспубліканскае журы абмеркавала семдзесят сцэнарыяў. Прэміі атрымалі чатыры сцэнарыі. З усіх саюзных рэспублік толькі Беларусь атрымала такую значную колькасць прэмій (дзве другіх, адна трэцяя, адна заахвочвальная).

Другія прэміі прысуджаны сцэнарыям «Вогненныя вёрсты» В. Фігуроўскага і «Пакуль б'ецца сэрца» П. Харкова. Гэта найбольш цікавыя творы як па тэматычнай задуме, так і па свайму кампазіцыйнаму майстэрству. Асабліва закончаную кінематаграфічную кампазіцыю мае сцэнарый «Вогненныя вёрс-

<sup>1</sup> Друкуецца па: *Бондарова Ф.* Новыя сцэнарыі, новыя імёны (да вынікаў конкурсу на лепшыя кіносцэнарыі) // Літ. і мастацтва. 1957. 9 студз. С. 2.

ты» – драматычная навела аб падзеях грамадзянскай вайны. Сюжэт яе надзвычай лаканічны і, можа, таму дасканала распрацаваны.

...Чэкіст Заўрыгін павінен прабрацца ў горад, каб папярэдзіць белагвардзейскі мяцеж, які рыхтуецца там...

Вобразы сцэнарыя жывыя, выпісаны скупымі, але свежымі фарбамі. Лёс галоўнага героя чэкіста Заўрыгіна аўтар цесна пераплятае з лёсам прадстаўнікоў розных класаў. Такая пабудова сцэнарыя садзейнічае яго кінематаграфічнай кампактнасці. Моўная характарыстыка вобразаў лаканічная і выразная. Кожнае сказанае слова ў нейкай меры раскрывае сутнасць характару, яго асаблівасці. Можна з упэўненасцю сказаць, што на аснове гэтага сцэнарыя атрымаецца цікавы, арыгінальны кінофільм...

Добраякаснай літаратурнай асновай для новага мастацкага фільма можа з’явіцца і сцэнарый «Пакуль б’ецца сэрца» П. Харкова. Гэта яго першая проба пярэ ў галіне кінодраматургіі, і проба ўдалая. Сцэнарый хоць і не пазбаўлены некаторых недахопаў, што сведчыць аб кінематаграфічнай нявартнасці аўтара, але варты самай сур’ёзнай увагі. Змест твора складаюць глыбока драматычныя падзеі Вялікай Айчыннай вайны... Герой сцэнарыя палкоўнік Рыбакоў – буйны вынаходца рэактыўнай зброі. У час выпрабавання яе на адным з участкаў фронту ён быў кантужаны і ў непрытомным стане трапіў у палон. Фашысты хацелі прымусіць Рыбакова працаваць на іх... Але ніякія здзекі і катаванні не зламалі волю савецкага патрыёта. ...«Бязмерна шчаслівы той, хто служыць Айчыне сваёй... пакуль б’ецца сэрца», – гэтыя палымныя словы кідае ў твар фашыстам герой, ідучы на смерць.

Цікавым па задуме з’яўляецца сцэнарый М. Блісцінава «Строгая жанчына». Гэта яго першы мастацкі сцэнарый, у якім аўтар раскрывае лёс простага беларускай жанчыны Хрысціны Жалюк. З радавой калгасніцы яе вылучылі на кіруючую работу – старшынёй сельскага Савета. Пачэсная, але і нялёгкая пасада. Як апраўдаць давер’е народа? – такой думкай жыве гераіня. У штодзённых клопатах аб людзях раскрываецца яе характар. Строгай жанчынай прызвалі Хрысціну Жалюк аднавяскоўцы. ...Яна прынцыповая, непрымірмая да недахопаў, патрабавальная да людзей і ў той жа час шчырая і сардэчная. У Хрысціны нялёгкае асабістае жыццё – муж, якога яна так любіла, аказаўся нягоднікам, забытаўся ў інтрыгах і нячэсных справах. Падобная сюжэтная сітуацыя дае магчымасць усебакова раскрыць характар гераіні, стварыць напружанасць дзеяння. Праўда, магчымасць гэтая яшчэ недастаткова скарыстана аўтарам.

Ад Беларусі на разгляд Усесаюзнага журы было паслана значна больш сцэнарыяў, чым прысуджана прэмія. Сярод іх, на нашу думку, былі даволі цікавыя творы. Узіць хоць-бы сцэнарый «Рэня знаходзіць шчасце» В. Вольскага. Ён паказвае шлях беднай вясковай дзяўчыны з Заходняй Беларусі. Сцэнарый сюжэтно завершаны, драматычна насычаны. Вобраз галоўнай гераіні паддзены пераканальна (асабліва ў першай частцы сцэнарыя). Пасля адпаведнай дапрацоўкі сцэнарый можа з’явіцца добрай асновай для цікавага мастацка-

га фільма. Таму рэспубліканскае журы рэкамендавала яго кіностудыі «Беларусьфільм».

Практычную цікавасць для кіностудыі мае таксама сцэнарый «Біццё твайго сэрца», напісаны беларускімі пісьменнікамі Б. Бур'янам і Ю. Багушэвічам. Ён прыцягвае сваёй кінематаграфічнасцю, сюжэтнай завершанасцю, яркай абмалёўкай некаторых вобразаў. Сцэнарый гэты друкуецца цяпер на старонках газеты «Знамя юности».

Сцэнарны аддзел кіностудыі звярнуў увагу на сцэнарый «Гісторыя адной школы», які таксама паступіў на конкурс. Аўтары яго – старыя большавікі О. Лепешынская і Г. Эйсуrowіч далі багаты фактычны матэрыял аб адной з першых школ-комун, якая існавала ў 1918 годзе на Магілёўшчыне. Хоць літаратурна сцэнарый і недасканалы, але ён мае гістарычную каштоўнасць, і таму над ім варта было б весці далейшую работу.

Аб чым сведчаць вынікі конкурсу ў нас у рэспубліцы? Перш за ўсё аб тым, што кінодраматургія цікавіць усё большае і большае кола аўтараў. Тлумачыцца гэта той асаблівай увагай, якая надаецца цяпер развіццю важнейшага з усіх відаў мастацтва – кіно. Але, на жаль, у конкурсе мала ўдзельнічала беларускіх пісьменнікаў ці драматургаў. У выніку мала з'явілася сапраўды мастацкіх твораў. Вядома, што высокаякасны сцэнарый можа быць створаны не прафесійным аўтарам, аб гэтым сведчаць і вынікі конкурсу, але для гэтага патрэбны тэма, багаты матэрыял, старанная і доўгая работа. Многія-ж удзельнікі конкурсу паставіліся да работы над сцэнарыем несур'ёзна... Іх сцэнарыі сведчаць аб неглыбокім разуменні аўтарамі не толькі асаблівасцей і значэння кіносцэнарыя, але і наогул мастацкага твора. У іх не ставіцца і не вырашаецца мастацкімі сродкамі ніякіх праблем, няма сур'ёзных канфліктаў, жыццёвых вобразаў; усё надумана, схематычна. Ёсць аўтары, у распараджэнні якіх быў нядрэнны жыццёвы матэрыял, але ў іх не хапіла майстэрства падпарадкаваць яго законам кіномастацтва.

## Наведаем «Беларусьфільм»<sup>1</sup>

Калі вы наведаеце кінастудыю «Беларусьфільм», то пераканаецеся, што яе калектыў жыве напружаным і цікавым жыццём.

У спецыяльнай гуканепраніцальнай зале ідзе запіс чарговага нумара часопіса «Савецкая Беларусь». Рыхтуецца кароткаметражны фільм пра выпускнікоў сярэдніх школ «Яны выходзяць у жыццё». А на двары збіраецца ў экспедыцыю здымачная група кінаарыса «Партызаны сустракаюцца зноў». Ёй трэба будзе праехаць па баявых сцежках былых народных мсціўцаў.

<sup>1</sup> Друкуецца па: *Бондарова Ф.* Наведаем «Беларусьфільм» // Маладосць. 1958. № 12. С. 164–170.

«Сёння, у 19 гадзін, на кінастудыі адбудзецца грамадскі прагляд новага мастацкага фільма «Чырвонае лісце», – прачыталі мы на дошцы аб’яў. І ўспомнілася, што не так даўно, у адзін з вясновых дзён, грамадскасць Мінска тут упершыню знаёмілася з кінакарцінай «Шчасце трэба берагчы». Яшчэ не скончыліся дыскусіі па гэтаму твору, а кінастудыя прапануе глядачу ўжо новы фільм. Аўтары сцэнарыя – беларускія пісьменнікі А. Куляшоў і А. Кучар, пастаноўшчык фільма рэжысёр У. Корш-Саблін, аператар Ю. Фогельман, мастакі А. Грыгар’янц і У. Белавусаў, кампазітар М. Крукаў і выканаўцы роляў шмат папрацавалі, каб новы кінатвор быў цікавым. Фільм «Чырвонае лісце» шчыра і пранікнёна расказвае пра барацьбу працоўных заходніх абласцей Беларусі ў часы панскай Польшчы. Лёс беднага сялянскага юнака Андрэя Мяцельскага, яго каханай, сціплай і мужнай вясковай дзяўчыны Стасі, не можа пакінуць абываковым кожнага з нас. Глядачу цікава сустрэцца з многімі папулярнымі артыстамі, якія заняты ў фільме «Чырвонае лісце». У вобразе галоўнага героя мы пазнаем артыста Э. Павулса, з якім раней сустракаліся ў фільме «Сын рыбака», у вобразе яго сяброўкі Стасі – І. Арэпіну, спявачкі Ядвігі – К. Лучко. З радасцю яшчэ раз сустрэнемся мы з вядомым акцёрам М. Жаравым, беларускімі артыстамі Е. Карнаухавым, І. Бірылам, Б. Кудраўцавым і іншымі.

А зараз паспяхаемся ў павільён кінастудыі. «Цішэй! Ідуць здымкі», – абвешчае надпіс-сінгнал перад уваходам. Не парушаючы цішыні, заходзім у павільён. Адразу цяжка разгледзець, што тут адбываецца – ад моцных «юпітараў» жмурацца вочы. Праз некалькі хвілін зрок прызвычайваецца, і мы бачым раздзелены на дзве часткі невялікі павільён: злева пастаноўшчык фільма «Гадзіннік спыніўся апоўначы» М. Фігуроўскі дае парады маладой артыстцы тэатра Янкі Купалы Р. Гладунко, як трымацца перад кінаапаратам, справа – здымаецца сцэна з кінааповесці «Строгая жанчына».

Аб чым раскажуць гэтыя творы? Хто іх стварае?

Асаблівасцю сучаснага савецкага кінамастацтва з’яўляецца тое, што ў ім побач з праслаўленымі майстрамі актыўна працуе моладзь. Маладыя сцэнарысты, рэжысёры, аператары, акцёры стварылі нямала сапраўды мастацкіх твораў. Прыгадаем хоць бы такія фільмы апошніх год, як «Павел Карчагін», «Вясна на Зарэчнай вуліцы», «Гэта пачыналася так», «Дом, у якім я жыў». Багата маладых талентаў і на нашай кінастудыі. Пазнаёмімся з імі.

– Яшчэ калі я быў студэнтам інстытута кінематаграфіі, – гаворыць М. Фігуроўскі, – мяне цікавіла тэма гераізму савецкіх людзей у гады Вялікай Айчыннай вайны. Таму пасля заканчэння інстытута я з задавальненнем прыняў прапанову ставіць на студыі «Беларусьфільм» сумесна з рэжысёрам Л. Голубам карціну «Дзеці партызана».

...Потым маладога кінематаграфіста захапіла тэма таленту з народа, і ён напісаў сцэнарыі «Пеўчыя людзі». Хоць сцэнарыі і не быў пастаўлены, але ён сведчыў аб несумненых здольнасцях аўтара. Гэта пацвердзілася і ў часе Усеаюзнага конкурсу на лепшыя сцэнарыі, прысвечанага 40-й гадавіне Вялікай

Кастрычніцкай сацыялістычнай рэвалюцыі. Сцэнарыі М. Фігуроўскага «Вогненныя вёрсты» адзначаны на конкурсе другой прэміі.

Больш складаным аказаўся шлях да рэжысёрскага мастацтва. Малады рэжысёр гарача перажываў няўдачу з экранізацыяй кнігі Г. Нікалаевай «Аповесць пра дырэктара МТС і галоўнага агранома». Неўзабаве яму разам з другім маладым рэжысёрам, выхаванцам інстытута кінематаграфіі П. Васілеўскім, была даручана пастаноўка фільма па матывах шырока вядомага апавядання В. Караленкі «Лес шуміць». У мінулым годзе карціна гэтая выйшла на экраны пад назвай «Палеская легенда». Гледачы і крытыка прынялі яе добразычліва, хоць і не без папрокаў у адрас аўтараў. Сапраўды, фільм «Палеская легенда» ўвогуле нядрэнны. Сцэнарыст А. Вітаў, рэжысёры М. Фігуроўскі і П. Васілеўскі, аператар У. Акуліч і выканаўцы роляў данеслі асноўны змест першакрыніцы фільма. Але фільм мог бы быць значна лепшым. У маладых пастаноўшчыкаў, відаць, на гэта не хапіла прафесійнага майстэрства.

– На памылках вучацца, – жартуюць маладыя рэжысёры, калі гутарка ідзе аб недахопах у творчай рабоце.

Не будзем папракаць М. Фігуроўскага за ранейшыя хібы ў рабоце, а пацікавімся яго працай над новым кінафільмам. Вядома, што ад таленту, майстэрства, вытворчых навыкаў пастаноўшчыкаў у значнай ступені залежыць якасць кінатвора. Адказнасць жа М. Фігуроўскага за фільм «Гадзіннік спыніўся апоўначы» тым большая, што ён выступае тут і як сцэнарыст, і як пастаноўшчык. З першым этапам работы над фільмам малады кінематаграфіст справіўся паспяхова: разам з драматургам А. Кучарам ён напісаў даволі цікавы кінасцэнарыі.

– У новым фільме, – гаворыць пастаноўшчык, – мы хочам паказаць ворагаў, як кажуць, знутры. Знешне гэта будуць зусім прыстойныя, «цывілізаваныя» людзі. Агідная, звярыная сутнасць гаўляйтара фон Каўніца (так называецца ў фільме гітлераўскі генеральны камісар) і яго хаўруснікаў выявіцца праз іх справы, праз канкрэтныя ўчынкі. Фашыстам супрацьпастаўляюцца простыя савецкія людзі, маладыя патрыёты. Без хістанняў аддае свае жыццё за радзіму юнак Мікалай, у імя яе ідуць на цяжкае выпрабаванне камсамолка Марына Казаніч, рабочы Верхаводка і іншыя.

– А чаму прысвячаецца фільм «Строгая жанчына»?

– Магчыма, ён выйдзе на экраны пад іншай назвай, – расказаў нам рэжысёр-пастаноўшчык І. Шульман. – «Строгай жанчынай» назваў свой сцэнарыі М. Блісцінаў, калі ў мінулым годзе прадстаўляў яго на Усесаюзны конкурс. Прыступаючы да здымкаў, мы разам з аўтарам значна перапрацавалі сцэнарыі, тое-сёе змянілі ў ім. Але асноўная накіраванасць твора – паказаць жыццёвы шлях простаі савецкай жанчыны – засталася ранейшай. Галоўная гераіня Хрысціна Жалюк, былая калгасніца, прызначана старшынёй аднаго з сельскіх Саветаў на Палессі. Шмат цяжкасцей у працы давялося ёй пераадолець. Няма было ў гераіні асабістых непрыемнасцей. Але нішто не зламала яе сілы, яе волі зрабіць для людзей як мага больш карысных спраў. Вялікая шчырасць,

сардэчнасць і разам з тым вытрымка, сіла волі ў Хрысціны Жалюк. Хочацца верыць, што гэтыя якасці данясе да гледача артыстка аднаго з лепшых мастацкіх калектываў нашай краіны – Малага акадэмічнага тэатра СССР В. Харкова. На іншыя ролі запрошаны артысты кіно і тэатраў нашай рэспублікі. Сярод іх і выдатны майстар беларускай сцэны Г. Глебаў. Кінакарціна «Строгая жанчына» прысвячаецца 40-годдзю БССР.

– А яшчэ над чым працуе сёлета кінастудыя «Беларусьфільм»?

– Нягледзячы на вытворчыя цяжкасці, здымаецца яшчэ адна – чацвёртая па ліку – мастацкая кінакарціна. Яна будзе падарункам юным гледачам. Назва яе «Дзяўчынка шукае бацьку». Аўтары сцэнарыя К. Губарэвіч і Я. Рыс праз займальны сюжэт, цікавыя вобразы апавядаюць аб незабыўных падзеях Вялікай Айчыннай вайны – аб выратаванні маленькай дачкі партызанскага камандзіра з рук фашыстаў. Пастаноўка фільма даручана рэжысёру Л. Голубу, які вядомы нам па кінакарцінах «Дзеці партызана» і «Міколка-паравоз». Здымаюць фільм «Дзяўчынка шукае бацьку» маладыя аператары А. Аўдзееў і І. Пікман.

Калі мы выйшлі з павільёна кінастудыі і спыніліся перад дзвярыма з надпісам «Сцэнарны аддзел», нам падумалася: тут, відаць, таксама кіпіць работа. Але на гэты раз спадзяванні нашы не апраўдаліся – у сцэнарным аддзеле панавала зацішша: не чуцно было спрэчак па новых сцэнарыях, не відно аўтараў. Тут не маглі назваць амаль ніводнага гатовага да пастаноўкі кінасцэнарыя.

– Нам абяцалі напісаць многія, – тлумачыць адзін з рэдактарў аддзела, – М. Лужанін, І. Шамякін, А. Макаёнак, Б. Бур’ян і іншыя аўтары, але пакуль што не напісалі. А час не чакае – спатрэбіцца сцэнарыі для новых пастановак.

З завяршэннем будаўніцтва новай кінастудыі наша рэспубліка будзе мець вытворчыя магчымасці давесці выпуск мастацкіх кінафільмаў да шасці-сямі фільмаў у год. Для такой пашыранай праграмы спатрэбіцца ўдвая больш кінаспецыялістаў. Яны будуць, калі зараз смела вылучаць на самастойную работу здольную моладзь, калі клапатліва расціць яе, выхоўваць. Не зніжаючы патрабавальнасці, не робячы скідак на маладосць, кіраўнікі студыі абавязаны ўважліва сачыць за работай маладых, дапамагаць ім набыць неабходны вопыт і майстэрства.

### 30 год служэння беларускаму кінематографу<sup>1</sup>

З кінематографам Уладзімір Уладзіміравіч Корш-Саблін першы раз па-сур’ёзнаму пазнаёміўся ў 1923 г., калі быў запрошаны на Ялцінскую кінафабрыку ваенным кансультантам па фільму «Перакоп». Скончыліся здымкі, але не скончылася цікавасць былога чырвонага камандзіра да кінамастацтва. Знаёмства ў 1925 г. з рэжысёрам Ю. Тарычам, які на Першай Маскоўскай кінафа-

<sup>1</sup> Друкуецца па: *Бондарава Ф.* 30 год служэння беларускаму кінематографу // Літ. і мастацтва. 1958. 5 снеж. С. 3.

брыцы прыступаў да пастаноўкі фільма «Крылі халопа», вызначыла далейшы лёс Ул. Корш-Сабліна – ён перайшоў працаваць у кіно.

На беларускую кінастудыю Ул. Корш-Саблін упершыню прыйшоў 30 год назад, калі яна толькі пачынала сваю работу. У 1926 г. у Ленінградзе здымалася першая мастацкая кінакарціна маладой беларускай кінематаграфіі «Лясная быль». Пастаноўшчыку яе Ю. Тарычу актыўна дапамагалі маладыя асістэнты Ул. Корш-Саблін і зараз вядомы кінадзеяч Іван Пыр’еў. Праз год пасля выхаду на экраны Ул. Корш-Саблін пераходзіць у штат Белдзяржкіно і назаўсёды звязвае свой творчы лёс з беларускім кінамастацтвам.

У 1929 г. на экраны выйшла беларуская кінакарціна «У агні народжаная», у адным з цітраў якой значылася: рэжысёр У. Корш. Першая самастойная работа маладога пастаноўшчыка прысвячалася стварэнню Беларускай Савецкай Сацыялістычнай Рэспублікі. Яна была высока ацэнена прэсай. <...>

Наступная самастойная пастаноўка Ул. Корш-Сабліна – карціна «Сонечны паход» (1931). Кінематаграфічнымі сродкамі ў ёй раскрывалася ідэя «вялікага пералому» ў свядомасці селяніна-серадняка, шлях, які немінуча прыводзіць яго ў калгас. Важнай тэме сацыялістычнага будаўніцтва прысвечана пастаўленая Ул. Коршам у пачатку 30-х гадоў кінакарціна «Залаты агні». Змест твора складаюць падзеі, звязаныя з будаўніцтвам у Беларусі першай электрастанцыі «Белдрэс». Ён быў у ліку тагачасных нямногіх надзённых савецкіх кінатвораў.

Своеасаблівай работай Ул. Корш-Сабліна як пастаноўшчыка з’яўляецца першая ў практыцы Белдзяржкіно гукавая карціна «Першы ўзвод» (1932). Паказаць пераход імперыялістычнай вайны ў грамадзянскую, раскрыць рост рэвалюцыйнай свядомасці рабочых і сялян, якіх царскі ўрад пасылаў на бессэнсоўную крывавую бойню, – задача нялёгкая. І амаль нікому з дзеячоў маладой савецкай кінематаграфіі яе не ўдавалася паспяхова вырашыць. Ул. Корш-Саблін асноўную ўвагу накіроўвае не на жахі вайны, а на адносіны да яе розных людзей. Шчыра і праўдзіва расказваюць кадры фільма аб расслаенні царскай арміі, аб пераходзе найбольш свядомай яе часткі на бок рэвалюцыі. Фільм, безумоўна, не раскрывае ўсёй складанасці гэтага працэсу, але цэнтральныя вобразы – рабочы-бальшавік Бобрык (артыст Б. Бабачкін), малады селянін (артыст Л. Кміт) – тыповыя прадстаўнікі розных класавых групавак. Пераканальныя вобразы афіцэраў царскай арміі ў выкананні таленавітых актёраў Ф. Нікіціна і М. Царова. Заслугай рэжысёра было тое, што ён першым з беларускіх кінематаграфістаў паспяхова скарыстаў гук як новы выяўленчы сродак, адкрыў савецкаму кінамастацтву тэленавіццейшага кампазітара І. Дунаеўскага. Музычнае афармленне фільма «Першы ўзвод» было першым выступленнем маладога тады кампазітара ў кіно. З таго часу паміж рэжысёрам і кампазітарам завязалася цесная творчая сувязь.

<...>

Характэрнай рысай у дзейнасці Ул. Корш-Сабліна ў другой палавіне 30-х гадоў з’яўляецца імкненне сродкамі кіно вырашаць надзённые праблемы, зварот да сучаснай тэматыкі. Раскрыццю патрыятызму савецкіх людзей, іх

высокіх маральных якасцей, пошукаў сапраўднага чалавечага шчасця прысвечаны яго кінакарціны «Дачка Радзімы», «Вогненныя гады», «Шукальнікі шчасця», «Маё каханне». Разнастайныя яны па зместу і па жанру (кінаапавяданне, гераічная эпопея, музычная і лірычная камедыі), што сведчыць аб рознабаковасці таленту кінарэжысёра. Сапраўднае майстэрства вызначае работу пастаноўшчыка «Шукальнікаў шчасця» і «Майго кахання». Успомнім, колькі ў гэтых фільмах непадкупнага гумару, шчырасці, выдатныя ў іх актёрскі ансамбль, музыка. У фільме «Маё каханне» рэжысёр упершыню вывёў на экран такіх вядомых зараз кінаакцёраў, як Л. Смірнова і І. Пераверзеў.

Карціна «Маё каханне», выпушчаная ў 1940 г., – апошняя пастаноўка Ул. Корш-Сабліна ў даваенны час. У 1939 г. кінастудыя «Савецкая Беларусь» (так яна называлася тады) перабазіравалася ў Мінск. Новыя задачы ў адлюстраванні рэчаіснасці патрабавалі ад работнікаў беларускага кіно непасрэднай сувязі са сваёй рэспублікай. Многа сіл прыклаў малады калектыў, каб распахачь вытворчасць мастацкіх кінакарцін на ўласнай вытворчай базе. У 1941 г. былі закончаны здымкі фільма «Жніво» (аб жыцці сялян у Заходняй Беларусі). Пачыналася работа над карцінай «Бура над Нараччу». Уладзімір Уладзіміравіч рыхтаваўся да пастаноўкі фільма-казкі «Каваль-асілак» па сцэнарыю А. Якімовіча. Але вайна перапыніла ўсе планы і намеры. Акупацыя рэспублікі нямецка-фашысцкімі захопнікамі спыніла нацыянальную кінавытворчасць. Адны з беларускіх кінаработнікаў трапілі на фронт, у партызанскія атрады, другія – на іншыя кінастудыі.

У грозныя дні вайны па ініцыятыве і пры актыўным удзеле Ул. Корш-Сабліна быў створаны спецыяльны выпуск «Беларускі кіназборнік», прысвечаны партызанскай барацьбе на акупіраванай тэрыторыі Беларусі і героям-франтавікам. Калі пачалося пераможнае шэсце Савецкай Арміі, якая вызваляла ад ворага родную зямлю, група беларускіх кінаработнікаў на чале з Ул. Корш-Сабліным і М. Садковічам ішла ўслед. Яркія франтавыя эпізоды склалі змест дакументальнага фільма «Вызваленне Савецкай Беларусі». Радасць вызвалення і сыноўняе прывітанне роднаму краю выказалі работнікі кіно ў фільме-канцэрце «Жыві, родная Беларусь!».

З першых дзён вызвалення Беларусі ад акупантаў у Мінск пачалі вяртацца кінаработнікі. У ліку першых быў Ул. Корш-Саблін. Неўзабаве ён бярэцца за стварэнне першага пасля вайны поўнаметражнага фільма. У 1947 г. выходзіць на экраны «Новы дом» – твор аб аднаўленні разбуранай вайной калгаснай вёскі. Выдатных актёраў запрасіў рэжысёр на выкананне ролей (М. Чаркасава, В. Хахракова, Я. Самойлава, Л. Смірнову, К. Сарокіна, Л. Кміта), шырока скарыстаў музыку, песні. І ўсё ж жаданага поспеху не дамогся – фільм атрымаўся павярхоўны. Падвёў падобны на вадзівіль сцэнарыі Я. Памешчыкава. Яшчэ раз пацвердзілася ісціна, што вартасць сцэнарыя ў вялікай ступені вызначае вартасць кінатвора, што сапраўдны поспех чакае пастаноўшчыка тады, калі ён мае дабраякасную аснову.

Другая пасля вайны беларуская кінакарціна «Канстанцін Заслонаў», пастаўленая у 1949 г. Ул. Корш-Сабліным сумесна з кінарэжысёрам А. Файнцымерам, – сапраўдная творчая ўдача яго стваральнікаў і ўсяго калектыву кінастудыі. Патрыятычная барацьба савецкіх людзей з нямецка-фашысцкімі акупантамі ў ім паказана праўдзіва, у яркіх рэалістычных вобразах. За высокія ідэйна-мастацкія якасці карціны пастаноўшчыкам і выканаўцам асноўных ролей прысуджаны Сталінскія прэміі. Ул. Корш-Саблін быў гатовы да вырашэння новых творчых задач. Аднак на кінастудыі не было сцэнарыяў для мастацкіх фільмаў. Не трацячы дарма час, ён узяўся за стварэнне першай у рэспубліцы каляровай дакументальнай карціны. І з 1950 г. мы ўбачылі на экране «Савецкую Беларусь» – паэтычны і праўдзівы расказ аб рэспубліцы пасляваенных год.

Не ўсе фільмы, пастаўленыя ў пасляваенныя гады Ул. Корш-Сабліным, задаволілі гледача. Даволі слабым быў фільм «Пасеялі дзеўкі лён» (сцэнарый Я. Памешчыкава). Не прынеслі жаданага поспеху і фільмы, пастаўленыя па шырока вядомых п'есах Кандрата Крапівы «Пяюць жаваранкі» і «Хто смяецца апошнім».

Настойліва шукаў кінарэжысёр паўнацэнную аснову для новай пастаноўкі. І нарэшце знайшоў. Гэта напісаны А. Куляшовым і А. Кучарам сцэнарыі «Чырвонае лісце». З натхненнем працаваў Ул. Корш-Саблін над мастацкім уваасабленнем хваляючых падзей рэвалюцыйнай барацьбы працоўных былой Заходняй Беларусі.

Работа па фільму завяршылася творчай перамогай. Яркія, поўныя рэвалюцыйнай рамантыкі мастацкія вобразы ўбачаць на экране гледачы, прагледзеўшы «Чырвонае лісце». Новы твор не ўсхваляваць не можа, бо ён напоўнены паэтычнай узнёсласцю, гарачай сімпатыяй аўтараў да тых, хто, не шкадуючы жыцця, ішоў у першых радах змагаючыся за свабоду і шчасце простых людзей.

У дні, калі беларускі народ рыхтуецца дастойна сустрэць 40-годдзе сваёй рэспублікі, калі ён ахоплены радасцю за велічную будучыню сваёй радзімы, старэйшы дзеяч беларускага кінамастацтва рыхтуецца да новай пастаноўкі. Гэта будзе двухсерыйная кінаэпапея па трылогіі народнага паэта БССР Якуба Коласа «На ростанях». Над сцэнарыем для гэтага фільма працуюць А. Куляшоў і М. Лужанін. Напісана першая серыя. Пры ўдумлівай рэжысёрскай трактоўцы яна дае падставы чакаць паўнацэннага кінатвора.

Дзейнасць Ул. Корш-Сабліна на кінастудыі не абмяжоўваецца пастаноўкай фільмаў. Калі ў рэспубліцы арганізаваўся Саюз работнікаў кінематаграфіі, першым старшынёй яго абраны Ул. Корш-Саблін. Энергічны, нястомны ў працы, старэйшы кінарэжысёр дзеліцца сваім вопытам з моладдзю. Пад яго мастацкім кіраўніцтвам ажыццявілі свае першыя пастаноўкі многія рэжысёры «Беларусьфільма» (І. Шульман, П. Васілеўскі і інш.).

30 год аддаў Уладзімір Уладзіміравіч беларускаму кінамастацтву. 14 мастацкіх, 4 дакументальных фільмы стварыў ён за гэты час. Многа сіл і энергіі аддаў ён арганізацыйнаму і творчаму росту кінастудыі.

## Сучаснасць – на экран<sup>1</sup>

За апошні час беларуская кінематаграфія дамаглася прыкметных поспехаў. Нямала выпушчана на экран хранікальна-дакументальных і навукова-папулярных фільмаў, у якіх адлюстраваны поспехі народа ў камуністычным будаўніцтве. Летапісам жыцця рэспублікі стала беларуская кінахроніка. Добрую славу кінастудыі «Беларусьфільм» прынеслі такія мастацкія фільмы апошніх год, як «Чырвонае лісце», «Гадзіннік спыніўся апоўначы», «Міколка-паравоз», «Дзяўчынка шукае бацьку». <...>

Але ўсе яны прысвечаны падзеям мінулага. Фільмаў на сучасную тэматыку кінастудыя выпускае недаравальна мала, і большасць з іх не задавальняе высокія эстэтычныя густы і патрабаванні савецкіх людзей. Узяць хоць бы дзве мінулагоднія карціны «Строгая жанчына» і «Каханнем трэба даражыць». <...>

Героі на экране атрымаліся значна бяднейшыя духоўна, чым у жыцці. Павярхоўнасць у вырашэнні тэмы, схематызм сітуацый, прасталінейнасць вобразаў – вось асноўныя хібы гэтых твораў. Учынкі герояў на экране не з'яўляюцца для гледача павучальнымі.

У многіх фільмах на тэмы сучаснасці беднасць думкі спалучаецца з прымітыўнасцю мастацкай формы, натхнёная творчасць падмяняецца рамяством. З фільма ў фільм пераходзяць аднастайныя, спрошчаныя канфлікты, схематычныя вобразы, рамесніцкія прыёмы. Усё гэта вынік павярхоўнага ведання кінадзеячамі жыцця, вынік самазаспакоенасці, адсутнасці смелых пошукаў...

«Паказаць час буйным планам, – гаварыў адзін з выдатнейшых майстроў савецкага кінамастацтва Ус. Пудоўкін, – азначае ахапіць падзеі жыцця вострым пранікнёным поглядам, асвятліць іх глыбокай і абавязкова перадавой філасофскай думкай». Замест такога шырокага даследавання рэчаіснасці, замест аналізу яе дзеячы кіно нярэдка займаюцца апісаннем, сканцэнтравуюць увагу на знешніх прыкметах часу, на тым, што ляжыць на паверхні жыцця. І тады атрымліваецца, што на так званым сучасным фоне на экране разгортваюцца ...застарэлыя канфлікты і праблемы. Нярэдка драматургі, рэжысёры забываюць, што сучаснасць у мастацтве азначае не толькі і не столькі фон, час, умовы і акалічнасць дзеяння: сапраўды сучасным мастацкі твор можа быць толькі тады, калі ў ім ёсць сучасныя героі, характары новых савецкіх людзей, сучасныя, накіраваныя ў будучае думкі. <...>

Калі звярнуцца да некаторых фільмаў пра сучаснасць, выпушчаных кінастудыяй «Беларусьфільм», няцяжка пераканацца, што... аўтары іх расказваюць пра шырока вядомыя факты і падзеі, пра тое, аб чым глядач ужо чытаў у перыядычным друку ці што ён сустракаў у іншых творах мастацтва. Героі такіх фільмаў спрачаюцца, вырашаюць праблемы, якія даўно ўжо сталі ўчарашнім днём савецкіх людзей. Прыгадаем хоць бы фільмы «Зялёныя агні» і «Пасе-

<sup>1</sup> Друкуецца па: *Бондарова Ф.* Сучаснасць – на экран // Літ. і мастацтва. 1960. 9 крас. С. 1.

ялі дзяўчаты лён». Складаная тэма барацьбы новага са старым пададзена ў іх у такіх сюжэтных сітуацыях, у такіх вобразах, якія характарызуюць учарашні дзень становішча на транспарце і ў сельскай гаспадарцы. < ... >

У кінамастацтве поспехі ці няўдачы любога твора пачынаюцца з асновы – сцэнарыя. Нельга сказаць, што нашы пісьменнікі і сцэнарысты не звяртаюцца да сучаснай тэматыкі. У сцэнарным аддзеле кінастудыі ёсць нямала дагавораў з аўтарамі на напісанне сцэнарыяў пра нашых сучаснікаў – рабочых, калгаснікаў, інтэлігенцыю. Адны з іх, як сцэнарыі А. Маўзона «Наперадзе – круты паварот», ужо ставяцца, другія абмяркоўваюцца на мастацкім савеце, у міністэрстве («Час дзеяння – нашы дні» Г. Беленькага, Б. Васільева, «Ёсць у мяне мара» А. Ваксера), трэція знаходзяцца ў стадыі завяршэння. Аўтары апошніх – беларускія пісьменнікі К. Губарэвіч, М. Гарулёў, Я. Васілёнак, М. Паслядовіч і інш. Калі пачынаеш знаёміцца з першымі варыянтамі сцэнарыяў, якія рыхтуюцца да пастаноўкі, пераконваешся, што сярод іх пакуль няма такіх, якія могуць з’явіцца асновай глыбокіх па зместу, арыгінальных па форме кінатвораў. Усё той жа павярхоўны погляд на падзеі жыцця..., усё тыя ж пратаптаныя кінематаграфічныя сцэжкі. Сцэнарысты... імкнуцца ўсё растлумачыць праз дыялог, разважанні дзеючых асоб. І таму героі іх шмат гавораць і мала дзейнічаюць.

Якасць сцэнарыяў, свечасовая падрыхтоўка іх у значнай ступені залежыць ад работы сцэнарнага аддзела кінастудыі, ад таго, як ён будзе арганізаваны аўтараў, дапамагаць ім. Не адзін год кінастудыя скардзілася на недахоп кваліфікаваных рэдактараў і кансультантаў сцэнарнага аддзела. Цяпер становішча змянілася: штатнымі работнікамі аддзела з’яўляюцца беларускія пісьменнікі і драматургі А. Куляшоў, М. Лужанін, А. Макаёнак, М. Гарулёў. Свае паслугі аддзелу прапануюць маладыя сцэнарысты, выпускнікі Усесаюзнага інстытута кінематаграфіі. Але пакуль што ўсе гэтыя магчымасці слаба выкарыстоўваюцца. Кінастудыя ўсё яшчэ не мае патрэбнага запasu сцэнарыяў і вымушана запускаяць у вытворчасць нярэдка выпадковыя, недапрацаваныя творы.

У складаным працэсе стварэння кінафільма вельмі адказная роля рэжысёра-пастаноўшчыка. Ад яго майстэрства, мастацкага густу, ідэйнай пазіцыі, культурнага ўзроўню, прафесіянальных навыкаў залежыць работа вялікага здымачнага калектыву, многіх спецыялістаў кінавытворчасці. Адзін і той жа сцэнарыі можна па-рознаму паставіць. У кінематаграфічнай практыцы нямала прыкладаў, калі не вельмі дасканалыя сцэнарыі ўзбагаліся талентам пастаноўшчыка, ператвараліся ў высокамастацкія фільмы. Бывае і наадварот, калі цікавая аўтарская задума выходзіць на экран збедненай, спрошчанай ці зусім скажонай. Шырока распаўсюджана таксама практыка, калі пастаноўшчык старанна ілюструе сюжэт сцэнарыя, не спрабуючы адшукаць магчымасці больш глыбока і аб’ёмна раскрыць паказаныя ў ім падзеі, характары.

Смелыя пошукі, дзяржанне звyczajна асацыіруюцца з маладосцю. Практыка савецкай кінематаграфіі апошніх год як нельга лепш пацвярджае гэта. Менавіта работы маладых сцэнарыстаў, рэжысёраў, апэратараў, мастакоў, выканаўцаў выз-

начаюцца навізнай, свежасцю. Пошукі маладых не абыходзяцца, безумоўна, і без памылак. Але ўвогуле яны плённыя. Моладзь не баіцца брацца за пастаноўку твораў на сучасныя тэмы, аб важнейшых праблемах жыцця нашага грамадства.

Кіраўнікі кінастудыі ўсё яшчэ рэдка і няўпэўнена даручаюць моладзі самастойную работу. Гадамі чакаюць пастаноўкі выпускнікі Інстытута кінематаграфіі, чакаюць, старэюць, губляюць малады задор, набытыя веды. Не вельмі клапацяцца аб выхаванні маладой змены нашы старэйшыя дзеячы кінамастацтва, Саюз кінарэжысёраў рэспублікі. А гэта іх кроўная справа і абавязак. Вялікі Горкі аказаў неацанімую паслугу савецкай літаратуры, як і іншым відам мастацтва, не толькі тым, што пакінуў уласную багатую... спадчыну, але і тым, што... падтрымаў, вырасціў цэлую плеяду маладых талентаў.

Перад беларускай кінематаграфіяй адкрываюцца новыя гарызонты і перспектывы. У Мінску завяршаецца будаўніцтва першай часткі новай кінастудыі. Прасторныя вытворчыя карпусы, павільёны, лабараторыі, шматлікія майстэрні карэнным чынам змяняць умовы стварэння кінафільмаў. Больш магутная база дасць магчымасць значна павялічыць выпуск кінакарцін. Магчымасць гэтая будзе скарыстана толькі пры ўмове вырашэння дзвюх асноўных задач – стварэння запаса паўнацэнных сцэнарыяў і смелага вылучэння здольнай моладзі на самастойную працу.

## Што паказаў фестываль<sup>1</sup>

Дзесяць дзён у сталіцы нашай рэспублікі Мінску праходзіў Трэці Усесаюзны фестываль савецкіх фільмаў. Каля 30 лепшых мастацкіх і 70 мультипликацыйных, навукова-папулярных і хранікальна-дакументальных фільмаў, створаных у 1959 г. рознымі кінастудыямі нашай краіны, прагледзелі за гэты час члены журы фестывалю і мінскія гледачы. Гэты своеасаблівы творчы агляд сведчыць аб бясспрэчных поспехах савецкага кінамастацтва, аб яго перадавой ідэйнай накіраванасці, высокім гуманізме. Фестываль паказаў, як расквітнелі за апошні час нацыянальныя кінематаграфіі, якім шырокім струменем хлынула моладзь у кіно. Маладыя рэжысёры, аператары, мастакі смела ўступілі ў спаборніцтва з праслаўленымі майстрамі кінамастацтва і дамагліся бліскучых поспехаў. Вынікі фестывалю – наглядны доказ гэтага. Прэміі за лепшую рэжысёрскую работу прысуджаны нядаўнім выпускнікам Усесаюзнага інстытута кінематаграфіі Г. Чухраю, Л. Куліджанаву, С. Растоцкаму, Т. Вульфовічу і Н. Курыхіну. Высока ацэнена майстэрства маладых аператараў, акцёраў, мастакоў.

З дзевяці мастацкіх фільмаў, прызнаных журы фестывалю лепшымі за мінулы год, большасць пастаўлена маладымі рэжысёрамі. І кінааповесць «Балада пра салдата», і «Бацькоўскі дом», і «Смага», і «Апошні дзюйм», і кінакамедыя

<sup>1</sup> Друкуецца па: Бондарова Ф. Што паказаў фестываль // Літ. і мастацтва. 1960. 31 мая. С. 1.

«Непапраўныя» адзначаны не толькі высокім прафесіяналізмам, але і характэрнай для моладзі шчырасцю, эмацыянальнай усхваляванасцю, пошукамі новых форм і метадаў творчасці.

У ліку лепшых, адзначаных прэміямі кінатвораў, ёсць і карціна нашай беларускай кінастудыі – «Дзяўчынка шукае бацьку». Пастаноўшчык яе Л. Голуб адносіцца да старэйшага пакалення савецкіх кінарэжысёраў. Адметнай рысай яго работы над карцінай было ўменне накіроўваць энергію маладых аператараў А. Аўдзеева і І. Пікмана, мастака Ю. Булычава, гукааператара М. Ведзянеева і выканаўцаў роляў на адзіную мэту – больш поўна і ярка раскрыць задуму аўтараў сцэнарыя, стварыць праўдзівы фільм, цікавы як для дзяцей, так і для дарослых.

Увогуле вынікі фестывалю плённыя. Яны выявілі новыя таленты, вызначылі характэрныя рысы і тэндэнцыі нашага кінамастацтва. Усё гэта радуе. Але тое-сёе з вынікаў Трэцяга фестывалю і засмучае. На фестывалі мала паказана фільмаў сучаснай тэматыкі. З трох дзесяткаў мастацкіх карцін, разгледжаных журы фестывалю, толькі восем прысвечаны сучаснасці, змест астатніх складаюць падзеі далёкага мінулага або Вялікай Айчыннай вайны... А колькі з іх адзначаны журы фестывалю як лепшыя, высокамастацкія творы? Усяго два – «Бацькоўскі дом», «Непапраўныя». Улічваючы, што кожная з кінастудый прадстаўляла на фестываль свае лепшыя творы, прыведзеныя лічбы даюць падставу зрабіць некаторыя не вельмі радасныя вывады. Па-першае, кінематаграфісты ўсё яшчэ нездавальняюча вырашаюць важнейшую творчую задачу – мала ствараюць фільмаў пра будаўнікоў камунізма, занятых выкананнем велічных планаў сямігодкі. Па-другое, большасць з фільмаў сучаснай тэматыкі не адпавядае высокім ідэйна-эстэтычным патрабаванням. <...> Павярхоўнае, збедненае адлюстраванне рэчаіснасці, прымітыўнасць мастацкіх сродкаў характэрны для такіх твораў; праходзяць яны па экранях, не закранаючы ні розуму, ні пачуццяў савецкага чалавека.

Якіх жа герояў нашага часу ўбачылі мы ў фестывальных фільмах? Звернемся да фільма «Бацькоўскі дом» вытворчасці кінастудыі імя Горкага. Героі яго былі добра вядомы глядачу яшчэ да фестывалю. Прыемна было з імі сустрэцца і ў дні фестывалю. Прыемна таму, што гэта сумленныя, працавітыя савецкія людзі, занятыя блізкамі і зразумелымі нам справамі. Сцэнарыст Е. Мятальнікаў і пастаноўшчык Л. Куліджанаў (лаўрэаты фестывалю) расказалі аб тым, як у маладой дзяўчыны, што бесклапотна жыла, вучылася ў горадзе, нечакана знайшлася маці – простая калгасніца. Прыехаўшы ў вёску, дзяўчына засумавала, разгубілася. Але не надоўга. Хутка яна ўбачыла, што і яе маці, і іншыя калгаснікі – цудоўныя людзі, што яны робяць справы, не менш важныя ад тых, якія рабіла яна сама і яе прыёмныя бацькі ў горадзе. Паступова гераіня адчувае ўсё большую павагу да гэтых людзей і да сваёй маці. З глыбокай пераканаўчасцю аўтары карціны раскрылі думку, што не месца жыхарства, не прафесія ўпрыгожвае чалавека, а яго адносіны да жыцця, да даручанай яму справы. У вобразах калгасніцы Наталлі Аўдзееўны (артыстка В. Кузняцова, узнагароджаная прэміяй за лепшую акцёрскую работу), дзёда Аўдзеева (ар-

тыст Н. Наўлянскі), старшыні калгаса Сяргея Іванавіча (артыст В. Зубкоў) яны раскрылі душэўную чысціню, веліч простага савецкага чалавека-творцы, яго нястомнае імкненне да новага, лепшага.

Гэтая ж думка праходзіць і праз карціну Грузінскай кінастудыі «Дзень апошні, дзень першы» (аўтары сцэнарыя Е. Аграновіч, С. Далідзэ, пастаноўшчык С. Далідзэ, аператар Л. Пааташвілі). Ну, што там за прафесія – паштальён, хіба можна ёй ганарыцца? Аказваецца, можна, калі ставіцца да яе так, як ставіўся стары Георгій (артыст С. Закарыядзэ). Для яго абавязак паштальёна не абмяжоўваўся дастаўкай пісем і газет. Ён заўсёды ў клопатах аб людзях, гатовы дапамагчы ім у цяжкую хвіліну, падтрымаць, дзе трэба. Такія ж адносіны да справы ён выходзіць і ў маладой дзяўчыны, што прыйшла яму на змену.

Важныя праблемы сучаснасці закранаюць аўтары фільмаў «Другое квітненне» (вытворчасць Ташкенцкай кінастудыі) і на «На дзікім беразе Іртыша» (вытворчасць Алмацінскай кінастудыі). Героямі іх з’яўляюцца працаўнікі сацыялістычных палёў, будаўнікі новых электрастанцый. Многія рысы, уласцівыя нашым савецкім людзям, знаходзім мы ў характарах герояў названых твораў. Але ім не стае глыбіні і шматграннасці, паэтычнай узнёсласці, імкнення да перадавога, новага, што вызначае жыццё нашага народа на сучасным этапе. Кінематаграфісты не здолелі паглядзець на сучаснае вачыма будучага.

## Фільм пакідае след<sup>1</sup>

Яшчэ зусім нядаўна маленькі Сярожа здзіўляў строгіх членаў журы і лагодных, а часам вельмі патрабавальных наведвальнікаў 12-га Міжнароднага кінафестывалю ў чэхаславацкім горадзе Карлавы Вары. А зараз мы бачым яго на экранях кінатэатраў нашай краіны. Мы бачым, як ён радуецца, засмучаецца, спазнае ўсё новыя з’явы жыцця. Кожны дзень прыносіць хлопчыку ўсё новае і новае ўражанні.

Маленькі герой не толькі цікаўны. Ён таксама шчодры і даволі дужы. Інакш хіба ён здолеў бы прынесці ў нашу краіну крышталёны глобус – галоўную прэмію Міжнароднага кінафестывалю? Прынесці пасля заканчэння штогодняга кінаспародніцтва за лепшае адлюстраванне тэмы гуманізму, міру і сядружнасці народаў.

Сярожа ведае, што ганаровая прэмія трапіла ў яго рукі не выпадкова. За яе ўпарта змагалася кінастудыя «Масфільм», калектыў, які стварыў гэты кінатвор, – маладыя рэжысёры Г. Данелія і І. Таланкін, аператар А. Нітачкін і выканаўцы ролей.

Кінематаграфісты не былі першаадкрывальнікамі тэмы. Яны скарысталі аднайменную аповесць В. Пановай. Шчырая і сардэчная кніга ўсхвалявала, захапіла многіх чытачоў перш за ўсё вообразам галоўнага героя – маленькага

<sup>1</sup> Друкуецца па: *Бондарова Ф.* Фільм пакідае след // Літ. і мастацтва. 1960. 5 жн. С. 2.

Сярожа. Па літаратурных старонках хадзіў такі прывабны хлопчык, што кінарэжысёры Г. Данелія і І. Таланкін, прыступаючы да сваёй першай самастойнай работы, прапанавалі пісьменніцы пусціць яго на кінаэкран. Атрымаўшы згоду, дапамаглі... напісаць сцэнарый, па якому пасля і паставілі фільм. Ролю галоўнага героя, пасля стараннага адбору, даручылі такому ж, як і Сярожа, маленькаму хлопчыку Бору Бархатаву. Працавалі натхнёна, з маладым запалам.

І вось «Сярожа» на экране. Літаратурны герой, як і наогул увесь твор, не страціў сваёй прывабнасці, а, наадварот, стаў больш жывым, больш рэальным. Мы ўбачылі некалькі з выгляду забаўных, а па сутнасці павучальных гісторый з жыцця маленькага хлопчыка, расказаных праўдзіва, шчыра і цікава. Нічога незвычайнага не адбываецца на экране. Жыве маленькі хлопчык з мамай. Добра яму, радасна; бывае і непрыемна – калі, напрыклад, певень дзяўбецца, прыдзіра-дзяўчынка чапляецца, даўганогі Яшка пагражае, нейкі дзяцюк ашуквае... Але ўсё гэта дробязі. І раптам здарылася нешта больш сур'ёзнае – у доме з'явіўся нейкі Карастылёў. Хто ён? Чаму мама такая ўзрадаваная, што нават не прыкмячае яго, Сярожу? Крыўдна. Але ненадоўга. Карастылёў аказваецца нядрэнным чалавекам: купляе хлопчыку веласіпед, размаўляе з ім, як з дарослым, бярэ на пагулянку, паказвае гаспадарку саўгаса.

Так адкрываецца свет перад звычайным хлопчыкам Сярожам. Звычайным здаецца, на першы погляд, і сам фільм. На нейкі момант нават здзіўляешся: як гэта ён мог карыстацца такім поспехам на Міжнародным кінафестывалі, дзе былі прадстаўлены лепшыя творы звыш 40 краін. Але пачынаеш удумвацца ў тое, што бачыў на экране, што перажыў і адчуў за час, які працягваецца кінасеанс, і пераконваешся: не, «Сярожа» – твор не звычайны, гэта нешта новае, вельмі прыемнае ў кінамастацтве. У ім глыбокі змест, вялікая гуманістычная ідэя, наватарская форма. Гэта плён высакароднай, натхнёнай творчасці. А менавіта пад такім дэвізам і праходзяць міжнародныя кінафестывалі ў Карлавых Варах.

«Сярожа»... неяк непрыкметна ўцягвае ў дзеянне, і мы то радуемся, то засмучаемся разам з белагалавым хлопчыкам. Чаму? Таму што, па-першае, аўтары хвалюцца, захапляюцца самі; а, па-другое, таму, што яны не перажоўваюць, не растлумачваюць падрабязна ўсё, што адбываецца на экране, а даюць магчымасць нам падумаць, паразважаць, па-свойму ацаніць убачанае, а многае і дафантазіраваць.

Аўтары і пастаноўшчыкі нам толькі падказваюць, вызначаюць кірунак нашай абагульняючай думкі. Такі падыход да адлюстравання падзей жыцця азначае не аб'ектывізм, а сапраўдную ідэйнасць у мастацтве.

Карціна пра маленькага Сярожу вызначаецца яшчэ і тым, што яна поўная... аўтарскіх інтанацый. У дзіцяці складаны ўнутраны свет, падкрэсліваюць аўтары фільма; толькі чуласць, шчырасць і справядлівасць, падмацаваныя педагогічным тактам, садзейнічаюць правільнаму выхаванню маладога пакалення. Кінаапавяданне «Сярожа» раскрывае перад глядачом будучыню маленькага героя. Мы ўпэўнены, што хлопчык вырасце чэсным, чутым і цікавым чалавекам, з яго атрымаецца сапраўды будаўнік камунізма.

Бясспрэчным сведчаннем таленту драматургаў, пастаноўшчыкаў, аператара з'яўляецца адсутнасць у фільме спрошчанага, так званага лабавага вырашэння сітуацый, прасталінейнасці абмалёўкі вобразаў. Не знешняя, паказная драматургія вабіць іх, а ўнутраныя перажыванні, рухі душы герояў. У сувязі з гэтым за паказам учынкаў заўсёды следуюць кадры, з якіх мы бачым душэўны стан герояў, іх роздум. Асабліва ўважлівыя аўтары фільма да маленькага героя. Сярожа ў іх не толькі робіць той ці іншы ўчынак, але і спрабуе асэнсаваць яго. Вось адзін з прыкладаў: Сярожа дзёрзкі з дзядзькам, які даў яму замест цукеркі паперку ад яе. Ён запытаў: «Дзядзечка, а вы не дурань?» Маці абуралася ўчынкам хлопчыка, забараніла яму ісці гуляць. Надыхоў вечар. Сярожа сумны і задумлівы ляжыць у ложку. І раптам твар хлопчыка асвятляецца радасцю – ён чуе, што вярнуўся дамоў Карастылёў, які не згодны з мамай, што ён таксама назваў таго дзядзьку дурнем. Значыць, правільна зрабіў і ён, Сярожа!

У карціне многа іншых трапных назіранняў, дэталей, правільных рэжысёрскіх і аператарскіх акцэнтаў. Яна напоўнена светлым, жыццядарасным гумарам, аптымізмам.

Фільм «Сярожа» пакіне след у думках і пачуццях нашых глядачоў – маленькіх і дарослых. І гэта негледзячы на тое, што фільм зусім камерны, просты для ўспрыняцця, што ў ім не зусім выразныя вобразы дарослых. Маленькі Сярожа выручае ўсіх. Ён зойме адно з першых месц у галерэі лепшых вобразаў савецкіх фільмаў для дзяцей.

## Купалаўцы на экране<sup>1</sup>

Вялікія заслугі тэатра імя Янкі Купалы ў развіцці кінамастацтва нашай рэспублікі. Выхаваны ў лепшых мастацкіх традыцыях, калектыву яго быў і застаецца крыніцай акцёрскіх кадраў для кіно.

Яшчэ ў даваенны час у беларускіх кінафільмах паспяхова выступалі такія таленавітыя артысты тэатра, як Ул. Крыловіч, Б. Платонаў, Ул. Уладамірскі, П. Малчанаў, В. Пола, С. Станюта і інш. У маладое мастацтва кіно яны прынеслі лепшыя здабыткі свайго калектыву – простую і праўдзівую манеру ігры, глыбокае пранікненне ў вобраз, каларытную нацыянальную мову.

У 1949 г. на экраны выйшаў выдатны твор беларускага кінамастацтва «Канстанцін Заслонаў». У ім каларытны вобраз савецкага патрыёта, слесара-рамонтніка паравознага дэпо Кроплі стварыў выдатны майстар сцэны Г. Глебаў. Перад намі з выгляду сціплы, не здольны ні на якія падзвігі чалавек. Але нянавісць да ворага абуджае ў ім вялікія сілы.

Кінагледачам добра знаёмы таксама купалаўцы Б. Платонаў і П. Малчанаў. Шырокі артыстычны дыяпазон Б. Платонава выявіўся ў такіх вобразах кіно, як

<sup>1</sup> Друкуецца па: *Бондарова Ф.* Купалаўцы на экране // Літ. і мастацтва. 1960. 23 снеж. С. 3.

старшыня калгаса Туміловіч з фільма-спектакля «Пяюць жаваранкі», пан Быкоўскі з камедыі «Паўлінка», Зёлкін у фільме па п'есе К. Крапівы «Хто смяецца апошнім». П. Малчанаў стварыў на экране самых разнастайных па характары вобразы. Летась сустрэлі яго ў фільме «Каханнем трэба даражыць». Усяго двух невялічкіх эпізодаў аказалася дастаткова для таленавітага выканаўцы, каб стварыць акрэслены вобраз намесніка дырэктара камбіната Рыжыкава.

П. Малчанаў здаўна праяўляе цікавасць да кінематографа. У даваенны час ён не толькі здымаўся ў кіно, але і спрабаваў сілы ў кінарэжысуры. На беларускай студыі сумесна з рэжысёрам І. Бахарам ім быў пастаўлены прыгодніцкі фільм «Палескія рабінзоны» (1934).

У многіх беларускіх кінакарцінах (даваеннага і пасляваеннага часу) здымаўся старэйшы артыст тэатра Ул. Уладамірскі. Прыгадаем хоць бы панскага паслугача Багдана з фільма «Палеская легенда» ці добрасумленнага сціплага прафесара Чарнавуса з экранізацыі «Хто смяецца апошнім».

Заўсёды радаснай бывае сустрэча гледача з Л. Ржэцкай. Праўдзівасць, каларытнасць створаных ёю на экране вобразаў сведчыць аб мастацкай патрабавальнасці артысткі, аб яе высокай выканаўчай культуры. Такой мы бачым Л. Ржэцкую ў любой ролі ў кіно. Ці то Альжбета Крыніцкая з «Паўлінкі», цёця Каця («Хто смяецца апошнім») або бабка Гуськова з кінакамедыі «Нашы суседзі». Кожная з гэтых гераінь мае свой характар, але ўсіх іх яднае рэалістычная прастата, сапраўдная народнасць. Самы звычайны, напісаны літаральна некалькімі штрыхамі драматургічны вобраз Л. Ржэцкай ўмее ўзняць да мастацкага абагульнення. З найбольшай паўнатай талент артысткі выявіўся ў фільме «Гадзіннік спыніўся апоўначы», дзе яна стварыла гранічна выразны вобраз простага жанчыны.

У сучасны момант разам з вядучымі артыстамі Тэатра імя Янкі Купалы ў кіно прыходзіць моладзь. Кінастудыя часта запрашае на здымкі артыстаў Б. Уладамірскага, В. Тарасава, Т. Аляксееву, Ю. Галкіна, М. Яроменку і многіх іншых. Акадэмічны тэатр па-ранейшаму з'яўляецца крыніцай актёрскіх кадраў для кіно. У сваю чаргу кіно ўзбагачае калектыў тэатра практыкай стварэння мастацкага вобраза. Такая ўзаемасувязь – становячая для развіцця як кінемаграфічнага, так і сцэнічнага мастацтва рэспублікі.

## И еще раз про любовь<sup>1</sup>

Среди удачных и неудачных новых фильмов, ежемесячно выпускаемых на экраны, зритель, видимо, различит простое и нежное название «Любимая». Это одна из последних картин киностудии «Беларусьфильм».

Первое, что предстает на экране после вступительных титров, покажется банальным. Еще один бал после окончания школы?! Однако не спешите с вы-

<sup>1</sup> Друкуецца па: *Бондарева Ф.* И еще раз про любовь // Совет. Белоруссия. 1965. 12 окт. С. 4.

водами. Во-первых, на сей раз он только телевизионный. А во-вторых, служит экспозицией, несущей собой приметы нашего времени – века телемузы. Попутно автор успевает представить своих героев, в частности главную героиню. Она пока растеряна, смутно представляет свою самостоятельную жизнь. <...> На вопрос телекомментатора отвечает: «Не знаю, кем хочу быть». Как же сложится затем жизнь вчерашней десятиклассницы Ирины?

Сидящие в зале становятся свидетелями надежд и сомнений, радостей и разочарований, упоительной близости и горечи обмана. Словом, вовлекаются в разговор о самых простых и вместе с тем сложных человеческих отношениях.

В основу фильма положено одно из последних произведений крупнейшего советского драматурга Н. Погодина – роман «Янтарное ожерелье» (кстати, сам автор назвал свое произведение повестью, и это, пожалуй, больше соответствует его жанровым особенностям). Здесь, как и в последних своих пьесах («Маленькая ступенька», «Голубая рапсодия» и др.), драматург затронул важные проблемы современности – об ответственности советских людей друг перед другом и перед обществом, их жизненных принципах. В данном случае нет необходимости сопоставлять фильм с повестью. Ведь в титрах стоит спасительное слово «по мотивам». Тем самым сценарист и постановщик как бы «оговорили» себе право взять из первоосновы то, что считали главным. Судя по сценарию и фильму, главное состоит в показе становления характера рабочего человека, формирования его честного и требовательного отношения к жизни, к любви. Проблема немаловажная.

Но не менее важно и то, как она решена художественно. Можно сказать сразу: во многом интересно. Автор сценария О. Стукалов, режиссер Р. Виктор, оператор Ю. Марухин и весь творческий коллектив в центр своего внимания поставили людей, их отношения, чувства. А это не может оставить зрителя равнодушным. Особенно пристально вглядываются создатели фильма в лица молодых героев Ирины и Володи. Их непосредственность, юношескую искренность, стремление к моральной чистоте хорошо чувствуют и передают молодые актеры А. Назарова и В. Соломин. Характеры главных героев не статичны. От сцены к сцене они открываются своими новыми гранями. И Ирина, и Володя сходят с экрана не такими, какими впервые появились на нем. Изменило их жизнь взаимное чувство, то вечно нетленное, что называется любовью. В благородных ли порывах, в ошибках и сомнениях – герои правдивы, ибо все пережитое ими пропущено через сердце актеров. Особую дань похвалы, на мой взгляд, следует отдать актрисе А. Назаровой. Ведь ей пришлось свою героиню провести не только через жизненно правдивые, но порой и мало мотивированные коллизии. И артистка обошла эти «драматургические рифы», заставила нас поверить в чистоту помыслов Ирины, в то, что она «все делает серьезно». Расставаясь с Ириной-Назаровой, мы верим, что она преодолет жизненные трудности и найдет свою звезду счастья.

Еще более сложен путь самосовершенствования у Володи Левадова. Поначалу это бесшабашный, не весьма требовательный к жизни и людям парень-весельчак. Но встреча с Ириной, любовь к ней сделали благородное дело. В душе парня начало постепенно прорасти то лучшее, светлое, что должно быть свойственно человеку советского общества. Постановщик тактично и умело провел молодого актера по зигзагам роли, и на экране оказался интересный человеческий характер.

Менее убедительным показался образ Ростика. И не исполнителя этой роли И. Добролюбова здесь вина. Он сделал, что мог, для правдивости своего героя. Здесь заметен драматургический просчет – отсутствие убедительных мотивировок поступков героя. Где корни прикрытой внешним лоском аморальной сути характера Ростика? Ведь не в профессии же дело. Но на это в фильме нет ответа.

Раз уж речь зашла о недостатках, то хотелось бы отметить и еще некоторые. Растянутым, каким-то пасторально-идиллическим кажется эпизод ночных блужданий Ирины и Володи. Иногда в нем режиссер теряет чувство меры. Неоправданно общо, эскизно обрисован коллектив, где работают главные герои (за исключением разве бригадира Бляхина – артист В. Бровкин). У Н. Погодина значительно сложнее, чем в фильме, происходило, например, разоблачение бригадира-взяточника. Откровенно морализаторская, по сути резонерская миссия отведена Б. Платонову в роли Ивана Егоровича (особенно это заметно в сцене за столом, где он «наставляет» Ирину и Володю). И вообще во второй половине фильма заметно снижение наполненности действия. С показа жизни рабочего коллектива автор и режиссер как-то всецело переключались на «любовную линию». Тем самым становится более легковесной и общая идея произведения. Разговор о честности и принципиальности приобретает сугубо камерный характер.

И все же интерес к происходящему на экране не угасает до конца фильма. Это достигается как правдивой игрой актеров, так и чисто кинематографическими средствами. Режиссер Р. Виктор в своей третьей самостоятельной постановке продемонстрировал довольно высокое профессиональное мастерство. Оно заметно не только в работе с актерами, но и в общем темпо-ритме фильма, в интересно разработанных многих мизансценах, в умении передать внутреннее состояние героев. Пристрастие режиссера к выразительной форме было очевидно и в его предыдущей картине – «Третьей ракете». Но если там он оставался иногда равнодушным к изображаемому, то в «Любимой» нетрудно заметить режиссерскую взволнованность. Постановщик хорошо чувствует место и роль музыки в общей драматургии фильма. И использует ее. Хотелось бы пожелать ему большей глубины проникновения в затрагиваемые жизненные проблемы.

Хочется также обратить внимание режиссера и на более точное использование кинометафор, образной символики. В фильме «Любимая» мне, например, как-то стало больно за память о погибших, когда я увидела, как ге-

рои греют руки у вечного огня. Ну, а тот ли, в духе ли всей картины эпизод (сам по себе прекрасный) с исполнением Зарой Долухановой широко известной «Аве-Мария»?

Стремлением к выразительности кадра, сцены, эпизода отличается работа оператора Ю. Марухина и художника В. Дементьева. В фильме явственно ощутимы их творческое участие и высокий профессионализм. Но порой они все же увлекаются подчеркнuto эффектным фоном, необычным антуражем, ракурсом, не всегда оправданно «головоломничают» с камерой.

Весьма интересна в фильме работа Е. Глебова. Он не первый раз пишет музыку для кино. И всегда находит возможность что-то сказать о действии, героях и времени, в котором они живут. На сей раз слово это особенно выразительное. Начиная с первого и до последнего эпизода фильма музыка вторгается в действие, создает настроение, подчеркивает радость, печаль или смятение героев. Во всем строе фильма слышен голос композитора (он же и дирижер). Музыка далеко выходит за рамки сюжетной иллюстрации. Это самостоятельный выразительный компонент. Мелодичной, богатой интонациями показалась мне песня о мечте, о любви (на слова поэта В. Орлова). Да и сюжетное место ей найдено в фильме. А то ведь нередко бывает, что киногерои начинают петь ни с того ни сего, не по велению души, а по режиссерской и композиторской палочке.

Можно и еще говорить о новом фильме – добрые слова и слова упрека в адрес его создателей. Но и сказанного достаточно, чтобы сделать общий вполне определенный вывод. Да, в белорусском кино все чаще появляются разные по тематике, жанрам и творческой манере произведения. Крепнет мастерство наших кинематографистов. И если оно будет обращено к большим, жизненно важным проблемам, – марка «Беларусьфильма» станет всегда желанной для поклонников важнейшего из всех искусств.

### Чвэрць стагоддзя з кінакамерай<sup>1</sup>

...Дзеці – вясёлыя, гарэзлівыя, засяроджаныя. Яны гуляюць, вучацца, майструюць, спазнаюць свет... Мы пазнаёміліся з Андрушам Лапушынскім і яго сябрамі – вучнямі 2 класа адной з гомельскіх школ і з іх настаўніцай. Кінааб'ектыў раскрыў перад намі невялічкі, але цікавы куток жыцця. І мы ўдзячныя за гэта стваральнікам фільма «Урок даўжынёю з год», адзначанага на ленінградскім Усесаюзным кінафестывалі, – сцэнарысту Л. Браслаўскаму, гукааператару Б. Смірнову, рэжысёрам Р. Ясінскаму і С. Фрыду. А больш за ўсё ўдзячны аператару С. Фрыду. Гэта ў яго руках кінакамера так выразна адлюстравала вочы дзяцей, іх паводзіны.

<sup>1</sup> Друкуецца па: *Бондарова Е.* Чвэрць стагоддзя з кінакамерай // Літ. і мастацтва. 1965. 19 лістап. С. 2.

Што ні кажы: аператар у дакументальным кіно – цэнтральная фігура! Калі ён не адчуе і не зафіксуе на кінаплёнку факты жыцця, ніякія намаганні рэжысёра і каментатара іх не створаць! Мантаж, слова, музыка здольныя толькі ўзбагаціць знятае.

Прозвішча Самуіла Фрыда даўно і часта сустракаецца ў цітрах беларускіх дакументальных і навукова-папулярных фільмаў і кіначасопісаў. Ён адзін са старэйшых кінажурналістаў. Многія, напэўна, бачылі яго ў школах, на заводах, калгасных палях і фермах. Спагадны, сціплы чалавек з кінаапаратам. Памятаецца, як сарамліва ён выйшаў на сцэну, калі старшыня журы Беларуска-прыбалтыйскай кінавясны ўручаў яму дыплом за кінарэпартаж «Урок даўжынёю з год». Уся высокая постаць Самуіла Рувімавіча нібы гаварыла: «Даруйце, я тут ні пры чым...».

Ужо больш чвэрткі стагоддзя С. Фрыд у беларускім кіно, але ён і дагэтуль памятае свае першыя кінакадры.

...Лета 1939 года. Былы фотакарэспандэнт газеты «Звязда» прыехаў у калгас «БВА» з кінакамерай здымаць сюжэт пра сельскага паштальёна. Што прывяло яго, даволі вядомага ўжо тады газетнага карэспандэнта, у кіно? С. Фрыд гаворыць: «Не толькі ўсеагульнае захапленне кіно. Я адчуваў, што кіно дасць магчымасць мне больш дынамічна і ярка, больш поўна расказаць пра жыццё, яго змены і рухі. Варта было змяніць фотаапарат на кінакамеру!».

С. Фрыд з'ездзіў усю рэспубліку, узнімаўся ў беларускае неба, спускаўся пад зямлю. Звыш 1000 сюжэтаў кінахронікі, больш паўсотні дакументальных і навукова-папулярных фільмаў – гэта вынік 25 гадоў работы ў кіно. Сярод знятых аператарам сюжэтаў і фільмаў нямала такіх, што пакінулі пэўны след у кінапубліцыстыцы.

Прыгадаем кінанарыс «Слуга народа». Гэта цікавая кароткаметражка пра шчырую і сардэчную жанчыну – старшыню сельскага Савета на Віцебшчыне Надзежу Ціхановіч. Я не ведаю, дзе цяпер працуе гераіня нарыса (фільм здымаўся пятнаццаць гадоў назад), але я да гэтага часу памятаю яе добрую ўсмешку, ласкавы позірк, нетаропкую, упэўненую хаду, сардэчныя мацярынскія словы.

Радасць жыцця, веру ў будучае данесла да нас кінакамера аператара С. Фрыда, калі ён разам са сцэнарыстам М. Бярозкам, рэжысёрам Ул. Стральцовым ствараў каляровы фільм «Яны ўступаюць у жыццё». Гэта кінанарыс пра дзесяцікласніц адной мінскай школы, якія, атрымаўшы атэстат сталасці, пайшлі працаваць на камвольны камбінат. Радасная атмасфера выпуску, хваляванне перад уступленнем у вялікае жыццё, першыя самастойныя крокі на камбінаце – усё пададзена выразна і праўдзіва. За паўгадзіны экраннага часу мы паспелі пазнаёміцца з выдатніцай Валяй Шыла, яе сяброўкамі, іх бацькамі і першымі настаўнікамі на прадпрыемстве. Праўда жыцця парушаецца толькі тады, калі аператар здымае адпачынак работніц камбіната. Там відаць штучнасць, зададзенасць – непазбежны вынік інсцэніроўкі.

С. Фрыд – аператар лірычнага складу, ён умее адуховіць пейзаж, праз партрэт перадаць характар чалавека. Цікавы ў гэтых адносінах нарыс «Народныя ўмельцы». Гэты фільм на працягу многіх гадоў не сыходзіць з экрана, яго глядзелі ў многіх краінах свету. Ён апавядае пра цікавых людзей, народных умельцаў, пра цудоўныя рэчы, якія яны робяць. Але стужка магла б пераўтварыцца ў набор прыгажосцей, калі б у ёй не было мастацкага асэнсавання багатага жыццёвага матэрыялу. Я была аўтарам сцэнарыя гэтага фільма і ўбачыла, як патрабавальна падыходзілі да кожнага кадра аператар С. Фрыд і рэжысёр Б. Сцяпанаў, як настойліва яны шукалі найбольш выразную форму. С. Фрыд рабіў выразныя кампазіцыі кадра, старанна ставіў асвятленне, клапаціўся аб колеравай гаме.

Цікавая і адна з апошніх аператарскіх работ С. Фрыда, прысвечаная памяці обальскіх камсамольцаў-падпольшчыкаў – «У шаснаццаць юнацкіх год». У фільме ёсць «разыграныя» эпізоды і сцэны – але яны не з лепшых. Больш выразныя, эмацыянальна актыўныя кадры – строгія дакументальныя, па-мастацку ўспрынятыя аператарам. Вось адзін з такіх эпізодаў. Камера прыводзіць нас у клас Обальскай сярэдняй школы. Да вайны тут сядзелі за партамі героі фільма. У класе зацятая цішыня. Яе праразае закадравы голас – настаўніца выклікае вучняў: Азоліна Антаніна, Азоліна Ніна, Лузгіна Тоня... І на экране мы бачым партрэты юных герояў і чуем цяжкія, як камяні, словы: «Загінулі ў барацьбе з ворагам». Хвалююць скупыя лаканічныя кадры турмы, дзе сядзелі обальскія змагары, пажоўклыя лістоўкі, партызанскія данясенні. Усе яны ўздзейнічаюць не сваёй знешняй выразнасцю, а вернасцю жыццёвай праўдзе, мужнай стрыманасцю.

У апошнія гады С. Фрыд настойліва імкнецца перадаваць непасрэдныя сувязі і акалічнасці жыццёвых з’яў, здымаць рэпартажна. Лепшы доказ таму – «Урок даўжынёю з год».

Аператар-дакументаліст мае большую творчую самастойнасць, чым аператар у ігравым кіно. Але і тут сцэнарыст і рэжысёр часам вызначаюць не толькі аб’екты здымак, але і агульны прынцып іх ілюстравання. А рэжысёры бываюць розныя! Нярэдка яны робяць інсцэніроўкі пад жыццё замест яго мастацкага асэнсавання. С. Фрыд, відаць, хацеў пазбавіцца ад такога ўплыву, калі вырашыў спалучыць аператарскую і рэжысёрскую работу. Такое спалучэнне аказалася плённым. Рэжысёр Фрыд дапамог аператару Фрыду адлюстравачы матэрыял праўдзіва і выразна.

Нядаўна па тэлебачанні дэманстраваўся фільм «Чалавек нараджаецца для шчасця». У ім скарыстаны кадры, знятыя С. Фрыдам дваццаць гадоў назад. У свой час на экраны выйшла маленькая кінастужка «Нашы дзеці», у якой лаканічна апавядалася пра тое, як былі выратаваны ад фашыстаў савецкія дзеці і як яны жылі ў дзіцячым доме ў першыя пасляваенныя дні. У новай кінастужцы мы бачым гэтых выхаванцаў дзіцячага дома ўжо дарослымі. Рэжысёрскі прыём супастаўлення кадраў розных часоў цікавы. Толькі скарыстаны ён у фільме крыху фармальна. Эпізоды з сучаснага жыцця павярхоўна-ілюстрацыйныя.

Многа задум у С. Фрыда. Тут і сюжэты кінахронікі, і навукова-папулярныя, і дакументальныя фільмы. І з усіх іх сэрцу аператара-рэжысёра бліжэйшая адна – кінаназіранні за класам, жыццё якога паказана ў фільме «Урок даўжынёю з год». Разам з Л. Браслаўскім і Р. Ясінскім ужо створана «другая серыя» фільма – «Наш клас праз год». Аўтары думаюць і надалей сачыць за жыццём гомельскіх вучняў.

С. Фрыд уважлівы і назіральны мастак. Яго камера фіксуе жыццё з роздумам, імкнецца падгледзець самае характэрнае, за будзённым, здавалася б, нецікавым фактам убачыць значную з’яву. Пад пільным позіркам аператара дакументальны факт набывае сапраўды мастацкую вартасць і публіцыстычную глыбіню.

### Крылы экраннай публіцыстыкі<sup>1</sup>

Чым узбагачаюць публіцысты-літаратары кінадакументалістыку? Якімі магчымасцямі яны самі валодаюць, звяртаючыся да новага віду літаратурнай творчасці?

Для практыкі савецкай кінадакументалістыкі характэрныя дзве асноўныя формы ўдзелу літаратараў у калектыўным працэсе стварэння кінафільмаў: у якасці аўтараў сцэнарыя і адначасова каментатараў або ў якасці толькі каментатараў і аўтараў дыктарскіх тэкстаў.

...Добра прадуманы, заснаваны на дасканальным веданні фактычнага матэрыялу сцэнарыі у многім вызначае поспех будучага дакументальнага фільма.

Другі шлях удзелу пісьменніка ў стварэнні дакументальнага фільма, на першы погляд, здаецца не вельмі дзейсным. Каментарый або дыктарскі тэкст не існуе ў фільме сам па сабе. Ён падначалены канкрэтнаму зместу кінакадраў. Але праз каментарый аўтар можа вельмі многае сказаць глядачу, у значнай ступені вызначыць сілу ўздзеяння фільма. Усё залежыць ад таго, які каментарый.

Беларускія пісьменнікі небезуважлівыя да дакументальнага кіно. Як аўтары сцэнарыяў ці каментарыяў яны ў значнай ступені вызначылі добрую якасць шмат якіх дакументальных фільмаў. Так, у свой час высока былі ацэнены фільмы «Слуга народа» і «Георгій Скарына», аўтарамі сцэнарыяў якіх з’яўляюцца пісьменнікі М. Блісцінаў і Іл. Барашка. У 1964 годзе журы фестывалю фільмаў Беларусі і Прыбалтыйскіх рэспублік адзначыла як лепшы сцэнарыі фільма «Кастусь Каліноўскі», аўтарам якога быў Т. Хадкевіч. Вастрыня і змястоўнасць каментарыя І. Гурскага дапамаглі фільму «Люді з чорнымі душами» ўзняцца да ўзроўню публіцыстыкі. Кінапартрэты народных герояў, пісьменнікаў, дзеячоў мастацтва, створаныя пры ўдзеле П. Пестрака, А. Макаёнка, І. Навуменкі, М. Гарулёва, Б. Бур’яна, М. Ваданосава і іншых.

<sup>1</sup> Друкуецца па: *Бондарава Е. Крылы экраннай публіцыстыкі // Літ. і мастацтва. 1969. 28 лют. С. 2.*

Не ўсіх пісьменнікаў напаткала ўдача ў дакументальным кіно. У розныя гады на Мінскай кінастудыі выпушчаны кінанарысы «Песня працы» (аўтар сцэнарыя і тэксту М. Ваданосаў, рэжысёр С. Браўдэ, аператар Ч. Лейбман), «Агні нафтаграда» (сцэнарысты С. Грахоўскі, Р. Няхай, рэжысёр Л. Матусевіч, аператар С. Фрыд), «Дзяўчына з Палесся» (аўтар П. Прыходзька, рэжысёр Ул. Сукманаў, аператар Ул. Цяслюк). Розныя былі задумы ў стваральнікаў гэтых стужак, розныя факты складаюць іх змест. А метады паказу адзін – ілюстрацыйны. І ён быў вызначаны ў самым пачатку творчага працэсу аўтарамі сцэнарыяў.

Часцей за іншыя пісьменніцкія прозвішчы ў цітрах дакументальных кінастужак з’яўляюцца прозвішчы А. Вялюгіна і Ул. Караткевіча. Іх кінематаграфічная дзейнасць шмат у чым плённая і таму вартая таго, каб на ёй спыніцца больш падрабязна.

Прозвішча Анатоля Вялюгіна пачало з’яўляцца ў цітрах фільмаў Мінскай кінастудыі гадоў шэсць-сем таму назад. Спачатку ён выступаў як аўтар сцэнарыяў ці тэкстаў відавых фільмаў («Па Прыпяці», «Бацька Нёман»), кінанарысаў («Подзвіг», «Янка Купала», «Глобус Напалеона», «Вуліца машыністаў», «Балада пра маці»), у апошні час – буйных публіцыстычных кінакарцін «Дарога без прывалу», «Арліная крыніца», «Генерал Пушча».

На шляху да авалодання кінематаграфічнай спецыфікай важным этапам для А. Вялюгіна як сцэнарыста была работа над кінанарысам «Глобус Напалеона» (1962 г., рэжысёр Р. Дзодзіева, аператар Р. Масальскі). Нарыс гэты быў выпушчаны да 150-годдзя з дня перамогі рускіх войск над напалеонаўскай арміяй. Сцэнарый быў надрукаваны ў № 9 часопіса «Полымя» за 1962 г., і кожны, хто яго прачытаў, мог пераканацца, што аўтар дакладна вызначыў змест і форму кінафільмаў, прадбачыў ролю і характар дыктарскага тэксту.

Гераіня кінанарыса «Балада пра маці» (сцэнарый і тэкст А. Вялюгіна, рэжысёр-аператар І. Вейняровіч, 1965 г.) – беларуская сялянка, якая ў гады вайны выратавала многіх ваеннапалонных і дзяцей партызан. Праз усе нягоды пранесла Варвара Архіпаўна Ардыновіч мацярынскую цеплыню і добразычлівасць, чулася да людзей. Гэтыя якасці яе характару і выкрышталізаваны аўтарам сцэнарыя. Кампазіцыйным стрыжнем кінабалады з’яўляецца жывы голас – успамін гераіні. Ён уплечены ў сюжэт фільма і арганічна манціруецца з аўтарскімі словамі. У той жа час трэба адзначыць, што светлы вобраз маці ў фільме залішне абытоўлены. Дзесьці ў задуме ён уяўляўся... больш узнёслым і паэтычным.

Аўтар сцэнарыя павінен умець мысліць мантажна, кінематаграфічна. А. Вялюгін, бадай, ужо спасціг гэтую навуку. У яго сцэнарыях сённяшняе супастаўляецца з мінулым, кінахроніка сутыкаецца з кінарэпартажам і кіназніраннем, інтэрв’ю з публіцыстычнымі аўтарскімі разважаннямі. Гэта ўскладняе структуру фільма, але дае магчымасць шырэй, паліфанічнай адлюстраваньня жыцця, стварыць абагульняючы вобраз.

Літаратарам-кінематаграфістам можна з поўным правам лічыць і Уладзіміра Караткевіча. Ён і курсы спецыяльныя закончыў, і рознабаковы вопыт (у да-

кументальным і мастацкім кіно, на тэлебачанні) сцэнарнай работы мае. Тут не месца гаварыць пра тое, чаму ў яго задум і сцэнарыяў значна больш, чым пастаўленых па іх фільмаў (у такіх выпадках не заўсёды вінаваты аўтар). Нас цікавіць тое становішча, што характарызуе работу аўтара ў кінадакументалістыцы.

Некалькі гадоў назад на ўсіх творчых нарадах кінематаграфістаў гаварылі пра кінанарыс «Сведкі вечнасці». Адны лічылі яго цікавым і наватарскім, другія – толькі прэтэндуючым на гэта. Відавочна было, што фільм і чымсьці адрозніваўся ад стандартных стужак, і прыцягваў да сябе ўвагу. Чым жа канкрэтна?

Перш за ўсё, аўтарскай задумай. Ул. Караткевіч як сцэнарыст прапанаваў кінастуды аснову фільма-роздуму над лёсам дрэў-волатаў. Многае бачылі яны на сваім доўгім вяку, сведкамі важных гістарычных падзей былі. Берагчы, шанаваць павінны мы іх. Арыгінальная задума. Яна вымагала ад аўтара і кінематаграфістаў пошукаў філасофска-публіцыстычнага і адначасова вобразнага асэнсавання іх адлюстравання. Такі шлях і выбралі Ул. Караткевіч з рэжысёрам-аператарам А. Забалоцкім.

Фільм «Сведкі вечнасці» вабіць многіх. І ўсё ж у ім не адчуваецца заяўленай у сцэнарыі філасофскай глыбіні. Рэжысёр-аператар, яго кінакамера залішне прыкаваны да канкрэтных «сведкаў вечнасці» – дрэў-волатаў. Але голас аўтара час ад часу вырываецца на публіцыстычную прастору, асабліва тады, калі ён пратэстуе, заклікае, пераконвае: «Душа дрэў живе... Дапамажы ім, чалавек!» Словы гэтыя не застаюцца не пачутымі тымі, хто паглядзеў кінанарыс. І ў гэтым заслуга перш за ўсё аўтара-публіцыста. Яго спроба адысці ад ілюстрацыйнасці, дасягнуць вобразнасці, яго манера размаўляць з глядачом адкрыта, шчыра з'явіліся пэўным штуршком для пошукаў пры адлюстраванні самах розных, часам зусім «некінематаграфічных» з'яў.

Як фільм-роздум, як лірычная споведзь быў задуманы Ул. Караткевічам і кінанарыс «Будзь шчаслівая, рака!» (1967 г., рэжысёр А. Ястрабаў, аператар І. Рамішэўскі). На гэты раз пісьменнік хацеў перадаць сродкамі кіно пачуцці, якія ў яго ўзнікаюць пры сустрэчы з ракой дзяцінства. «На Дняпры маё сэрца», – прызнаецца аўтар. А рэжысёр і аператар выказваюць гэтае прызнанне лірычнымі кадрамі ракі.

На жаль, цікавага кінематаграфічнага вырашэння ўсіх гэтых прызнанняў не знойдзена ні самім аўтарам, ні кінематаграфістамі.

У кінанарысе «Памяць камяня» (сцэнарыі Ул. Караткевіча, рэжысёры-аператары Ю. Цвяткоў, В. Нікалаеў) помнікі старажытнасці ўспрыняты пільнай і ўдумлівай камерай, а за кадрам – голас публіцыста, які трывожыцца за лёс тварэнняў рук і генія народнага, заклікае берагчы і ахоўваць іх. Хваляванне і заклік аўтара настолькі шчырыя, што іншы раз адцясняюць на другі план аб'ект адлюстравання. Але рытарычнасці не ўзнікае, бо голас каментатара шчыры і ўсхваляваны, звернуты да кожнага з нас.

Плённасць удзелу пісьменнікаў у кінапубліцыстыцы несумненная. Яны ў стане даць дакументальнаму кіно моцныя крылы да ўзлёту – узлёту, яко-

га патрабуе час. І таму Беларуская кінастудыя павінна ўсяляк падтрымліваць кантакты з пісьменнікамі, прыцягваць іх да работы, цікавіцца іх задумамі і адначасова дапамагаць авалодваць кінематаграфічным майстэрствам. Задача ж пісьменнікаў – з адказнасцю ставіцца да работы ў кіно, не ігнараваць яго спецыфіку, а пасцігаць яе.

## Калі ж спыніцца гэты паток?<sup>1</sup>

Нялёгка пісаць пра новую кінакарціну студыі «Беларусьфільм». Нялёгка таму, што зноў нельга сказаць: «Так, гэта ўдача, творчая перамога...». А кожную стужку нашага мастацкага кінематографа чакаеш якраз з такой надзеяй. Але...

Усё неабходнае для твора значнага як быццам ёсць у фільме «Дзесятая частка шляху» – надзённая тэма (што можа быць больш... важным, чым паказ сённяшняга жыцця заводскага калектыву, наватарскіх пошукаў тэхнічнай інтэлігенцыі?), даволі сур'ёзны канфлікт (падрыхтаваны да серыйнага выпуску арыгінальны станок аказваецца... неэфектыўным, састарэлым), розныя па адносінах да перспектывы прадпрыемства людзі, сучасныя інтэр'еры і экстэр'еры і многае іншае з «антуражу», які называюць сучасным. Нестae толькі «дробязі» – гледачы не адчуваюць радасці ад сустрэчы з творам, той радасці, калі экран адкрывае табе нешта, нязведанае дагэтуль, або дае вядомае ў новым мастацкім асвятленні.

– А адкуль ёй быць, гэтай радасці, – спрабаецца вы, – калі ў аснове фільма шаблонныя, не раз скарыстаныя ў літаратуры, тэатры, кіно сітуацыі?

Ёсць у фільме, зробленым па сцэнарыі С. Кара (у аснове яго – аповесць П. Мяжырыцкага) малады здольны інжынер, які нібыта мысліць маштабна і смела, па-сучаснаму. Яго прыкмячае сакратар райкома і рэкамендуе галоўным інжынерам перадавога станкабудаўнічага завода. Дырэктар згаджаецца, спадзеючыся, што навічок з маладым запалам хутка «штурхне» ў вытворчасць новы станок. А ён, гэты станок, аказаўся недасканалым, а галоўны інжынер прынцыповым... Далейшыя драматургічныя хады можа прадказаць кожны з нас, каму даводзілася глядзець такія ж фільмы Ленінградскай, Святрдлоўскай, Кіеўскай і іншых студый. Беручыся за экраннае ўвасабленне гэтага сцэнарыя, Ю. Дубровін, відаць, разлічваў пераадолець трафарэтную драматургію і стварыць фільм арыгінальных характараў. Зрэшты, менавіта характары, на маю думку, вырашаюць лёс мастацкага твора ўвогуле, і ў кіно асабліва.

У маладога рэжысёра былі свае падставы разлічваць на ўдачу – сам ён акцёр і ведае, што могуць зрабіць нават з бляклымі ў сцэнарыі ролямі таленавітыя выканаўцы. Ды і вопыт рэжысуры ў Ю. Дубровіна быў ужо – грамадскасць

<sup>1</sup> Друкуецца па: *Бондарова Е.* Калі ж спыніцца гэты паток? // Літ. і мастацтва. 1969. 1 жн. С. 2.

прыхільна сустрэла некалькі яго дакументальных нарысаў і кінаавел, поўнаметражны тэлевізійны фільм «Побач з вамі». У адным інтэрв'ю Ю. Дубровін заявіў, што ў аповесці П. Мяжырыцкага і сцэнарыі С. Кара яго прывабіў перш за ўсё герой – малады інжынер Павел Караткоў – тым, што гэта адзін з прадстаўнікоў так званых «нязручных» людзей, апантаных шукальнікаў, з якімі цяжка працаваць, але якія якраз і ўзрываюць звыклае, адкрываюць новае і лепшае.

І вось фільм. Глядзіш яго, хочаш забыць добра знаёмыя драматургічныя хады і сачыць за характарамі, за іх экранным увасабленнем. І зноў пераконваешся, што сцэнарная схема вызначае сутнасць большасці з іх. Як і ў сцэнарыі, яны падзелены на цалкам станоўчых і цалкам адмоўных. Такія і акцёрскія фарбы. Па-за гэтым падзелам удаецца застацца нямногім. Гэтыя **нямногія** і набываюць рысы індывідуальнасці.

Такім мне ўяўляецца, напрыклад, дырэктар завода Цвердахлеб у выкананні артыста П. Кармуніна: чалавек з пэўнымі рысамі – увогуле добры і сумленны, толькі не здольны на рашучыя дзеянні. Ды і як яму адважыцца на гэтыя дзеянні, калі сам «галоўны» і яго аднадумцы не могуць прапанаваць нічога канструктыўнага, апроч жадання «глядзець у заўтрашні дзень завода»? Іншыя паводзіны героя П. Кармуніна былі б не апраўданы прапанаванымі аўтарам і рэжысёрам акалічнасцямі. Прывабны, чулы да часу і да людзей, сакратар райкома ў трактоўцы актрысы А. Клімавай, якая, дарэчы, яшчэ раз пацвердзіла, што яна сапраўды даўно падрыхтавана да выступлення ў кіно.

У мастацтве ёсць нямала прыкладаў, калі **праз** схематызм другарадных персанажаў твор усё ж вырываўся за межы сярэдніх, дзякуючы высокаму майстэрству выканання і рэжысёрскай трактоўцы вобраза галоўнага героя. Так было і ў самога Ю. Дубровіна ў фільме «Побач з вамі».

У карціне «Дзесятая частка шляху» Ю. Дубровін галоўную ролю даручыў таксама сталаму і таленавітаму артысту – А. Эйбажэнку. Гэты артыст умее любую ролю ўбачыць па-сучаснаму, здольны мысліць на экране. Артыст тактоўна вядзе «духоўную лінію» героя, умела абыходзячы рыфы плакатнасці, закладзеныя ў сцэнарыі. Але рэжысёр і артыст змірыліся з тым, што іх герой ходзіць у фільме сцежкамі, якімі не раз ужо хадзілі іншыя. Артысту і рэжысёру патрэбна было быць уважлівымі да ледзьве ўлоўных нюансаў, дэталей, адценняў думкі, з якіх мог бы скласціся больш багаты вобраз, чым ён раскрываецца толькі праз адведзеныя яму дзеяннем учынкi.

Фільм кідае героя то ў так званы «вытворчы канфлікт», то ў атмасферу асабістага жыцця. Толькі што Караткоў гаварыў па-французску з маці Ірыны – і выглядаў адным, а тут ужо вяртаецца да размоў пра справы на вытворчасці – і ён ужо нібы «другі». Але гэта толькі аўтарам здаецца, што так дасягаецца шматграннасць, – персанаж застаецца статычным унутрана. Бо ніякіх **падтэкстаў** няма, усё знята прасталінейна, адназначна.

Паказальны ў гэтым сэнсе фінальны сход, на якім рабочыя аднадушна падтрымліваюць галоўнага інжынера, – здаецца, камера магла б «выхапіць» з на-

тоўпу твары тых, хто сумняваецца, гарача вітае, стрымана ацэньвае ўсё, што адбываецца. Аднак аператары У. Акуліч і В. Нікалаеў здымаюць эпізод адназначна – на экране трыумф станоўчага героя, трыумф, які і мы, гледачы, загадзя «рыхтавалі» ў думках для таго абаяльнага Караткова, якога іграе А. Эй-бажэнка...

І яшчэ прыклад. Як нецікава, спрошчана-шаржыравана паказаны вельмі адказныя для ідэі фільма сцэны, дзе працуюць «шукальнікі». І гэты дзікаваты «геній» Зязюля (артыст Э. Гарачы), і падкрэслена глыбакадумны стары канструктар хутчэй за ўсё выглядаюць парадыйна, бо і яны абмаляваны з дапамогай стэрэатыпных акцёрскіх прыёмаў.

Нестae **псіхалагічнай** тонкасці і пранікнёнасці сцэнам, у якіх раскрываюцца пачуцці галоўнага героя. Разрыў з жонкай, каханне да дзяўчыны, з якой ён сустрэўся выпадкова – гэта праілюстравана, а не раскрыта. Рэжысёр і аператары нібы спяшаюцца, падштурхоўваюць артыстаў прайсціся па адведзеных ім сцэнах – і не застаецца ім часу, каб зазірнуць у душу людзей.

«Дзесятая частка шляху» – гэта кіно, канечне. Сярэдняе, шэрае, знаёмае. Няма ў ім нічога ад таго **чалавеказнаўства**, без якога мастацтва не ўзнімаецца вышэй пасрэднасці.

Без задавальнення пісала гэтыя нататкі: зноў крытыка, заўвагі... Куды больш прыемна было б павітаць аўтараў з творчым поспехам, пажадаць гледачам прыемных уражанняў. Толькі, на жаль, няма на тое прычыны. Кінастудыі «Беларусьфільм» пакуль што яшчэ не ўдалося рашуча спыніць паток пасрэдных мастацкіх стужак.

## Кінарэпарцёр у страі<sup>1</sup>

Амаль кожны з аматараў кінадакументалістыкі ведае яго імя. Больш палавіны свайго жыцця Міхаіл Бераў не расстаецца з кінакамерай. Пройдзены тысячы кіламетраў мірных і франтавых дарог, зняты сотні кіначасопісаў, дзесяткі хранікальна-дакументальных, відавых, навукова-папулярных фільмаў, у якіх адлюстраваны многія непаўторныя падзеі жыцця. А прага ўбачыць, адлюстравачь новае ўсё яшчэ не натолена, бо прафесія яго – кінарэпарцёр.

Для тых, хто працуе ў ігравым кіно, іншы раз дастаткова зняць два-тры фільмы, каб лічыцца майстрам. Рэпарцёрскае ж майстэрства не заўсёды прыкметна, бо раскідана яно па кароткіх стужках, сюжэтах і кадрах. А між тым многія з іх маюць каштоўнасць гістарычнага дакумента. Нярэдка «схопленыя» рэпарцёрам імгненні рэчаіснасці становяцца сапраўдным мастацкім вобразам. Не ўпусціць гэтае імгненне, умець асэнсаваць яго – вось, відаць, у чым майстэрства кінадакументаліста.

<sup>1</sup> Друкуецца па: *Бондарова Е.* Кінарэпарцёр у страі // Літ. і мастацтва. 1970. 27 студз. С. 2.

«Калі ты аператар-дакументаліст, валодай перш за ўсё рэпартажам, гэта значыць умей праз лаканічныя кінакадры сказаць аб вялікіх і «малых» падзеях жыцця галоўнае». Так вызначае сваё творчае крэда М. Бераў, і гэта не пустыя словы. Яны пацверджаны шматгадовай працай.

У мінулым годзе на экраны выйшаў фільм-рэпартаж «Дзеля жыцця на зямлі». Ён зрабіў нас нібы відавочцамі аперацыі «Днепр» – баявых вучэнняў Савецкай Арміі. Складаныя тактычныя менеўры, салдацкі быт, партрэты людзей – усё трапіла ў аб'ектыў рэпарцёрскай кінакамеры.

Здымаючы гэты фільм, Міхаіл Сямёнавіч не раз звяртаўся ў думках да пацвядей Вялікай Айчыннай вайны...

У франтавую кінагрупу М. Бераў прыйшоў у першы месяц вайны. Работа ў баявых умовах патрабавала ад аператара і мужнасці байца пярэдняга краю.

У многіх фільмах аб Вялікай Айчыннай вайне мы бачылі кадры паветранага бою, у якім савецкі знішчальнік збівае фашысцкі бамбардзіроўшчык. Памятаеце? Птушкай узляцеў у неба савецкі «ястрабок», каменем ляціць уніз ахоплены дымам варожы самалёт. Кадры гэтыя зняў летам 1941 года на Бранскім фронце ваенкор М. Бераў. Ён жа зняў і першых палонных немцаў паблізу ад Смаленска.

Немагчыма нават пералічыць непаўторныя ваенныя кадры, знятыя Беравым – іх вельмі многа. Бо куды толькі ні кідаў яго суровы ваенны лёс. Але, відаць, ніколі не забудзем мы тыя, якія ўвайшлі ў вядомы фільм «Разгром нямецка-фашысцкіх войск пад Масквой». Аператыўнасць аўтараў гэтай стужкі – бясспрыкладная. Фільм быў патрэбны краіне.

– Камера застывала ў руках ад сцюжы, сэрца сціскалася ад болю, калі даводзілася здымаць сляды злачынства ворага, – успамінае М. Бераў. – Але грэла адна думка – фашысты адкінуты ад роднай сталіцы. І мы крочылі ў баявых парадках нашай пяхоты і танкаў...

Нялёгкімі і доўгімі былі франтавыя дарогі кінааператараў. Для Міхаіла Сямёнавіча Берава лягчэйшымі і карацейшымі здаваліся тыя, што вялі да роднай Беларусі. Яе пакуты, барацьба і подзвіг увекавечаны М. Беравым і яго таварышамі ў кінастужках «Бітва за Віцебск», «Мінск – наш!», «Вызваленне Савецкай Беларусі». Змест іх – кінакадры, можна сказаць, выхапленыя з полымя баёў. Камера М. Берава не абмінала і быт вайны, імгненні салдацкага адпачынку, аперацыю ў медсанбатаўскай зямлянцы, напружанае жыццё ўзвода перад боем.

– Калі я ўзняўся на спецыяльна выдзеленым камандаваннем фронту самалёце, каб зняць панараму толькі што ачышчанага ад ворага Віцебска, – расказвае М. Бераў, – я не пазнаў горад майго юнацтва. Ён ляжаў перада мной спустошаны і разбураны акупантамі.

З першымі часцямі арміі М. Бераў уступіў у Мінск. Як ні ўсхваляваны быў Міхаіл Сямёнавіч сустрэчай з родным горадам, але здымаў, здымаў, здымаў... Аб гэтым сведчыць фільм-дакумент «Мінск – наш!». Назаўсёды застануцца ў нашай памяці кінакадры, на якіх мы бачым, як скідваюць сваіх з будынку

Дома ўрада, устанаўліваюць чырвоны сцяг на франтоне Мінскага Дома афіцэраў. У многіх дакументальных фільмах яны выкарыстоўваюцца як сімвал вызвалення, перамогі над фашызмам. Гэта таксама ўмельства мастака – раскрываць праз дакумент абагульняючую публіцыстычную думку.

З фронту аператар М. Бераў вярнуўся з ордэнамі Вялікай Айчыннай вайны II ступені, Чырвонай зоркі і пяццю медалямі. Вярнуўся на сваю кінастудыю, якая толькі пачала аднаўляцца. Сюжэты кінахронікі, спецвыпускі, дакументальныя фільмы, у якіх радасць першых дзён, месяцаў аднаўлення рэспублікі, у іх важнейшыя падзеі нашай нядаўнай гісторыі. Імя аператара М. Берава з’явілася ў цітрах фільмаў-дакументаў аб пасляваеннай Беларусі: «30 год БССР», «Шчасце народа», «На зямлі беларускай», «Савецкая Беларусь». Міхаіл Сямёнавіч быў у ліку тых, хто ствараў першыя каляровыя фільмы аб рэспубліцы, дакументальныя, навукова-папулярныя, выдавыя. Праз колер аператар умеў выявіць жыццёвую фактуру аб’екта здымак, перадаць стан прыроды, патрэбны настрой («Помнікі Беларусі», «Белавежская пушча», «Па Прыпяці», «Веснавыя мелодыі», «Раніца жыцця»). Характэрная для аператара жывапіснасць кадра вызначаецца напэўна і тым, што да інстытута ён закончыў мастацкі тэхнікум. Ён марыў расказаць аб прыгажосці цудоўнай беларускай зямлі, яе людзях... Змяніўшы пэндзаль на кінакамеру, М. Бераў застаўся верным сваёй мары.

З цягам часу ў Міхаіла Сямёнавіча не знікла рэпарцёрская жвавасць, здольнасць здымаць, як кажуць, з ходу. Гэты аператар не староннік «метаду падглядвання». На яго думку, рэпарцёр павінен умець здымаць так, каб не «хаваць» камеру, умець кантактаваць з персанажамі будучага фільма.

У адной з апошніх сваіх работ – кінанарысе «Хлопчык і чапля» Міхаіл Сямёнавіч дамогся таго, што нават такія «героі», як птушкі, не заўважылі кінакамеры. Тут М. Бераў выступіў адзін у трох ролях – сцэнарыста, аператара і рэжысёра. На працягу амаль трох месяцаў давялося цярпліва назіраць за шэрымі чаплямі – вельмі асцярожнымі птушкамі – каб расказаць аб іх звычках і паводзінах, аб тым, як хлопчык выратаваў хворае птушанё. Гэты лаканічны і вельмі чалавечны фільм мог стварыць толькі добры чалавек.

Рэпарцёрскую рухомасць і ўдумлівасць публіцыста прадэманстравалі М. Бераў у рабоце над нарысам «Сапраўднае імя – Мікалай Судзілоўскі». Сцэнарый даваў шмат цікавых звестак аб магіляўчаніне Судзілоўскім, якога лёс кідаў у розныя канцы свету і назаўсёды разлучыў з Радзімай. Аператар М. Бераў і рэжысёр І. Гаско арганічна аб’ядналі архіўныя дакументы вялікай даўнасці, фатаграфіі, інтэрв’ю, рэпартажна знятыя кадры.

За 35 год работы ў кіно М. Бераў зняў, бадай, каля дзвюх тысяч хранікальных сюжэтаў і спецвыпускаў.

У рэпарцёрскай справе не абыходзіцца і без рызыкі. І не толькі на вайне. Міхаіл Сямёнавіч можа прыгадаць не адзін такі выпадак. Напрыклад, як аднойчы ледзьве не апынуўся на рагах у самога гаспадара Белавежскай пушчы – зубра: добра, што егер быў паблізу. Нямала нацяпеўся і ад сваіх «геро-

яў» мурашак, калі здымаў фільм «Працаўнікі лесу». А мне ўспамінаецца, што некалькі гадоў назад на студыі называлі Міхаіла Сямёнавіча «канатаходцам». Аднойчы ў час здымак дэманстрацыі ён двойчы перайшоў па карнізе чацвёртага паверха з балкона на балкон.

– Шукаў выразны ракурс, – жартуе Міхаіл Сямёнавіч, пабліскаваючы круглымі акулярамі. – Але гэта дробязі. Мне падабаецца, што прафесія рэпарцёра шчодрая на сустрэчы з цікавымі людзьмі.

І іх у Міхаіла Сямёнавіча было шмат. Яму давялося здымаць Янку Купалу, Якуба Коласа, славітага дзеда Талаша, Кірыла Арлоўскага, Хо Шы Міна, Марыса Тарэза і многіх іншых... вядомых і невядомых людзей. Будучы і новыя цікавыя сустрэчы. Рэпарцёр М. Бераў не расстаецца з камерай. Па-ранейшаму ён гатовы нацэліць яе на самыя яркія з’явы часу, на чалавека, вартага, каб на яго «трацілі» стужку. Ён – у страі.

### Руіны змагаюцца<sup>1</sup>

На мінулым тыдні мы глядзелі чатыры серыі (усяго будзе сем) новага твора аб’яднання тэлевізійных фільмаў Беларускай кінастудыі «Руіны страляюць». Першыя чатыры серыі – гэта яркія і самабытныя старонкі гераічнай барацьбы мінскіх падпольшчыкаў супраць нямецка-фашысцкіх акупантаў, галерэя партрэтаў тых, хто яе пачынаў. Пра іх мы ўжо ведалі нямала – з нарысаў, успамінаў, з дакументальнай аповесці Івана Новікава «Руіны страляюць ва ўпор». Яна і пакладзена ў аснову тэлефільма «Руіны страляюць». Але не толькі адлюстраваныя ў ёй факты і падзеі складаюць змест фільма.

Аўтар кнігі разам з І. Чыгрынавым напісалі сцэнарыі з улікам новых крытэрыяў. На аснове канкрэтных фактаў ствараўся мастацкі, а не дакументальны твор, а гэта азначала, што аўтары мелі права, не скажваючы жыццёвай праўды, асэнсоўваць факты і падзеі ў адпаведнасці са сваёй задумай. Асэнсоўванне – працэс неадназначны, ён уключае ў сябе і адбор фактаў, і падыход да іх, і спосаб адлюстравання. Усе яны ў творчасці, як вядома, павінны быць падначалены важнейшай задачы – больш поўнаму і яркаму выяўленню жыццёвай і мастацкай праўды.

Сцэнарная аснова і сам фільм сведчаць, што сцэнарысты, рэжысёр-пастаноўшчык В. Чацверыкоў, рэдактар В. Булавіна, абапіраючыся на парады навуковага кансультанта кандыдата гістарычных навук В. Давыдавай, вельмі ўважліва ставіліся да фактычнай асновы ўзнаўляемых падзей. Час і ўмовы дзеяння, прозвішчы і лёс герояў, большасць драматургічных сітуацый адпавядаюць таму, што было ў сапраўднасці, што выяўлена і высветлена гісторыяй. Адначасова па-мастацку апраўданы разгортванне падзей і дзеянні герояў.

<sup>1</sup> Друкуецца па: *Бондарова Е. Руіны змагаюцца* // Літ. і мастацтва. 1971. 21 верас. С. 8–9.

Адразу пасля маркі кінастуды і цітра аб тым, што фільм прысвечаны героям Мінскага падполля, пастаноўшчык паведамляе гледачам, што героі фільма – рэальныя савецкія людзі: на экране ўзнікаюць фатаграфіі, на якіх голас за кадрам называе прозвішча і даваенную прафесію. У сцэнарыі знаёмства з асноўнымі героямі задумвалася інакш: дыктар павінен быў назваць прозвішча і званні на першых кадрах іх з'яўлення на экране. Можна, і дарма адмовіўся рэжысёр ад такога спосабу прадстаўлення: ён дазваляў гледачу зафіксаваць у памяці менавіта экраннага героя. Фотакарткі ж паказваюцца толькі раз і таму не запамінаюцца. Фільм жа не кніга, не спынішся, не перачытаеш кадр ці эпізод.

Па першапачатковай аўтарска-рэжысёрскай задуме перад кожнай серыяй з тэлеэкрана павінен быў выступаць навуковы кансультант. Мне таксама шкада, што не здзейснена гэтая задума: яна дапамагала б пэўным чынам «настроіць» тэлегледача, даць яму дадатковыя звесткі. Прыём прамога звароту да гледача падкрэсліў бы і тэлевізійнасць фільма.

Я не хачу гэтым сказаць, што тэлевізійнасць не мелі на ўвазе стваральнікі фільма. Сама адкрытая дакументальнасць яго, зварот да загадаў, зводак і іншых дакументаў, увядзенне кінахронікі, указаў урада – усё гэта ад тэлевізійнай спецыфікі. Акрамя таго, будова мізасцэн, нетаропкі рытм апавядання, уважлівая да буйных і сярэдніх планаў кінакамера аператара Б. Аліфера – таксама з арсеналу тэлевізійнай кінамовы. І масавыя, і камерныя сцэны пабудаваны так, што ў цэнтры ўвагі застаюцца людзі.

Рэжысёр, аператар і мастак (У. Белавусаў), відаць, не гналіся за эфектнымі панарамамі і ракурсамі. Для іх важней было данесці сэнс падзей, паказаць, як і ў імя чаго дзейнічалі савецкія людзі, апынуўшыся ў фашысцкай няволі. Патрыятызм, вера ў перамогу, мужнасць і гераізм – галоўныя фактары, якія вызначалі іх учынкi. Аўтары фільма падначалілі ўсе сродкі раскрыццю гэтай асноўнай ідэі твора. Фільм вучыць не абстрактнаму, а дзейснаму патрыятызму. Памяць аб тых, хто не скарыўся ў цяжкія гадзіны, набывае такім чынам сілу публіцыстычнага закліку, з якім аўтар звяртаецца да сваіх сучаснікаў. Іх подзвіг – вялікі прыклад для многіх пакаленняў.

Звернемся да некаторых сітуацый фільма, каб наглядна пацвердзіць сказанае вышэй. У разбураны, заняты ворагам Мінск трапляе журналіст Ісай Казінец (падпольная клічка Слаўка Пабыдзіт). Ён адразу пачынае пошукі сваіх людзей, наладжвае сувязі. І вось ужо дзейнічае група, ствараецца падпольны гарком партыі на чале з Казінцом. Артыст У. Козел іграе не героя, якому ўсё ясна і нічога не страшна. Яго Казінец – чалавек разумны і разважлівы. Разумеючы, што такое змаганне ва ўмовах акупацыі, ён імкнецца астудзіць залішне гарачыя галовы. Людзі яму вераць, цягнуцца да яго. Непакісным застаўся герой і ў смяротны час.

На працягу ўсіх чатырох серый актыўна дзейнічае былы вайсковец Іван Кабушкін, на падполлі – Жан (артыст І. Ледагораў). У самых неварагодных абставінах трапляе ён і з усіх, як ён кажа, выкручваецца. У іншыя сітуацыі мы,

напэўна, не паверылі б (як, напрыклад, на біржы працы ці з нямецкім афіцэрам), калі б артыст пераканаўча не паказаў здольнасць героя імгненна арыентавацца, прымаць смелыя рашэнні.

Жан, бадай, самы яркі і самы жывы вобраз у фільме. Па майстэрству акцёрскага выканання даволі цікавы супрацоўнік нямецкай разведкі Алекс (артыст А. Мілаванаў). Запамінаюцца адзін з кіраўнікоў падполля Караткевіч у выкананні Л. Залатухіна, чыгуначнік Матусевіч (А. Чарноў), прафесар Клумаў (Ф. Нікіцін), Шура Назарава (С. Каркошка), яе маці (Н. Сазонава), Амелянюк (У. Паначэўны), Мікола (Г. Гарбук) і інш. Для некаторых з гэтых персанажаў нестася адметных рыс, свайго характару. Хацелася б, напрыклад, бліжэй прыгледзецца да маладога журналіста Амелянюка, прафесара Клумава. Але аўтары сцэнарыя і пастаноўшчык не затрымліваюцца на іх, а юнака-патрыёта Валодзю Шчарбацэвіча пазнае толькі той, хто чытаў кнігу ці глядзеў кінаарыс «Пакараны смерцю ў 1941-м». Губляецца ў хроніцы падзей і героіка-трагічны лёс яго маці.

Эскізнасць многіх вобразаў, відаць, тлумачыцца апавядальнай па характары драматургіяй і тым, што цэнтр увагі творчага калектыву быў скіраваны на стварэнне калектыўнага партрэта патрыётаў. Можна зразумець і апраўдаць такія намер, і разам з тым пашкадаваць, што ў агульнай галерэі часам ледзь прыкмячаеш асобнага чалавека як індывідуальнасць.

Аўтарам удалося стварыць праўдзівую, даставерную атмасферу і варажана лагера. Не з якімі-небудзь прымітыўнымі вылюдкамі даводзіцца змагацца героям фільма, а з разумнымі, перакананымі ворагамі. І здраднік Рудзянка (артыст А. Шурна) не шаблонны адмоўны персанаж. Ён стараецца пераканаць самога сябе, што мае нейкую асабістую годнасць. Ні аб'едкі са стала сваіх гаспадароў есці, ні піць з імі не згаджаецца. Але ўсё гэта дарэмныя спробы. Чалавечую годнасць Рудзянка страціў тады, калі, баронячы сваю скуру, выдаў ворагам тых, хто яго ратаваў. Здрада не мае апраўдання – такія прысуд аўтараў. А жудасныя вынікі яе паказаны ў фільме з усёй нагляднасцю. Арышты і смерць падпольшчыкаў, жудасная расправа над ваеннапалоннымі – такія першыя вынікі маладушнасці былога ваеннага шыфравальшчыка.

У фільме ёсць некалькі сцэн, дзе драматызм падзеі дасягае асаблівага накалу і дзе асабліва відавочна рэжысёрскае і аператарскае майстэрства. На мой погляд, гэта сцэны ў шпіталі і ў лагеры. Яны пастаўлены і зняты так, што не толькі разумееш, а бачыш, адчуваеш трагізм становішча, у якім апынуліся савецкія людзі, і разам з тым сілу іх супраціўлення.

Раскрыццю рэжысёрскай задумы спрыяе музыка А. Мураўлёва – яна не аднойчы ўрываецца ў дзеянне, падкрэслівае змрочную, трывожную атмасферу вайны.

Новы шматсерыйны фільм – твор значны, патрэбны.

У ім праўдзіва паказана, як параненая і разбураная наша сталіца змагалася з ворагам, як помсцілі захопнікам яе руіны.

Для ідэйна-мастацкага зместу фільма характэрны эпізод прысягі партызан. Дзякуючы яму трагічны фінал кінаапаўдання не робіць фільм песімістычным. Мы верым, што на змену загінуўшым прыйдуць новыя патрыёты. І барацьба будзе працягвацца аж да поўнага выгнання ворага з нашай зямлі. Яна працягнецца і на тэлеэкране – у новых серыях фільма «Руіны страляюць», якія зараз здымаюцца.

## Старонкі нашай біяграфіі<sup>1</sup>

Мастацтва не можа развівацца плённа, не аглядаючыся на пройдзены шлях, не асэнсоўваючы творчы вопыт. На супастаўленні дасягнутага з днём сённяшнім і заўтрашнім выкрышталізоўваецца напрамак далейшых творчых пошукаў.

Беларускае кінамастацтва набліжаецца да свайго паўстагоддзя. Нялёгка і няроўны яго шлях. Што на ім было адметнае, хто накопліваў найбольш плённы вопыт, якія цяжкасці даводзілася адольваць – усё гэта важна высветліць, узяць пад увагу. Кіназнаўства ў нас у рэспубліцы, па сутнасці, толькі пачынае складвацца. Яно маладзейшае за аб'ект свайго даследавання больш чым удвая. У даваенны і пасляваенны час кінакрытыка амаль не выходзіла за межы газетна-часопісных артыкулаў.

Толькі апошнія 10–15 год прынеслі прыкметныя зрухі ў беларускім кіназнаўстве. Пачалі выдавацца зборнікі, брашуры і кнігі па пытаннях развіцця кінамастацтва рэспублікі. Іх пакуль небагата (нашы выдавецтвы ўсё яшчэ не вельмі пеццяць дзесятую музу сваёй увагай), але яны з'віліся, і гэта важна. Выдадзена двухтомная «Гісторыя беларускага кіно», падрыхтаваная калектывам мастацтвазнаўцаў АН БССР, даследаваны некаторыя пытанні публіцыстычнай творчасці ў кіно і на тэлебачанні, прапаганды і ўспрымання твораў кінамастацтва (кнігі «Нарыс на экране», «Мастацтва быць гледачом», «Экран і мы»). Важныя праблемы кінатворчасці ўзняты ў артыкулах, што зрэдку з'яўляюцца ў нашых тоўстых часопісах і асобных выданнях зборнага характару. І вось новая кніга кіназнаўцы А. Красінскага «Юры Тарыч», невялікая аб'ёмам (менш за пяць друкаваных аркушаў), і ўсё ж яна даволі ёмістая зместам. З яе чытач даведаецца пра жыццё і творчы шлях аднаго з першых савецкіх кінарэжысёраў і драматургаў. Даследчык раскрывае шлях Юрыя Віктаравіча Тарыча ў мастацтве праз рэвалюцыю, пошукі таленавітым чалавекам таго месца ў жыцці, якое дазволіла б яму найбольш поўна «прыкласці» свае сілы да агульнанароднай справы пераўтварэння рэчаіснасці на новых сацыялістычных пачатках.

Першыя старонкі кнігі ўзнаўляюць шляхі-дарогі юнака з Полацка ў самастойнае жыццё, першыя спробы сіл на ніве мастацтва. Ад акцёра розных пра-

<sup>1</sup> Друкуецца па: *Бондарава Е.* Старонкі нашай біяграфіі // *Полымя.* 1972. № 4. С. 236–238.

вінцыяльных тэатраў да выканаўцы ролі Ул. І. Леніна на сцэне Крамлёўскага курсанцкага тэатра і пастаноўкі так званых масавых дзействаў – такі быў гэты шлях. Актыўная дзейнасць Ю. Тарыча як акцёра, драматурга і рэжысёра ў першыя пасля рэвалюцыі гады была важным этапам у фармаванні мастака рэвалюцыі і зрабілася потым галоўным сэнсам жыцця. Даследчык паказвае гэта не дэкларацыйна, а на канкрэтных прыкладах. Ён узнаўляе шмат малавядомых фактаў ранняй дзейнасці Ю. Тарыча, прапануе чытачу цікавыя фотаздымкі, карацей – вядзе грунтоўную размову даследчыка. Аўтар пераканаўча паказвае, што прыход Ю. Тарыча ў пачатку 20-х гадоў у кінематограф быў заканамерны, бо народны па духу мастак шукаў найбольш дзейсныя сродкі адлюстравання новай эпохі.

Дзейнасць Юрыя Віктаравіча ў кіно была працяглая і шматгранная. Як паказаць яе так, каб выклікаць у чытача кінематаграфічную нагляднасць? У гэтым – адна з цяжкасцяў, з якімі сустракаецца даследчык падобных мастацтваў. Не будзем сцвярджаць, што А. Красінскі зусім пераадолеў складанасць узнаўлення кінематаграфічных працсаў. Замест аналізу часам сустракаюцца старонкі апісальніцкія, але галоўнае даследчык зрабіў – паказаў і даказаў, як драматург і рэжысёр Ю. Тарыч працаваў у кіно, чаго дамагаўся пры пастаноўцы фільмаў, якія кінасродкі скарыстоўваў, якія былі ў яго прынцыпы асэнсавання рэчаіснасці, ідэйна-класавая пазіцыя. Вось чаму з кнігі і паўстае рознабаковы вобраз Ю. Тарыча, яго творчы партрэт.

Даследчык не шукаў асабліва арыгінальнай формы апавядання пра свайго героя. Ён ішоў па этапах яго творчай біяграфіі ў той паслядоўнасці, як яна складалася ў жыцці. Першы пасля ўступу раздзел кнігі названы «Першыя кінаработы». Тут даволі падрабязна гаворыцца, з чаго і як пачынаў Ю. Тарыч, як ён удзельнічаў у працэсе станаўлення маладога савецкага кіно, шукаў сваёй дарогі ў ім. Прыход Тарыча ў кіно пададзены на фоне найбольш важных працсаў у кінамастацтве 20-х гадоў.

Адметная рыса творчасці Тарыча – валоданне двума асноўнымі кінематаграфічнымі прафесіямі: сцэнарыста і рэжысёра. Як яны спалучаліся, дапаўнялі адна адну – пераканаўча паказана даследчыкам на аналізе яго твораў. У першым жа сцэнарыі Ю. Тарыча «Банда бацькі Кныша», паводле якога ў 1925 годзе на першай фабрыцы Дзяржкіно рэжысёр А. Разумны паставіў фільм, была ўзнята вострая жыццёвая праблема – барацьба чэкістаў супроць контррэвалюцыйных сіл. Даследчык паказвае, што ўжо ў самім сцэнарыі быў закладзены поспех фільма: ён быў блізка да героіка-рамантычнага напрамку, які ўзнік у савецкім кіно зыходам на экран у 1923 годзе славурых «Чырвоных д’яблятаў». На іншых прыкладах драматургічнай дзейнасці Тарыча аўтар даследавання паказвае, як сур’ёзна ставіўся ён да кожнай тэмы, як пільна прыглядаўся да работы пастаноўшчыкаў сваіх сцэнарыяў, перш чым самому ўзяцца за кінарэжысуру.

З ходу аналізу відаць, што «горкі» вопыт іншых дазволіў Ю. Тарычу ўжо ў першых самастойных пастаноўках пазбегнуць характэрнай для многіх філь-

маў таго часу прасталінейнай плакатнасці ў абмалёўцы вобразаў. Увагай да псіхалагічных характарыстык герояў ужо вызначаліся першыя пастаноўкі Ю. Тарыча – фільмы «Марока» і «Першыя агні». Не забыўся даследчык адзначаць і тое, што менавіта на гэтых фільмах, дзякуючы Ю. Тарычу, пачыналіся кінабіяграфіі вядомых дзеячоў савецкага кіно І. Пыр’ева, Э. Шуб, У. Корш-Сабліна.

Мне не хочацца тут пагадзіцца толькі з агульным вывадам А. Красінскага аб першым перыядзе дзейнасці Ю. Тарыча ў кіно. На стар. 46 ён піша: «Ажыццявіўшы пастаноўку фільмаў “Марока” і “Першыя агні”, вопытны кінадраматург Ю. Тарыч зарэкамендаваў сябе як таленавіты кінарэжысёр са сваім творчым почыркам». Да такой, на мой погляд, завышанай ацэнкі першых самастойных крокаў кінарэжысёра не было значных падстаў: почырк рэжысёра больш выразна акрэсліўся ў наступных яго творах – фільмах «Крылы халопа» і «Лясная быль».

Увогуле ж Красінскі паказаў, што ўмее грунтоўна і пераканаўча аналізаваць творчыя з’явы, шукаць і тлумачыць вытокі і прычыны знаходак і страт Ю. Тарыча. Асабліва цікавыя атрымаліся старонкі даследавання, прысвечаныя фільмам «Крылы халопа», «Капітанская дачка» і «Булат-Батыр». Гэтыя гістарычныя кінатворы не былі «прахаднымі» ні ў творчасці самога Ю. Тарыча, ні ў гісторыі савецкага кіно. Гэта падкрэслена ў кнізе дакументальна – спасылкамі на выказванні крытыкаў і саміх аўтараў. Хацелася б, каб тут жа было і больш дакладнае вызначэнне асаблівасцяў кожнага з твораў, каб больш абгрунтавана тлумачыўся «шумны правал» экранізацыі пушкінскай «Капітанскай дачкі». А гэты правал даволі павучальны і для нашых дзён, бо перасцерагае кінематаграфістаў ад «вольнасцяў» у трактоўцы ідэйнага зместу і вобразаў класічных твораў.

Кожнага, хто возьме ў рукі кнігу А. Красінскага, будзе цікавіць, вядома, больш за ўсё дзейнасць Ю. В. Тарыча ў беларускім кіно. Але гэтаму перыяду адведзена менш палавіны кнігі. Відаць, абмежаванасць старонак прымусіла дзе-нідзе гаварыць даволі бегла, больш канстатаваць, чым аналізаваць. Але гэта прыкмячаеш пад канец кнігі. Прыход жа Ю. Тарыча на кінастудыю «Белдзяржкіно», першыя яго пастаноўкі, плённая работа ў 30-я гады пададзены з належнай грунтоўнасцю. Цікава чытаюцца старонкі аб тым, як вядомы ўжо ў Саюзе і за мяжой кінарэжысёр пачынаў першую старонку біяграфіі беларускага кінамастацтва.

Фільм «Лясная быль» – гэта не толькі першы твор новага для Беларусі віду мастацтва. Гэта прыклад таго, як важна для мастака выбраць магістральную для адлюстравання жыцця народу тэму, па-мастацку, з улікам нацыянальнай спецыфікі адлюстраваць яе. На прыкладзе пастаноўкі «Лясной былі» Ю. Тарыч прадэманстравваў, якія плённыя могуць быць зварот кінематаграфістаў да беларускай літаратуры, цеснае супрацоўніцтва рэжысёраў і пісьменнікаў. Без апавесці М. Чарота «Свінапас», дзе ў рамантычнай форме і разам з тым праўдзіва была паказана барацьба працоўных Беларусі за Савецкую ўладу, не было б беларускіх «Чырвоных д’ябалатаў» (так у свой час называлі фільм «Лясная

быль»). Першы твор нашага кінамастацтва наўрад ці атрымаўся б такі шчыры і цікавы, калі б пастаноўшчык не даверыўся пісьменніку і разам з тым не знайшоў сваіх, кінематаграфічных сродкаў раскрыцця ідэйна-мастацкай сутнасці першаасновы. Вось чаму супрацоўніцтва рэжысёра Ю. Тарыча і пісьменніка М. Чарота і іншыя аналагічныя прыклады вартыя таго, каб пра іх не забываліся. Добра, што даследчык падкрэсліў гэта і паказаў у ходзе аналізу.

А. Красінскі прыводзіць такі факт. Перад пачаткам здымкаў фільма «Лясная быль» Ю. Тарыч гаварыў карэспандэнту газеты «Савецкая Беларусь», што першая беларуская кінакарціна будзе... толькі «сярэдным, уважліва зробленым нацыянальным» творам. Але ж якім высокім аказаўся гэты «сярэдні» ўзровень творчасці! Вось бы і зараз нам так: без выкрунтасаў з кінакамерамі і сюжэтамі, а проста і шчыра, разам з тым цікава і з натхненнем узнаўляць на экране жыццё.

Ю. Тарыч быў адзін з тых, хто прыхільна сустрэў прыход у кіно гуку. Ён разумеў, што гэта ўзбагачае кінамову, дае кінамастацтву новую сілу і разам з тым вымагае ад сцэнарыстаў, рэжысёраў і акцёраў новых творчых прыёмаў. Даследчык аддае належнае Юрыю Віктаравічу за тое, што ён быў ініцыятарам і пастаноўшчыкам першай на беларускай кінастудыі гукавой кінапраграмы – фільма «Пераварот», у які былі ўключаны прамовы і канцэртныя нумары, дзе ўпершыню з экрана прагучалі музыка Я. Цікоцкага і голас паэта А. Александровіча, які чытаў урывак з сваёй паэмы «Вызваленне». І нельга не пагадзіцца з даследчыкам у думцы, што эксперымент Ю. Тарыча меў вялікае значэнне, бо стаўся штуршком да хутчэйшага авалодання практыкай стварэння гукавых фільмаў.

Чытач новай кнігі даведаецца і пра іншы павучальны вопыт заснавальніка беларускага кіно, пра яго пошукі, здабыткі і няўдачы, высокую вытворчую культуру, сапраўдны прафесіяналізм, бязмежную любоў да кіно.

Зроблены добры пачатак у асэнсаванні творчасці майстроў нашага кінамастацтва. Спадзяёмся, што будзе і працяг.

### Поручая дело жизни сыну...<sup>1</sup>

Ранним утром по полю скачет на коне мальчишка, кричит: «Дяденька Русак, ваша жонка тетя Поля сына родила!» А Яков Русак, председатель колхоза, вбивал в это время в землю колышек, приговаривал: «Здесь будет школа... И вокруг мы построим первые хаты! Здесь будет наше новое селище!..»

Так начинается новая картина студии «Беларусьфильм» «Сын председателя».

Прошли годы, постарел Яков Андреевич Русак, бессменный председатель колхоза «Революция». Сын Алексей вырос, окончил институт, аспирантуру

<sup>1</sup> Друкуецца па: *Бондарева Е. Поручая дело жизни сыну... // Совет. Белоруссия. 1976. 11 нояб. С. 4.*

и вот вернулся в колхоз по вызову отца: пора крестьянскому сыну братья за главное дело...

Драматург Н. Матуковский, режиссер-постановщик В. Никифоров, оператор В. Николаев, художники Е. Игнатьев, В. Кубарев, композитор С. Кортес создавали произведение со сложными конфликтами. Их интересовали люди села, живущие сегодня и устремленные в завтра.

– Мне кажется интересным и актуальным конфликт двух близких людей, отца и сына, – говорит режиссер-постановщик В. Никифоров. – Не обычный конфликт плохого и хорошего, а людей, одинаково честных, одинаково требовательных к себе и другим, чрезвычайно похожих в своем нравственном максимализме. Это давало возможность переместить деловые проблемы в сферу тонких человеческих отношений.

Этим, несомненно, более всего и привлек режиссера сценарий драматурга Н. Матуковского. В это же время, озабоченный тем, чтобы в центре киноповести было столкновение двух незаурядных характеров, режиссер иногда отказывался от предложенных автором сценария возможностей решать и «деловые проблемы».

Из-за чего же спорят отец и сын, в чем их расхождения? Не жалел ни сил, ни времени старый Русак, чтобы в трудное послевоенное время поднять колхоз, чтобы люди жили в добротных домах, имели полноценный трудодень. И все это есть сегодня, а молодые колхозницы, оказывается, не хотят превратиться в Марфу Дроздюк, одну из тех колхозниц, кто всегда был опорой председателя. Не хотят потому, что не видела она ничего, кроме работы.

Думается, новый фильм заинтересует зрителей прежде всего образом Якова Русака, каким он предстает в исполнении артиста Владимира Самойлова. Сложный, крутой, порой неукротимый характер получился, в нем видится незаурядная личность, человек, накрепко приросший к делу. Исполнитель роли убедительно раскрывает противоречивость, неодноплановость этого характера. Правда, иногда приходится талантливому артисту совершать не органичные крестьянской природе его героя поступки – патефон с пластинками в реку бросать или комиковать возле баньки... Но такова была воля режиссера, иногда терявшего чувство меры в стремлении заострить характер.

– Сегодня человеку мало одной сытости. Сегодня вопрос ставится так: счастлив ли человек?... Рубль далеко не все решает, батя... Ты же мещан наплодил, как клопов! Телевизоры есть – не смотрят: некогда! Шкафы от тряпок ломаются – не носят!..

Против этого со всем пылом молодости восстает Алексей Русак. Программа сына председателя – сделать людей счастливыми, вести хозяйство так, чтобы у колхозников оставалось время для себя, для духовной жизни.

И колхозники, любя и уважая отца, голосуют за сына. К собранию, где решается вопрос, кого избрать председателем, сходятся все основные сюжетные

линии фильма. Трудно шел на это собрание Яков Русак, но все же пришел, доказав тем самым всем и прежде всего самому себе, что он может преодолеть эгоизм, боязнь: а потянет ли сын нелегкую «председательскую ношу»?

Надо сказать, что основания для подобных сомнений могут возникнуть и у зрителя. Ведь Алексей Русак как образ более заявлен, чем воплощен. В драматургии, в конструкции фильма ему не дано совершить что-либо существенное, могущее прояснить, на что способен этот человек. Экранный Алексей Русак, к сожалению, не несет в себе человеческой значительности. Молодому актеру Александру Самойлову (сыну Владимира Самойлова) оказалось не по силам преодолеть схематичность роли. Правда, его герой обладает немало важными качествами – искренностью и обаятельностью. Это позволяет верить в героя, но этого недостаточно для победы его и авторов фильма в главном конфликте. Назвав фильм «Сын председателя», авторы тем самым «проголосовали» за младшего Русака, а наши симпатии оставили на стороне старшего. Так бывает всегда, когда идейные акценты не находят достойной эмоциональной наполненности.

Современный кинематограф стремится показывать человека в диалектической сложности, так как сегодняшние конфликты часто не имеют полярных разграничений. В нравственных исканиях, в выборе действий в соответствии с требованиями времени не всегда сразу открывается истина, важны поиски ее, устремленность к ней. В общественном плане намерения Алексея вполне определены – помочь людям быть счастливыми, хотя что-либо решительное ему пока не дано совершить в этом направлении.

Раздвоенность, неопределенность характера более всего заметны в личных отношениях героя. Авторы пытались усложнить экранную жизнь младшего Русака тем, что ввели двух любящих его девушек – деревенскую Марину (Л. Озолиня) и городскую Аню (О. Гаспарова). Но линии эти решаются поверхностно: видя, что Алексей любит Марину и намерен взяться «за председательскую ношу», горожанка уезжает. Таким образом, авторы предупредительно освободили своего героя от сложного нравственного выбора. Более того, режиссер допустил откровенную бестактность по отношению к хорошим в сущности девушкам, столкнув их в крикливой сцене на колхозной улице как соперниц. Эта сцена, как и затянувшаяся возня с пианино из дома Дроздюка, – не лучшие в фильме.

Можно было бы, вероятно, не говорить о подобных «мелочах». Ведь в фильме есть более серьезные вещи, и они свидетельствуют о том, что это произведение – не легковесный отзыв на злобу дня. «Сын председателя» ставит и не наивно решает весьма важные жизненные проблемы. Он современен и по попытке серьезно решать их, и по изобразительно-монтажному строю. Обратит внимание на неубедительные моменты хочется потому, что речь идет о В. Никифорове – постановщике ищущем и уже достаточно опытным.

## **Дакрануўшыся да лёсу пачуццём. Развагі крытыка аб двух новых фільмах<sup>1</sup>**

Напэўна, большасць прыхільнікаў кінамастацтва аддае перавагу фільмам, гледзячы якія нібы сам робішся ўдзельнікам нейкага важнага моманту жыцця. Звычайна ў такіх выпадках на экране разгортваецца лёс герояў, блізкіх табе не толькі ўчынкамі, але і ўнутранымі зрухамі ў характарах. І тады адбываецца трапяткое дакрананне пачуццём да лёсу, жыццём выверанага на людскую годнасць. Падобнае адчуваеш, калі глядзіш кінастужкі «Гандлярка і паэт» і «Сустрэча ў канцы зімы», якія выйшлі на экраны рэспублікі. Змест і характар канфліктаў у іх розныя, а стасуюцца яны адзін да аднаго тым, што намагаюцца аўтараў скіраваны на выяўленне не адразу бачных вартасцяў чалавека. У абодвух кінатворах на першы план вынесены лёс жанчыны, драматычны, абумоўлены жыццёвымі выпрабаваннямі.

Калі была апублікавана аповесць народнага пісьменніка БССР Івана Шамякіна «Гандлярка і паэт», яе прыкмецілі не толькі чытачы і крытыкі, але і кінематаграфісты. Сюжэтна цэльны, з драматычным падзеямі, дакладна акрэсленымі вобразамі герояў літаратурны твор зручны для экранізацыі. І аповесць беларускага пісьменніка не магла не трапіць у поле зроку рэжысёра-пастаноўшчыка. На кінастудыі «Масфільм» ёй зацікавіўся С. Самсонаў, вядомы гледачу па экранізацыях А. Чэхава («Папрыгуння»), В. Шэкспіра («Многа шуму з нічога»), А. Астроўскага («Апошняя ахвяра»), У. Вішнеўскага («Аптымістычная трагедыя»). Так «Гандлярка і паэт» з дапамогай самога аўтара (І. Шамякін – аўтар сцэнарыя) атрымала другую, экранную форму існавання.

Не буду супастаўляць літаратурны і кінематаграфічны варыянты аповесці: экранізацыі не бываюць без нейкіх «адсячэнняў» ад сюжэтных ліній ці «апісальных» эпізодаў першаасновы, ды і калі сцэнарыстам з'яўляецца сам пісьменнік, значыць ён згодны з такім «пераглядам» свайго твора. «Кінематызацыя» літаратуры амаль заўсёды абарочваецца пэўнай схематызацыяй сюжэта ці спрашчэннем матывіровак. У экраннай «Гандлярцы», напрыклад, не даецца перадавысновы таго, як маладая жанчына Вольга Ляновіч набыла не толькі занятка, але і псіхалогію абывацелькі (у літаратурным варыянце гэта было зразумела з апісанняў даваеннага жыцця сям'і Ляновічаў, адносін дзяўчыны да вучобы ў школе, ранняга і ўвогуле няўдалага шлюбу). Адсюль – адчуванне некаторай «зададзенасці» зыходнага моманту канфлікту. Пра гэта, праўда, хутка забываешся, бо ўвага пераключаецца на іншае – як паступова, пад уплывам нечаканых акалічнасцей, кахання да чалавека з больш тонкім душэўным складам прыгожага звонку жанчына харашэе і ўнутрана: аказваецца здольнай на вышэйшыя ўчынкі. Артыстка Наталля Андрэйчанка і знешнім малюнкам ролі,

<sup>1</sup> Друкуецца па: *Бондарава Е.* Дакрануўшыся да лёсу пачуццём. Развагі крытыка аб двух новых фільмах // Літ. і мастацтва. 1979. 15 чэрв. С. 12.

і эмацыянальна-псіхалагічным станам апраўдала гэтую лінію пераўтварэння характару Вольгі, далучыўшы нас, глядачоў, да працэсу пераходу чалавека з адной годнасці ў другую.

У пачатку фільма Вольга – увішняя і даволі хцівая гаспадыня: не звважаючы на страляніну ў акупіраваным горадзе, яна цягне ў свой дом усё, што зас-талосся ў магазінах і нават у апусцелых кватэрах. Праз некалькі эпیزодаў, ка-лі яе сяброўка Лена прапануе вызваліць з фашысцкага канцлагера палоннага, Вольга заўважае змарнелага, з дзіўнымі даверлівымі вачамі юнака і ўжо не шкадуе золата, каб выкупіць яго. Так лёс зводзіць яе з чалавекам (маладым паэтам Алесем), які абудзіць у ёй нязведаныя пачуцці, а з імі – і жаданне стаць упоравень з каханым, у чымсьці недасягальным для яе раней. Узаемаадносі-ны двух, калі духоўнасць, палкі патрыятызм аднаго ўзбагачаюць і паступова змяняюць другога, – бадай, самае значнае і цікавае ў фільме: тут якраз твор аб падзеях ваеннага часу выходзіць за межы рэтраспекцыі і набывае сучаснае гучанне.

У назве «Гандлярка і паэт» сэнс не адназначны, героі аб'яднаны не толькі і нават не толькі па кантрасту, сучасны паварот драматургіі якраз у тым, што значнасць адной асобы ўплывае на другую, узнікаючы яе да разумення больш высокага сэнсу жыцця. Па задуме малады паэт Алесь павінен несці ў сабе гэ-тую здольнасць уплываць – глыбіней пачуццяў, высакароднасцю імкненняў. Лі-таратурны вобраз накіроўваў увагу рэжысёра на выяўленне духоўных рэзерваў героя пры знешняй яго кволасці. С. Самсонаў шукаў такога акцёра, што спа-лучаў бы ў сабе інтэлект і крохкасць: яна дазволіла б падкрэсліць сілу, якую герой знаходзіць у сабе для падпольнай барацьбы з ворагам. Дэбютант у кіно В. Жыганаў, мне здаецца, здолеў перадаць не ўсе адценні характару: яго ге-рой лірычны і разам з тым рашучы, гатовы помсціць фашыстам за іх зверствы, а значнасці асобы яму нестася. У майстэрстве паказу шматпланавасці, дына-мічнасці вобраза перавага, несумненна, на баку выканаўцы ролі Вольгі – акт-рысы Н. Андрэйчанка. Дзеля справядлівасці трэба адзначыць, што і выпісаны гэты вобраз больш ярка, чым вобраз Алеся. Дык тады ж, відаць, асабліва важ-на было пры ўвасабленні сцэнарыя ўзняць вобраз героя адметнымі якасцямі акцёра, і скіраванасць твора да сучаснасці была б яшчэ большая.

Мінулае і сучаснае як рэальнасці розных часоў не аддзельныя адна ад ад-ной, адлюстраваліся ў жаночым лёсе ў фільме беларускіх кінематаграфіс-таў «Сустрэча ў канцы зімы». Рэжысёр І. Шульман, аператар Ф. Кучар, мастак А. Чартовіч па сцэнарыі У. Гусакова ўзнаўлялі на экране некалькі момантаў жыцця журналісткі Ганны Губаравай і яе калег па рабоце ў адной з абласных газет. Сучасны горад, будні рэдакцыі, надзённыя праблемы, з якімі сутыкаю-ца персанажы, – усё гэта суаднесена з лініяй экраннага быцця галоўнай гераіні і падначалена выяўленню асноўных рыс яе характару (прынцыповасці, патра-бавальнасці да сябе і іншых, адказнасці ва ўсім, што робіць). Чэрствам суха-ром уяўляецца звонку нешматслоўны і «ўедлівы» адказы сакратар рэдакцыі,

пакуль не адкрыецца сапраўднасць характару чалавека нялёгкага лёсу. У мінулым – вайна, страта аднапалчан, мужа, пасля – гады вучобы з малой дачкой на руках, а потым – гібель дачкі... Адзіная радасць – работа, сустрэчы з сябрамі ды ўнук Тарасік. Напэўна, на такой не вельмі арыгінальнай сюжэтнай канве ўзнікла б чарговая схематычная кінагісторыя аб сумленным, але нешчаслівым чалавеку, калі б пастаноўшчык не скіраваў увагу на цэнтральны вобраз, на працэс выяўлення патаемных якасцей знешне аднастайнага характару.

У рэжысёра аказалася рэдкая магчымасць зрокава сумясціць у адным сюжэце сучаснае і мінулае. Каля дваццаці гадоў назад Шульман паставіў фільм аб першых днях Вялікай Айчыннай вайны «Чалавек не здаецца». У ім ролю маладой медсястры ваеннага шпітала выконвала Ларыса Лужына, тады студэнтка інстытута кінематаграфіі. Зараз ужо вядомая актрыса іграе па сутнасці працяг той свайёй ролі, бо час вайны пакінуў у франтавога журналіста зарубкі ў памяці і ў сэрцы. Кадры з ранейшага фільма ўзнікаюць на экране як успаміны пра тыя незабыўныя гады...

Сілавое поле, якое прыцягвае ўвагу ўдумлівага гледача, звычайна ўзнікае вакол катэгорый каштоўнасных – ідэйных, маральных, эстэтычных. Адным словам, там, дзе мы ўцягнуты ў выбар жыццёвай пазіцыі. У фільме «Сустрэча ў канцы зімы» (дарэчы, заўважу, што назва кінастужкі нейкая вельмі прэзаявічая, за ёй не адкрываецца абагульняючы вобраз, як гэта адчувалася ў назве рэжысёрскага сцэнарыя – «Час лістападу») такіх момантаў некалькі.

Прыезд баявога таварыша Губаравай Пятра Васілевіча (артыст П. Вельямінаў) – сюжэтнае і эмацыянальнае апраўданне звароту да рэтраспекцый, праз якія высвятляюцца якасці характару, што склаліся тады і засталіся зараз для гераіні і для аўтараў як вельмі дарагія. Эпізод наваселля, куды Губарава і Васілевіч прыйшлі як «непажаданыя госці», спазналі некаторую адчужанасць моладзі, а потым – радасць духоўнай еднасці. (Гэта падкрэслена і характарам мізансцэны, калі ўсе танцуюць, утварыўшы агульнае кола.) Нарэшце, цяжкія для Ганны Фёдараўны провады ўнука (яго забірае бацька), вяртанне ў апусцелую кватэру і раптоўная смерць.

Пасля гэтага рэжысёр і аператар дадуць нам магчымасць няспешна прыгледзецца на буйных планах да твараў, вачэй саслужыўцаў Губаравай і адчуць іхнюю нікаватасць – віну перад чалавекам, якога яны па-сапраўднаму не ацанілі пры жыцці... Так, вінаватыя. І галоўны рэдактар, увогуле добры чалавек (такім яго іграе Р. Янкоўскі), які не паспеў спазнаць кожнага работніка рэдакцыі і звярнуць увагу на тое, што адказны сакратар «цягнуў» амаль увесь рэдакцыйны «воз». І тыя, хто бачыў толькі прыдзірлівасць Губаравай, а не клопаты аб аўтарытэце газеты.

< ... >

Абодва фільмы, пра якія ідзе гаворка, нягледзячы на смерць герояў, – творы не трагічнага нападу і пафасу. Па жанры «Гандлярка і паэт» і «Сустрэча ў канцы зімы» – драматычныя кінааповесці, у якіх, вядома, павінны быць грун-

тоўныя сэнсава-псіхалагічныя матывіроўкі. У вузлавых момантах сюжэта аўтары і выканаўцы знаходзілі іх (я гэта ўжо адзначала). Але дзе-нідзе бракуе дастатковых высноў для такіх паводзін галоўных дзеючых асоб, каб адпавядалі яны глыбіннай логіцы дынамікі іх вобразаў. І тады ў другой з названых стужак відавочны залішні меладраматызм і як вынік – слязлівасць, не ўласцівая мужнаму характару Ганны Губаравай. Адчуваецца, што выканаўцы ролі, рэжысёру не хапала драматургічнай асновы для больш глыбокай прарысоўкі характару. Актрыса Л. Лузына многае кампенсавала шчырасцю, абаяльнасцю. Многае, але не ўсё.

Калі паглыбляцца ў аналіз фільмаў, то можна звярнуць увагу іх стваральнікаў і на тое, што не заўсёды яны былі ўважлівыя да другарадных ліній і герояў, дапускалі тут інфармацыйную бегласць. Я маю на ўвазе, напрыклад, сувязную Лену і партыйнага кіраўніка падпольшчыкаў Андрэя ў «Гандлярцы і паэце». А ў другім фільме схематычна акрэслены рэдакцыйны калектывы – адметныя рысы канкрэтных персанажаў толькі намечаны.

Рэжысёры С. Самсонаў і І. Шульман былі, вядома, не ў аднолькавых пасановачных умовах. Першы меў значна больш дасканалую сцэнарную аснову. І гэта абумовіла кампазіцыйную завершанасць і драматызм кінааповесці «Гандлярка і паэт». І. Шульман ставіў фільм па сцэнары, які распрацаваны не глыбока, хаця цэнтральны персанаж напісаны даволі падрабязна. Схематызм пабочных ліній пастаноўшчык не пераадолеў, а асноўную распрацаваў даволі дэталёва і разам з апэратарам і актрысай увасобіў пераканальна. «Сустрэча ў канцы зімы» – фільм, характэрны для старэйшага кінарэжысёра.

<...>

Абодва фільмы вартыя таго, каб іх паглядзець і разам з аўтарам пачуццём дакрануцца да перажытага героямі.

## Пасля дзесятай прэм'еры.

### Штрыхі да партрэта кінарэжысёра Віктара Турава<sup>1</sup>

Рэспубліканскі Дом кіно, чэрвень 1979 года. Прэм'ера новай мастацкай стужкі кінастудыі «Беларусьфільм». Паказваецца «Пункт адліку». Пастаноўшчык заслужаны дзеяч мастацтваў БССР Віктар Цімафеевіч Тураў. Гэта дзесяты яго твор. Пэўны жыццёвы пункт адліку. Рэжысёр усхваляваны, таропка ходзіць па фале, вітае калег, сяброў. Падыходжу, віншую з прэм'ерай.

– Дваццаць год у кіно. Дзесятая прэм'ера. Здаецца, і вопыт сякі-такі ёсць, – прызнаецца Віктар Цімафеевіч, – а адчуванне такое, нібы ўпершыню выходзіш да гледача. І так пасля кожнай карціны. А тым больш гэтая...

<sup>1</sup> Друкуецца па: *Бондарова Е.* Пасля дзесятай прэм'еры. Штрыхі да партрэта кінарэжысёра Віктара Турава // *Мастацтва.* 1980. № 3. С. 196–206.

Назіраючы за Туравым у час дзесятай прэм'еры, слухаючы прызнанне апэратара Юрыя Марухіна аб тым, як прыемна было яму, мастаку Яўгену Ігнацэву і ўсёй здымачнай групе працаваць з Туравым – чалавекам творчым, эмацыянальным, я ўспомніла, якім убачыла яго ўпершыню...

\*\*\*

1958 год, прыгожы, стройны юнак з Магілёўшчыны, студэнт III курса Усеаюзнага дзяржаўнага інстытута кінематаграфіі з хваляваннем расказваў пра сваіх аднакурснікаў і педагогаў. Твар асвятляўся цёплай прыемнай усмешкай і раптам рабіўся сумным, на высокі адкрыты лоб набягалі маршчыны – калі гутарка па якой-небудзь прычыне скіроўвалася ў ваенны час. Там было цяжкае дзяцінства, смерць бацькі, фашысцкі канцлагер. Перажытае ў многім вызначыла накірунак творчай дзейнасці Турава.

Ён прыйшоў у кіно з палкім жаданнем паказаць сваё пакаленне, маленства якога абпаліла вайна. Адзін з фільмаў Турава называецца «Я родам з дзяцінства». Там ёсць словы-прызнанне: «Дзяцінства ў хлопцаў майго пакалення было рознае і здзіўляюча падобнае. У кожнага з нас у дзяцінстве была вайна...»

Віцю Тураву было ўсяго пяць год, як пачалася Вялікая Айчынная вайна. Сям'я жыла ў Магілёве. Калі вораг набліжаўся да горада, бацька кіраваў эвакуацыяй насельніцтва, а жонку, сына і дачку вывезці не паспеў. Змог толькі адправіць у вёску. Хацеў потым забраць у партызаны, але трапіў у рукі карнікаў і быў расстраляны. Віцю, яго сястрычку і маці фашысты пагналі ў Нямеччыну, адкуль яны вярнуліся толькі ў 1945 годзе.

Яшчэ школьнікам Віктар іграў у самадзейным тэатры, захапляўся кіно, потым стаў студэнтам інстытута кінематаграфіі. Трапіў ў майстэрню Аляксандра Пятровіча Даўжэнкі, які вучыў шукаць шлях у мастацтве, а на пытанне, як ставіць фільм, адказваў: «Здымайце, як хочаце, толькі каб чалавек на экране быў цікавым, глыбокім. Духоўна багатым... Ва ўсякім мастацтве, у кіно асабліва, калі ты не палюбіш чалавека, мастацкага твора не атрымаецца...»

Пасля дваццаці год работы ў кіно, паставіўшы дзесяць фільмаў, Віктар Тураў усё яшчэ з захапленнем гаворыць пра свайго настаўніка па рэжысуры. У пакоі Дома кіно, дзе праводзяцца пасяджэнні прэзідыума Саюза кінематаграфістаў, побач з фотапартрэтамі заснавальнікаў беларускага кіно Юрыя Тарыча і Уладзіміра Корш-Сабліна вісіць партрэт Аляксандра Даўжэнкі.

Віктар Тураў уваходзіў у кіно разам з рэжысёрамі, якія першымі ж пастаноўкамі звярнулі на сябе ўвагу, а потым зноў і зноў пацвярджалі сваю таленавітасць, арыгінальнасць творчага почырку. Кому сёння невядомыя імёны А. Таркоўскага, М. Хуцьева, Л. Шапіцка, Э. Клімава, А. Іаселіяні? Сярод такой бліскавай плеяды творцаў не згубілася імя і В. Турава. У кінарэжысёра Турава ёсць свая тэма, свая інтанацыя, свой вынесены на экран свет вобразаў, думак і пачуццяў. Розныя па зместу, жанрах, метражу фільмы родніць тураўскае бачанне жыцця.

Храналагічна першыя крокі В. Турава на кінастудыі «Беларусьфільм» пачыналіся ў 1958 годзе – з кіначасопісаў і кінанарыса «Наш Салігорск». Гэта былі

студэнцкія курсавыя работы. Потым пастаноўка кінанавелы «Камбуд», якая ўвайшла ў альманах маладых «Апавяданні пра юнацтва» (1962). Памятаю, як мастацкі кіраўнік пастаноўкі Ю. Тарыч гаварыў, што Барыс Сцяпанаў сваёй кароткаметражнай стужкай «Сакратар укома» і Віктар Тураў «Камбудам» даказваюць, што яны не выпадкова трапілі ў рэжысуру, у іх «прапразаецца свой голас». Стары майстра не памыліўся, хаця навела «Камбуд» (пра камсамольцаў 30-х гадоў) яшчэ не вызначалася той эмацыянальнай настроенасцю, якая потым стане адметнай рысай фільмаў В. Турава.

Характэрныя інтанацыі, уласцівыя рэжысёру, больш прыкметныя ў кінанавеле «Зорка на спражцы». У апавяданні Янкі Брыля сцэнарыст Г. Шпалікаў, рэжысёр В. Тураў, аператар А. Забалоцкі знайшлі сюжэтна-сэнсавую апору, якая дазволіла ім звычайны жыццёвы факт (успаміны былога салдата аб сябрах-франтавіках) узяць да паэтычнага абагульнення. Заснуў, прыгрэты ласкавым сонцам, здаўшы мірную вахту, качагар Фёдар Лапша (арт. Г. Жжонаў), прыціхлі дзеці, якія гулялі на двары. А здалёк чуюцца гукі ваеннага аркестра. Аўтары вядуць нас на плошчу, дзе маршыруюць сувораўцы. Пачыналася кінаапавяданне з сімвалічных кадраў вечнага агню, перад якім у жалобе спынілася Жанчына ў чорным. Так у дзень сённяшні ўрываецца дзень учарашні. Гэтая паралель, дакладней кажучы, успрымання падзей у суадносінах часу ваеннага і пасляваеннага – адметная асаблівасць творчасці В. Турава. У ёй – адбітак уласнай жыццёвай біяграфіі і лёсу народнага.

Кароткаметражкі былі спробай сіл на шляху авалодання складанай прафесійнай кінарэжысёра. Без іх, можа, і не было б таго ўзлёту, які адбыўся літаральна праз год, калі быў пастаўлены фільм «Праз могілкі». З ім у кінематограф увайшоў мастак са сваёй тэмай, тэмпераментам, стылем. Тут няма ні ўласцівага маладым пераймальніцтва, ні арыгінальнасці. Стужка – шчырая і ўсхваляваная споведзь пра тое, як мужнеў у барацьбе з ворагам юнак, як змагаўся разам з дарослымі супраць фашыстаў.

Не гераічныя падзеі і ўчынкі цікавілі рэжысёра, а душэўны, псіхалагічны стан савецкіх людзей, іх штодзённы патрыятычны подзвіг. Тут малады рэжысёр адразу трапіў у рэчышчы пошуку, уласцівага савецкаму кіно 60-х гадоў. Фільмы «Ляцязь журавы», «Балада пра салдата», «Іванава дзяцінства» і іншыя паказалі, што пра вайну, перамогу савецкіх людзей можна апавядаць без баталій і выключных учынкаў. Героі фільма «Праз могілкі» зусім не прэтэндуюць на гераізм, яны робяць, што могуць, што трэба. Рэжысёр В. Тураў і аператар А. Забалоцкі падкрэсліваюць гэта ў першым жа эпізодзе, паказваючы «сямейны лагер» партызан. Кінакамера нетаропка, затрымліваючыся на асобных дэталях, тварах, рухаецца па лясной паляне і нарэшце спыняецца, прыбліжаючы да нас камандзіра, які дае заданне юнаку. Гэта Міхась Пашкевіч – галоўны герой аповесці Паўла Ніліна і фільма Віктара Турава.

– Трэба ехаць, Міхась, па ўзрыўчатку, – не загадвае, а просіць камандзір.

Першая рэакцыя юнака – адмовіцца, бо ведае, што можа да немцаў трапіць. Але як не паехаць, калі трэба, бо для дарослага – яшчэ большая небяспека.

Доўгая дарога Міхася і Сазона Іванавіча па занятай акупантамі мясцовасці зусім не разлічана на імклівае кінадзеянне, а толькі магчымасць уважліва прыгледзецца да герояў, паказаць тое, што яны адчуваюць. На пытанне старасты: «Ці страшна там, у лесе, партызанам?» – Міхась з юнацкім запалам і па-даросламу разважліва адказвае: «Немцу павінна быць страшней, бо ён на нашай зямлі...» Праз некалькі ж кадраў бачым, што Міхась не змог стаіць страху – аж твар яго збялеў, калі на мосце іх затрымалі немцы. І потым, у Тугрэевых, ён таксама розны: поўны нянавісці да акупантаў (яны маці яго забілі) – і чулы, па-дзіцячаму ўражлівы (нават палонных немцаў яму бывае шкада...). Для фільмаў Турава, як і для ўсяго беларускага кіно, уласцівы гуманізм, кінагероі яго – савецкія патрыёты – нават у самых трагічных момантах застаюцца людзьмі.

\*\*\*

Калі гутарыш з Туравым аб тым, што яму ўдаецца і якія бываюць непераадольныя цяжкасці, Віктар Цімафеевіч заўсёды падкрэслівае, што хаця рэжысёр – галоўная фігура ў кіно і адказны за ўсё, што ў ім ствараецца, узровень яго творчасці ў многім вызначае сцэнарый. Што ў ім – жыццё або літаратуршчына. Наколькі ён захапляе пастаноўшчыка, суладны яго настрою і схільнасцям – з гэтага пачынаецца мастацтва ці рамесніцтва. Тураў шукаў і шукае аўтараў-аднадумцаў, блізкіх яму пафасам творчасці, мастацкай індывідуальнасцю. Адным з такіх аўтараў быў пісьменнік і драматург Павел Нілін. У яго апавесці «Праз могілкі» В. Тураў знайшоў не толькі падзеі, блізкія да тых, што перажыла яго сям'я, ён сам, але сугучны яго адчуванню падыход да паказу гераізму. «Павел Нілін у апавесці “Праз могілкі”, – пісаў В. Тураў у часопісе “Советский экран”, – паказаў беларускіх партызан так, нібы і сам усё гэта перажыў. Мне блізкія такія творы мастацтва, якія, маючы значэнне для многіх, адначасова вельмі асабістыя».

Праўда жыцця, характараў, перапляценне індывідуальных лёсаў з лёсам Радзімы, выяўленне ў чалавеку яго патаемных якасцей – тое асноўнае, што больш за ўсё цікавіла В. Турава як на пачатку рэжысёрскай дзейнасці, так і пасля. У яго фільмах аб вайне і сучаснасці («Праз могілкі», «Я родам з дзяцінства», «Вайна пад стрэхамі», «Сыны ідуць у бой», «Час яе сыноў», «Нядзельная ноч», «Пункт адліку») – на першым плане чалавек у складаных жыццёвых акалічнасцях, яго пачуцці, думкі, учынкi. Дэбютная карціна, якой В. Тураў на «выдатна» абараніў права на рэжысёра і ўпэўнена ўвайшоў у кінамастацтва, мела ў сабе рысы, што ляглі ў аснову яго мастакоўскай паэтыкі. Адухоўленая пачуццём рэчаіснасць, вобразная мнагамернасць, драматызм не знешняга дзеяння, а самога экраннага існавання герояў, аўтарская інтанацыя – усё гэта яднае розныя фільмы рэжысёра ў адзінае цэлае.

У кожным фільме Турава знайшло адлюстраванне нешта адметна асабістае – калі не характар падзей, дык эмацыянальная ўзрушанасць пастаноўшчыка, яго грамадзянская пазіцыя. Рэжысёр і ад выканаўцаў роляў дамагаецца інтэнсіўнага эмацыянальнага жыцця на экране. І разам з тым патрабуе ўнут-

рана апраўдаць прапанаваную сюжэтам логіку развіцця характару. Акцэнтуючы ўвагу на дэталях, паўтанах, рэжысёр разам з творчым калектывам у кінааповесцях «Праз могілкі», «Я родам з дзяцінства» за даволі прастай сюжэтнай канвой раскрывае складанасць часу, у які жылі і дзейнічалі героі. Дэталі, нюансы, падтэкст, эмацыянальная насычанасць кадра, неадназначнасць вобраза – усе гэтыя мастакоўскія якасці з усёй відавочнасцю праявіліся ў першай паўнаметражнай карціне. Тут жа выявіліся і тое, што перашкаджала дасягнуць мастацкай завершанасці кінатвора. Засяроджваючы ўвагу на дэталях, падтэксце, настроі кадра і сцэны, В. Тураў іншы раз не дамагаецца канцэптуальнай цэласнасці. Бывае, што за эмацыянальным пластам губляецца філасофская думка, вобразнасць саступае месца ілюстрацыйнасці. В. Тураў працуе натхнёна, выбірае для пастаноўкі сцэнарыі, якія вызначаюцца канфліктнасцю характараў і эмацыянальнай насычанасцю. Пры такіх умовах рэжысёр не можа схвацаць за сюжэт ці эфектныя прыёмы. Патрэбна даследаванне характараў, паступовае іх раскрыццё, сэнсава-эмацыянальнае напаўненне кадра. Такія стужкі ствараць цяжка, бо дзеянне мае два зместы – зрокавы, адлюстраваны ў выяўленчых вобразах, і адчувальны, заключаны ў падтэксце, настроі, інтанацыі і г. д.

Сказаць, што «Я родам з дзяцінства» (1966) – кінааповесць пра тое, як у падлеткаў Толі, Ігара і Жэнькі закончылася дзяцінства і яны адправіліся ў дарогу жыцця, – значыць закрануць толькі асноўную сюжэтную канву. Ідэйны змест кінастужкі шматпластавы. Ён складаецца і з так званых пабочных эпізодаў, праз якія сказана многае пра пасляваенны час. Рэжысёр В. Тураў разам са сцэнарыстам Г. Шпалікавым звярталіся да пакалення 60-х гадоў ад імя тых, каму «было за трыццаць і ў каго ў дзяцінстве была вайна». Кампазіцыя фільма – гэта ланцуг успамінаў як звёнаў памяці сэрца. Сцэнарыі спачатку называўся «Франтавы горад» і складаўся з драматычных эпізодаў часу, калі наладжвалася мірнае жыццё, вярталіся ў разбураныя ворагам дамы людзі. І ўсё гэта ўбачана вачыма падлеткаў, у кожнага з якіх – свой ваенны лёс (у аднаго бацька загінуў, другі з Германіі вярнуўся, трэці – з эвакуацыі).

Выступаючы ў той час на старонках часопіса «Советский экран» з артыкулам «Даследаваць лёсы равеснікаў», В. Тураў адзначаў, што ў сцэнарыі Г. Шпалікава было ўсё для стварэння «рэалістычнага кінадакумента эпохі», у якім павінна быць толькі праўда, пачынаючы ад агульнай атмасферы, прыкмет часу і канчаючы музыкай, песнямі тых год (напярэдадні завяршэння вайны). А назва фільма прыйшла пасля знаёмства з творамі Экзюперы. У словах «Я родам з дзяцінства» рэжысёр адчуў інтанацыю і вобразны лад апавядання-споведзі. І на экран хлынуў струмень асацыяцый, перажытых пачуццяў.

Калі фільм «Я родам з дзяцінства» выйшаў на экраны, некаторыя крытыкі ўбачылі ў ім крок не па шляху, які намеціўся ў рэжысёра ў кінастужцы «Праз могілкі». Тут нібыта таленавіты рэжысёр знізіў узровень мастацкага мыслення і прафесіяналізму. Наўрад ці гэта так, дакладней кажучы, зусім не так. Больш правільна будзе сказаць, што «Я родам з дзяцінства» – твор сюжэтна менш

стройны, недзе ўступае выдатнаму дэбюту па эмацыянальнай напоўненасці. Затое больш шырокі па ахопу падзей, я сказала б, што і больш філасафічны, разважлівы. А тураўскае ў ім – падтэкст, дэталі, асацыяцыі, прапушчаныя праз эмацыянальную памяць многія прыкметы адлюстраванага часу. Паглыбіўся сэнс закадравай прасторы, пашырыўся гарызонт унутранага бачання.

Ад першага эпізода – школа ў напаяўразбураным будынку, гучыць песня пра гора і пакуты салдат «Враги сожгли родную хату...» – да апошняга, дзе адзін з галоўных герояў – Ігар ад'язджае на вучобу ў Мінск, праходзіць доўгая і разнастайная панарама жыцця толькі што вызваленага ад акупантаў горада. І самі героі праходзяць шлях пасталення, падыходзяць да рубяжа, за якім – сталае жыццё. Сам рэжысёр таксама ад фільма да фільма праходзіў шлях грамадзянскага сталення. Кінааповесць была важнай ступенню на гэтым шляху.

«Я родам з дзяцінства» – вельмі асабісты, можна сказаць, у многім аўтабіяграфічны твор. Не выпадкова ён самы дарагі для Турава, хаця рэжысёр і не лічыць яго мастацкі завершаным. Так нярэдка бывае, што мастак бачыць дахопы свайго твора, але душой хіліцца да яго, упэўнены: там – яго самыя заветныя думкі і самыя шчырыя пачуцці. У мінулым годзе на сваім творчым вечары В. Тураў з усіх сваіх фільмаў выбраў для паказу кінааповесць «Я родам з дзяцінства». І тыя, хто ў гэты вечар зноў паглядзеў яе, пераканаліся, што асоба рэжысёра там прысутнічае ва ўсім эмацыянальным ладзе твора. Я запыталася тады ў Віктара Цімафеевіча: што ён зрабіў бы інакш, калі б зараз ставіў гэты фільм? Ён адказаў, што ў кожным сваім фільме многае потым хацелася б зрабіць інакш, але «Я родам з дзяцінства» – адлюстраванне такога душэўнага стану, які бывае толькі ў пэўную пару творчасці: «Большы прафесійны вопыт наўрад ці дапамог бы выказаць тое, што мы са Шпалікавым адчувалі тады».

\*\*\*

Тэма юнацтва, абпаленага вайной, даследаванне духоўнай стойкасці савецкіх людзей знайшлі працяг у дылогіі «Вайна пад стрэхамі» і «Сыны ідуць у бой» па аднайменных раманах Алеся Адамовіча. Рэжысёру аказалася блізкай манера нетаропкага, раздумлівага паказу таго, як савецкія людзі жылі пры акупацыі і знаходзілі сілы не скарыцца, выстаяць, змагацца. З багатага па зместу літаратурнага твора пісьменнік-сцэнарыст і пастаноўшчык выбралі тыя сітуацыі і падзеі, якія дазвалялі зазірнуць у душы людскія, вынесці на экран думкі і пачуцці негераічных, на першы погляд, герояў. І зноў дэталёвы паказ часу, людзей, вайны – вачыма маладых патрыётаў. На гэты раз сыноў сельскага аптэкара Ганны Міхайлаўны Корзун, ролю якой пранікнёна сыграла Ніна Ургант. У дылогіі знайшоў увасабленне вельмі важны для творчасці Турава і Адамовіча матывы Маці. Яны імкнуліся яе вобраз узняць да сімвала Маці-Радзімы, на долю якой выпалі неймаверна цяжкія выпрабаванні. Сілуэтна вобраз Маці-сімвала мільгануў на экране і ў кароткаметражцы «Зорка на спражцы». Пасля рэжысёр зноў і зноў звяртаўся да яго, а ў дылогі наважыўся з'яднаць сімвалічны і адначасова канкрэтны змест паняцця «Маці».

Першая частка дылогіі аб партызанах пачынаецца з аўтарскага прысвячэння. Твар Маці буйным планам (у цітрах значыцца не Ганна Міхайлаўна Корзун, а Маці з вялікай літары), гучыць ціхі і раздумлівы голас: «...У вайны не жаноць твар. Але нішто на гэтай вайне не запомнілася болей, выразней, страшней і цудоўней, чым твары нашых маці...». Трывогі Маці перажываюць аўтары, яе сыноў берагуць дарослыя ў партызанскім атрадзе. Сама Ганна Міхайлаўна лечыць параненых, пасылае ў лес медыкаменты. Увесь час яе не пакідае думка: як зрабіць, каб і змагацца з фашысцкімі захопнікамі, і зберагчы сыноў, якія рвуцца ў бой? Драматызм экраннага жыцця гераіні гэтым і абумоўлены. Вобраз Ганны Міхайлаўны з дылогіі пераклікаецца з вобразам Соф'і Казіміраўны з кінааповесці «Праз могілкі». Соф'я Казіміраўна страціла двух сыноў і мужа, а ўдава-салдатка Ганна Міхайлаўна, бласлаўляючы сыноў на барацьбу з фашысцкімі захопнікамі, яшчэ спадзяецца, што яны застануцца жывымі. Пачуцці Маці – мера пакут, якія зведалі савецкія людзі ў гады вайны.

Невыносна цяжкія былі выпрабаванні для тых, хто жыў на акупіраванай тэрыторыі. Савецкія людзі і пад такім цяжарам заставаліся савецкімі, верылі ў перамогу і знаходзілі магчымасць змагацца. Аўтар сцэнарыя А. Адамовіч і пастаноўшчык В. Тураў, мастак Я. Ганкін, аператар С. Пятроўскі дамагаліся праўдзівасці і агульнай атмасферы, і дэталю, змаглі шырока паказаць народнае супраціўленне і ўважліва прыгледзецца да яго ўдзельнікаў. У рамане публіцыстыка і лірыка, панарамнасць і камернасць складалі адзінае цэлае. У экраннай дылогіі такога адзінства рэжысёр не дасягнуў. Структура фільма – не драматургічная, а апавядальная. Яна вымагала асаблівай напоўненасці (сэнсам і эмоцыямі) кожнага эпизода.

Сям'я Корзун паказана паралельна з сям'ёй Жыгоцкіх. Ганна Міхайлаўна і яе сыны змагаюцца з ворагам. Жыгоцкія (маці, бацька і сын Казік) імкнуцца толькі як-небудзь выжыць. Але рэчаіснасць не пакідала месца для нейтральнага існавання. І тады Казік Жыгоцкі робіцца паліцаем. Здрадніцтву не можа быць апраўдання. Пазіцыя аўтараў тут пэўная і паслядоўная.

Перавесці шматпланавы літаратурны твор у экранныя вобразы – задача вельмі складаная. Працэс гэты амаль ніколі не бывае без страт. Кінадылогія «Вайна пад стрэхамі» і «Сыны ідуць у бой» стваралася доўга і з вялікімі цяжкасцямі. Лейтматыў кінааповядання вызначыўся адразу: паказаць, як **яно было**, якія маральныя і псіхалагічныя фактары кіравалі жыццём савецкіх людзей пры акупацыі. Адказ на гэтыя пытанні не атрымаўся паслядоўным. У першай частцы дылогіі разам з вобразнымі эпизодамі былі ілюстрацыйна-апавядальныя (праход ваеннапалонных, сцэны разгубленасці Віктара, які вырываўся з палону, застолле ў бургамістра і г. д.). Другая серыя больш сканцэнтравана на галоўным для аўтара – паказе «маральных і псіхалагічных фактараў»: побыту партызан, іх розных характараў, поглядаў на падзеі. Асабліва ўважлівыя аўтары да малодшага сына Корзун – падлетка Толі. Яго ролю рэжысёр даручыў акцёру А. Захараву, які вельмі добра адчуў унутраны стан героя. І кінакамера з ней-

кай асаблівай тактоўнасцю сочыць, як юнак з захапленнем глядзіць на камісара, імкнецца быць бясстрашным партызанам, як нараджаецца ў яго трапяткое пачуццё да бялявай дзяўчыны Лены (С. Сухавей).

Успамінаючы пазней, як стваралася дылогія «Партызаны», Алесь Адамовіч і Віктар Тураў адзначалі, што супрацоўніцтва іх было плённым для абодвух. Письменнік і рэжысёр не перамагалі адзін аднаго, як іншы раз бывае пры экранізацыях, а разам шукалі кінематаграфічныя сродкі для ўзнаўлення галоўных матываў першаасновы. Са свайго кінематаграфічнага вопыту, прызнаваўся письменнік, ён вынес тое, што пры экранізацыі літаратурнага твора важная «не падобнасць», а ступень праўдзівасці, грамадзянскасці, «мыслительный заряд». «У фільмах, якія зроблены па маіх раманах “Вайна пад стрэхамі” і “Сыны ідуць у бой”, – пісаў А. Адамовіч у нататках “Кіно і проза – мой небагаты вопыт”, – я калі чаго і шукаў, дык толькі таленавітасці... Не ведаю, як гледачы, а я знаходзіў яе – і ў рэжысуры Турава, і ў рабоце мастака фільма Ганкіна, і ў акцёрскай рабоце мінчан Клімавай і Арлова, ленінградцаў Ургант, Мацвеева, Маслава, Грыгор’ева, Чуркіна, літоўца Бабкаўскаса» (Кино Советской Белоруссии. М., 1975. С. 275).

Рэжысёр адзначаў, што проза А. Адамовіча, В. Быкава і іншых письменнікаў станюча ўплывала на беларускае кіно тым, што скіроўвала ўвагу на глыбокае даследаванне чалавека ва ўмовах складаных абставін ваеннага часу. Вельмі важна для кіно і тое, каб письменнік у якасці аўтара сцэнарыя «пераключыўся ў іншую мастацкую стыхію» (Літ. і мастацтва. 1978. 1 снеж.), а не скарачэннем прыстасоўваў літаратурны твор для экрана. Письменніку, можа, і павінен дапамагчы рэжысёр. Толькі ў сумеснай рабоце аўтара і пастаноўшчыка можа нарадзіцца ў кіно нешта сур’ёзнае і грунтоўнае – перакананы В. Тураў. Сам ён імкнецца да такога супрацоўніцтва і як першы сакратар праўлення Саюза кінематаграфістаў БССР шмат робіць у гэтым напрамку.

І яшчэ В. Тураў перакананы, што «свая тэма» ў мастацтве – паняцце шырокае. Яно не азначае прыкаванасці да пэўнага часу або жанру. Рэжысёр не лічыць, што адступіўся ад сваёй тэмы і ў нейкай ступені ад накірунку (на якім дасягнуў поспеху), калі паставіў услед за партызанскай дылогіяй тэлефільмы па матывах апавяданняў І. Тургенева «Жыццё і смерць двараніна Чартапханова» і п’есы-казкі С. Маршака «Гора баяцца – шчасця не бачыць». І ў даследаванні далёкага мінулага тая ж уважлівасць да чалавека, матываў яго паводзін. У тэлестужках зусім не сходных жанраў пазнаеш многія, уласцівыя для рэжысёра дэталі, раздумлівую манеру, схільнасць да паэтызацыі момантаў, звязаных з пошукамі светлага і радаснага ў жыцці.

«Некаторыя мае калегі гавораць, што дай мне самы “жалезны” дэтэктыўны сюжэт, усё роўна я разбуру яго», – пажартаваў аднойчы Віктар Цімафеевіч. «У кожным жарце ёсць доля праўды», – заўважыла я... – «Але я разбураю сюжэт дзеля таго, каб без спеху разгледзець чалавека, паглядзець яму ў вочы, пранікнуць за знешнюю “маску”, якой мы часта прыкрываемся ў жыцці».

На многіх значных фільмах мы маглі пераканацца, што не сюжэт рухае дзеянне, а думка, пачуцці, накал страсцей. Калі, вядома, усё гэта адлюстравана па-мастацку. Сілу твора зніжаюць ілюстрацыйныя эпідоды, у якіх даследаванне, адкрыццё падмяняецца канстатацыяй. Такія эмацыянальныя «спады» адчуваюцца і ў пастаноўках В. Турава.

Экранізацыя тургенеўскіх апавяданняў, маршакоўскай казкі – вынік жадання рэжысёра дакрануцца да класікі, па-свойму ўбачыць складаныя літаратурныя вобразы і знайсці ім адэкватнае кінематаграфічнае ўвасабленне. Далучэнне да класікі заўсёды ўзбагачае, пашырае творчую палітру. Для Турава яно адбылося перад вельмі важным этапам творчасці – пераходам да пастаноўкі фільмаў аб сучаснасці; кожны мастак не можа не думаць пра тое, як адлюстравать свой час, яго пафас, характэрныя рысы герояў. «Сэрцы і душы свае мы павінны аддаваць таму, каб у нашым жыцці і рабілася ўсё па законах савецкай маралі, каб не было месца фальшу і крывадушшу, – гаварыў В. Тураў на IV з’ездзе кінематаграфістаў рэспублікі. – Мы адказваем за ўсё, што адбываецца ў нас і вакол нас...».

Напярэдадні з’езда В. Тураў завяршыў дылогію «Час яе сыноў», героі якой – чатыры браты Гуляевы – жывуць з усведамленнем асабістай адказнасці за ўсё, што адбываецца вакол. Розныя пасады ў іх, розныя характары. Адзінае ж – савецкая Радзіма, Маці-Беларусь. І лёс Гуляевых – гэта лёс рэспублікі, якая ў росквіце сваім памятае пра мінулае. Учарашні і сённяшні дзень, клопаты аб заўтрашнім – гэтыя вымярэнні часу знайшлі адлюстраванне ў экранных вобразах. Яшчэ ў сцэнарыі, які В. Тураў пісаў разам з пісьменнікам А. Каштанавым і кінадраматургам А. Тулушавым, было бачна, як многа рэжысёру хацелася сказаць аб роднай зямлі, яе прыгажосці, а галоўнае – пра людзей. Адчувалася не толькі замілаванне ўсім гэтым, а і роздум аб перажытым і сённяшнім. Усё, што было назапашана ў папярэдніх фільмах, хацелася тут з’яднаць у адзінае вялікае эмацыянальнае палатно.

Пры экранным увасабленні размах задумы не звужаўся, што абумовіла не толькі складанасць работы пастановачнага калектыву, але і мастацкія пралікі, на якія звярталі потым увагу рэцэнзенты (фрагментарнасць будовы, нераўнацэннасць асобных частак і эпідодаў, дзе-нідзе залішняе стракатасць замест прыгажосці). Калі ж гаварыць пра новыя грані творчай асобы, то яны таксама выразна выявіліся. За дылогіяй «Час яе сыноў» бачыцца мастак-публіцыст, які імкнецца да паэтычных і філасофскіх абагульненняў, асэнсоўваючы сучаснасць у водбліску мінулага.

Мастак І. Дзяменцьеў, аператар Д. Зайцаў, кампазітар А. Янчанка, гукааператар Г. Басько чула прыслуховаліся да задумы рэжысёра і знаходзілі сродкі для паказу аўтарска-рэжысёрскага эмацыянальнага стану. Гукавую паліфанію складаюць (разам з дыялогамі) народныя мелодыі і песні ў выкананні ансамбля «Песняры». Тут і разнаколерныя пейзажы, да рэзі ў вачах блакіт неба, жаўрукі і песні, стужкі дарог і сінь азёр, машыны і самалёты. А над усім

гэтым – беларускія песні, знаёмыя галасы «Песняроў», што пяюць пра бацькаўшчыну, пра каханне, радасць і сум. Праз многапластавасць... прабіваецца асноўны матыў – пяшчота да роднай зямлі і захапленне ёю, роздум аб сэнсе жыцця. Таму, каго аўтары лічаць асабліва вартым павягі, Паўлу Гуляеву, яны давяраюць самыя высокія словы прызнання: «Як бы ні было, што б ні адбылося, – гаворыць ён на сустрэчы з братамі, – я ведаю адно: такой краіны, такога народа, такой будучыні ні ў кога, апроча нас, няма».

\*\*\*

У тураўскіх фільмах звычайна няма аднаго галоўнага героя. У карціне пра час і яго сыноў складаную і незвычайна багатую на ўражанні канструкцыю трымаюць на сваіх плячах браты Гуляевы. Яны ўтвараюць ядро кінатвора, вызначаюць яго драматургію і сілу грамадскага гучання. Гэтым героям рэжысёр аддае свой грамадзянскі запал. Гуляевы – героі не толькі сённяшняга часу. Яны былі апорай і абаронцамі Радзімы ў цяжкай барацьбе за Савецкую ўладу. Заснавальнік роду – Гуляеў-дзед з двума «Георгіямі» – вярнуўся з першай сусветнай вайны, яго сын Цімафей (бацька герояў фільма) «рэвалюцыю бачыў у твар» і загінуў у фінскую вайну. У Цімафея Гуляева было трынаццаць дзяцей, пасля вайны з фашысцкімі захопнікамі засталася чацвёрта.

Самому рэжысёру па малалецтву не давялося змагацца з ворагамі, затое героі яго – і дарослыя, і падлеткі – робяць гэта ў большасці фільмаў. Старэйшы з братоў Гуляевых – Антон (калгасны брыгадзір) быў партызанам, карнікі па-зверску расправіліся з яго сям’ёй (жонку і дзяцей жывымі кінулі ў калодзеж). Артыст М. Грыцэнка паказвае ў вобразе свайго героя не толькі яго асабістую трагедыю, а таксама напамінае пра тое, чаго каштавала сённяшняе шчасце. Гэты матыў у той ці іншай форме пераходзіць з фільма ў фільм.

Астатнія Гуляевы выхаваны Маці і Антонам, які замяніў братам бацьку. У Пятра, Паўла і Івана – іншы лёс, свае цяжкасці. У кожным з іх – гуляеўскі пачатак. Пётр (артыст Б. Бабкаўскас) – заснавальнік рабочай дынастыі гуляеўскага роду. Павел (Ю. Гарабец) – дырэктар трактарнага завода, кіраўнік шырокага размаху. Самы малодшы, Іван (А. Лазараў) – вучоны-анколаг. Так узнікае паралель: сям’я – дзяржава, індывідуальны лёс і лёс народа. А Маці, паэтэчны вобраз якой стварае артыстка В. Кузняцова, – адухоўлены сімвал роднай зямлі, якая загадала сыноў. Такой узаема сувяззю, сэнсавай неадназначнасцю карціна ўзнімаецца да абагульненняў, якіх у ранейшых фільмах рэжысёра не было.

На творчых дыскусіях па фільму «Час яе сыноў» (а ён шырока абмяркоўваўся, як кажуць, на ўсіх узроўнях – у саюзнай, рэспубліканскай і мясцовай прэсе, на радыё і тэлебачанні) Турава звычайна папракалі за меладраматычнасць лініі Івана. Рэжысёр не абараняў свайго героя і сваю пазіцыю, а гаварыў пра тое, што гэты вобраз не «дацягнулі» ўсе разам: аўтары сцэнарыя, пастаноўшчык, акцёр. Хацелася паказаць характар складаны, дыялектычны, а атрымаўся незавершаны і супярэчлівы. Тут мне хацелася б адзначыць такую прываблівую рысу рэжысёра, як здольнасць да самакрытычнага аналізу, да шчырай размовы з глядачом.

Памятаю, як бурна праходзілі абмеркаванні фільма «Нядзельная ноч» – на мастацкім савеце кінастудыі, у Доме кіно, кінатэатрах, студэнцкіх аўдыторыях. Аўтар сцэнарыя А. Петрашкевіч, пастаноўшчык В. Тураў адстойвалі сваю пазіцыю або даводзілі, адкуль ідзе нязгода з імі. Мне асабліва спадабалася размова рэжысёра з маладымі журналістамі. Ён сказаў тады: «Прызнаюся, што мы, аўтары “Нядзельнай ночы”, не ўсяго дамагліся... Дзе прафесійныя пралікі, а дзе не змаглі выйсці на ўзровень сучаснага глыбокага сацыяльнага даследавання жыцця. Але не паставіць гэты фільм я не мог, бо вельмі трывожыць нас усіх тое, пра што ішла гутарка ў п’есе Алеся Петрашкевіч “Трывога” і ў спектаклях па ёй». Рэжысёр падкрэсліў, што аўтарскі калектыў фільма не зводзіў сваю задачу да асуджэння п’янства, якое, па словах Дастаеўскага, ператварае чалавека ў жывёліну і звера; хацелася гаварыць пра больш значнае – пра адказнасць чалавека перад грамадствам і грамадства перад чалавекам, а гэта значыць прадоўжыць размову, пачатую ў папярэднім карціне.

Сувязь «Нядзельнай ночы» з «Часам яе сыноў» заканамерная, бо ў аснове іх – маральныя праблемы. Драматычныя падзеі (смерць аднаго трактарыста і суд над другім), якія з’явіліся зыходным момантам драматургіі «Нядзельнай ночы», адбыліся на зямлі, што апявалася ў «Часе яе сыноў». Прыроду В. Тураў і Д. Зайцаў паказвалі як крыніцу сілы герояў, іх любові да Радзімы. У драматычнай кінааповесці квітнеючыя сады, лугі і рэкі з вербамі на берагах рэзка кантрастуюць з канфліктамі, сітуацыямі. На гэтым фоне расце абурэнне не толькі да тых, хто шалее ў п’янстве, але і да тых, хто мірыцца з гэтым.

Судовы разбор абставін забойства Сцяпана Юрскага і вынясенне судом «прыватных вызначэнняў у пяць адрасоў» даследуюцца ў «Нядзельнай ночы» так, што драма ў вёсцы Дабрынёва вырастае ў вострую сацыяльную праблему. Аўтары фармуліруюць яе словамі суддзі, сакратара райкома. Каб паказаць, якой бядой паварочваецца п’янства, рэжысёр увёў дакументальныя кінакадры – дзяцей здаровых бацькоў і дзяцей алкаголікаў. Як цяжка глядзець іх, як хочацца штосьці зрабіць, каб не было такога, каб не плакалі маці і жонкі. Фільм моцны якраз гэтай трывогай, абурэннем, заклікам. Тут праявіліся сіла публіцыстыкі, актыўнасць аўтарскай пазіцыі. Менш паслядоўныя аўтары фільма ў даследаванні прычын тых драматычных падзей, якія разыграліся на квітнеючай зямлі. Прычыны тлумачаць самі героі фільма – сакратар райкома Навіцкі, суддзя Зубрыч, старшыня калгаса Трубчак, пракурор раёна, рэдактар газеты і іншыя кіруючыя работнікі. У гэтую спрэчку ўключаемся і мы, прытым не згаджаемся з аўтарамі, калі яны праціўнікаў свайго пункту гледжання спрашчаюць, зводзяць да кінасхем мінулых гадоў. А менавіта такія выглядаюць некаторыя персанажы, гаворачы, што «пілі і будуць піць», што сацыяльнай праблемы ніякай няма, апрача таго, што трэба «навучыць піць». Давераным аўтараў – сакратару райкома Навіцкаму, суддзі Зубрыч – лёгка абвергнуць такую пазіцыю, у жыцці ж усё больш складана...

На падобныя папрокі рэжысёр адказвае так: жанр мастацкай публіцыстыкі, да якога належыць «Нядзельная ноч», абавязваў **паставіць** праблему, пад-

весці эмацыянальна і сэнсава да таго, каб кіназала не магла застацца абыякавай. Такую задачу фільм вырашае, што пацверджана і спецыяльным дыпломам Х Усесаюзнага кінафестывалю (яго журы таксама прысудзіла прыз артыстыцы Л. Зайцавай за выкананне ролі суддзі Зубрыч). «Перад намі, – пісала газета “Правда”, – мастацкі твор аб трагедыі бездухоўнасці чалавека, якая супярэчыць самой сутнасці нашага грамадскага ладу» (Фрейліх С. Обращаясь к современности. «Правда». 1978. 4 марта).

Высокая ацэнка звернутых да сучаснасці твораў не ўскружыла галаву рэжысёру. Ён ведае, што не дасягнуў мастацкай дасканаласці, арганічнай цэласнасці ні ў дылогіі, ні ў кінааповесці. У той жа час не ўтойвае радасці, што творы гэтыя трывожылі грамадскую думку.

– Няма горшай крытыкі, як маўчанне, – гаворыць Віктар Цімафеевіч.

Тураў можа лічыць сябе шчаслівым чалавекам у мастацтве, бо ніводзін пастаўлены ім фільм не меў «крытыкі маўчаннем». Новая стужка «Пункт адліку» – таксама з тых, што будзе заўважана. У ёй не толькі суровая праўда жыцця дэсантнікаў, а галоўнае для Турава – пошук маральнай апоры, загартоўка маладога пакалення. Трое хлопцаў (Валька Воранаў, Сяргей Кальцоў і Іван Кукін), іх камандзір лейтэнант Рыгор Чагін разгледжаны ў новым фільме Турава ў працэсе іх складаных узаемаадносін. Увага засяроджваецца на тым, што армія выходзіць не забойцаў, а абаронцаў чалавека, і таму вельмі важна, каб кожны воін, апрача майстэрства, валодаў высокімі маральнымі якасцямі.

Хто яны, каму даручана такая высокая місія, як рыхтуюцца яе выконваць, як набываецца духоўнасць у гэтым працэсе ўзмацнення – пра тое дзесяты па ліку фільм Віктара Турава. Новы твор пашырае дыяпазон разгляду сучаснасці і з’яўляецца новым доказам творчага неспакою рэжысёра.

«Чалавек, які сказаў слова “матор!”, адказвае ў кінематографіе за ўсё», – з гэтага пачаў сваё выступленне В. Тураў на адным з пленумаў Саюза кінематографістаў рэспублікі. І пачаў ён так не толькі таму, што абавязваюць пасады мастацкага кіраўніка аб’яднання «Беларусьфільм» і першага сакратара праўлення Саюза кінематографістаў БССР. Ва ўсіх, як кажуць, іпастасях ён перакананы, што майстэрства рэжысёра, актыўнасць яго, адказнасць перад мастацтвам і народам – галоўнае, што абумоўлівае развіццё кінапрацэсу.

Як канкрэтна гэта адбываецца – ішла гутарка ў дыялогу «Рэжысура фільма – што за ёй» (Бондарова Е. Л. 1 снежня 1978 г.), таму няма патрэбны тут паўтарацца.

Даўно і шмат у нас гавораць пра супрацоўніцтва кінематографістаў з пісьменнікамі. Тураў перакананы, што, пакуль у рэспубліцы не ўзнікне «свая кінадраматургія», беларускае кіно будзе развівацца з вялікімі перабоямі. Стварыць такую драматургію можна толькі шляхам практычнага супрацоўніцтва рэжысёраў і найбольш таленавітых пісьменнікаў. І як сакратар Саюза кінематографістаў БССР Віктар Цімафеевіч тут робіць многа. Плён ужо бачны – многія фільмы за апошнія гады пастаўлены і ставяцца па сцэнарыях, якія ствараліся пісьменні-

камі ў творчым кантакце з рэжысёрамі-пастаноўшчыкамі. Такая ж думка ў Турава і наконт «свайго аблічча» беларускіх фільмаў, якое немагчыма без удзелу беларускіх акцёраў.

З «усёй тэатральнай нашай армадай» рэжысёр збіраецца ставіць фільм паводле рамана Івана Мележа «Людзі на балоце». Даўно была мара вынесці на экран непаўторныя вобразы мележаўскай «Палескай хронікі». Тут бачыцца трывалы грунт для кінатвора эпічнага размаху і адначасова глыбока псіхалагічнага, дзе карэнныя змены рэчаіснасці паказаны на самабытных нацыянальных характарах. Задума на колькі высакародная, настолькі складаная. Пакуль што В. Тураў адважыўся на экранізацыю толькі першай часткі літаратурнай трылогіі. Сам напісаў сцэнарыі, з якога бачна, як беражліва рэжысёр ставіцца да першаасновы, маючы намер перавесці ў кінаобразы не толькі матывы, а асноўны змест выдатнага твора.

– Для мяне Мележ – высокі ўзор мастака вялікай праўды, якому пад сілу было ўвабраць у сябе і гора, і шчасце народнае і выказаць усё ў яркай нацыянальнай форме, – гаварыў В. Тураў на абмеркаванні членамі мастацкага савета кінастудыі першага варыянта сцэнарыя паводле рамана «Людзі на балоце».

Мележ па глыбіні мыслення і сіле народных характараў блізкі да Даўжэнкі. І ёсць глыбокая заканамернасць у тым, што, прайшоўшы школу Даўжэнкі на пачатку шляху ў кінамастацтва, Тураў у гады творчай сталасці прыйшоў да Мележа. Добрае зерне, кінутае ў душу вучня настаўнікам, прарастала ў розных фільмах, а зараз можа закаласіцца буйным коласам.

У тым кінаварыянце «Людзей на балоце», які давялося чытаць мне, рэжысёр-сцэнарыст яшчэ даволі літаральна ішоў за пісьменнікам, нібы не асмельваўся адарвацца ад літаратурнага тэксту. Я разумею, што гэта было яшчэ толькі першае дакрананне да літаратурнага твора, будучь новыя варыянты, будзе калектыўны пошук – з мастаком, апэратарам, акцёрамі. А пакуль што разам з пажаданнем поспеху хочацца выказаць і перасцярогу.

Калі пісаліся гэтыя штрыхі да творчага партрэта, рэжысёрам «Беларусь-фільма» Віктару Тураву і Віталію Чацверыкову было прысвоена ганаровае званне народнага артыста БССР. Я назірала, якімі ўсхваляванымі яны былі на святочным вечары. А пасля пры сустрэчы гаварылі, што ўсведамляюць, на колькі вырасла іх адказнасць за ўсё беларускае мастацтва.

– Ніхто з нас не можа быць задаволены ўласнымі поспехамі, калі нашы калегі па прафесіі будуць ствараць шэрыя кінастужкі. Клопат пра ўзровень нашага кіно – агульны.

Такая думка В. Турава. І яшчэ ён упэўнены, што галоўнае ў гэтым клопаце – выходзіць творчую змену, ствараць атмасферу для прафесійнага і грамадзянскага росту маладых талентаў.

Аддаючы даніну ўсім ганаровым пасадам і званням, мастака мы цэнім, вядома, за творчы ўклад, за яго творы, адкрыцці. Пакаленне В. Турава прыйшло ў кінамастацтва не толькі з жаданнем адлюстравання час і сябе. Яно аказа-

лася здольным сказаць сваё важнае слова, узбагаціць савецкае кінамастацтва творамі, у якіх па-новаму адлюстраваліся мінулае і сучаснасць. Рэжысёр Тураў дасягнуў зараз прафесійнай і грамадзянскай сталасці, прызнання. У яго шмат планаў, задум, ён патрабавальна ставіцца да таго, што робіць сам і таварышы па творчасці, усё гэта дае падставу лічыць, што дзесяты фільм – гэта «пункт адліку» на шляху да новых, больш дасканалых твораў Віктара Турава.

### Параметры кінагероя. Дыялог кінарэжысёра В. Чацверыкова з крытыкам Е. Бондаравай<sup>1</sup>

**Крытык.** *Ва ўсе часы і ва ўсіх відах мастацтва галоўным быў чалавек. Яго справы, намеры і ўчынкi, лад думак і рысы характару вызначалі і вызначаюць ступень пранікнення мастацтва ў розныя сферы жыцця і працягласць сувязей твораў з грамадствам. Савецкае кіно пачыналася з натхнёнага адлюстравання рэвалюцыйнага ўздыму мас, выпрацоўвала прынцыпы, шукала сродкі паказу сілы і энергіі народа, вызначальных рыс удзельнікаў гістарычных пераўтварэнняў. Сёння кінематограф як ніколі разнастайны і шматаблічны. Глядач мае магчымасць шырокага выбару...*

**Рэжысёр.** Я паспеў на сваім уласным вопыце пераканацца, што фільмы запамінаюцца, калі ў іх былі цікавыя людзі. Іншыя нашы намаганні – форма, розныя там ракурсы – застаюцца на другім і трэцім плане.

**Крытык.** *Вось давайце і павернем сучаснага кінагероя рознымі гнянiмi, паспрабуем вызначыць яго магчымы iдэйны і маральны патэнцыял. Пры гэтым будзем мець на ўвазе, што мастацтва (у тым ліку экраннае) павінна асэнсоўваць складаныя ўзаемаадносіны чалавека з рэчаіснасцю, што ісціна адкрываецца часта і ў супярэчлівых праяўленнях. Заканамерна такое пытанне: а ці магчымы наогул у жыццёва праўдзiвым творы герой, якога звычайна называюць станоўчым? Ці не пагражае гэта схематызацыяй, аднапланавасцю яго абмалёўкі?*

**Рэжысёр.** Калі робіш фільм, менш за ўсё думаеш, пад якія вызначэнні паддуюць яго героі. Спадзяешся, што іх пазнаюць і прызнаюць гледачы, зацікавяцца імі. Хоць мне і не зусім падабаецца сам тэрмін «станоўчы герой», праблема, відаць, тут ёсць не толькі для тэарэтыкаў. Я разумею яе так: калі герой не мае ў сабе пэўнага «станоўчага зараду», ён наўрад ці знойдзе водгук у кіназале. У экранным лёсе героя павінна быць штосьці цікавае для іншых, я лепш скажаў бы – павучальнае. У сучаснага героя, калі ён жывы чалавек, а не нейкая пасада пад тым ці іншым прозвішчам, павінна быць перш за ўсё свая жыцц-

<sup>1</sup> Друкуецца па: Бондарова Е. Параметры кінагероя. Дыялог кінарэжысёра В. Чацверыкова з крытыкам Е. Бондаравай // Літ. і мастацтва. 1982. 25 чэрв. С. 14.

цёвая пазіцыя. Праўда, калі станоўчы герой будзе абсалютна «правільны», без аніякага сучка, – я не паверу ў яго і яму.

**Крытык.** *Я таксама. І ўсё ж з радасцю сустрэла б на экране яркае ўвасабленне цудоўнага, не толькі знешне прыгожага чалавека. Мала каго вабяць інфантальныя хлюпкі, як і «правільныя» кар’ерысты або прыстасаванцы, абмежаваныя службісты.*

**Рэжысёр.** Галоўнае – дзеля чаго жыве чалавек. Ці здольны ён браць на сябе адказнасць там, дзе цяжка і ніякай асабістай выгады не будзе, апрача непазбежных «сінякоў і шышак»? Мой настаўнік па кінгаінстытуце Рыгор Міхайлавіч Козінцаў – адзін з пастаноўшчыкаў вядомай трылогіі пра Максіма. Дык вось, і гэты ўзор народнага характару – Максім – не такі ўжо «стопрацэнтна станоўчы». Ён жа не адразу ўсё разумеў...

**Крытык.** *Тут справа ў тым, што персанаж расце, пераўтвараецца ў героя пад уплывам высокай ідэі, у ходзе рэвалюцыйнай барацьбы, у якую ён уключыўся спачатку нібы стыхійна, а потым свядома. Працэс станаўлення героя, ідэйны і духоўны рост яго ў ходзе дзеяння – самы цікавы ў мастацтве.*

*Але давайце, Віталь Паўлавіч, наблізімся да нашых дзён, да вопыту беларускіх кінематаграфістаў, вашага ўласнага. Фільм «Паводка». Цэнтральная (сюжэтная і ідэйна-сэнсавая) фігура ў ім – меліяратар Мацвей Роўда.*

**Рэжысёр.** Гэты вобраз для мяне прынцыпова важны. Можна нават сказаць, у нейкім родзе праграмны. Не ў сэнсе яго ідэальнасці, а па самім падыходзе да паказу сучаснага чалавека. Мацвея Роўду я і аўтары сцэнарыя В. Адамчык, В. Казько, Ф. Коней і апэратар Ю. Марухін зусім не хацелі бачыць «чысценькім» героем. Ён не толькі трапляе ў сітуацыю, калі вымушаны ажыццяўляць загад недальнабачных кіраўнікоў – кар’ерыстаў тыпу Бортніка. Сам характар – канфліктны: чалавек здольны, рашучы, ён можа безаглядна рушыць да мэты без якіх-небудзь там сантыментаў. І ў каханні такі: спадабалася дзяўчына Алена – якая яму справа да таго, што ўсе лічылі яе нявестай іншага? Роўда не прыдуман, у яго былі прататыпы – меліяратары, якіх мы добра ведалі. Праз іх лёс мы хацелі распачаць сур’ёзную размову не столькі пра ўчарашняе, колькі пра сённяшняе і заўтрашняе Палессе. Памылкамі Мацвея хацелася папярэдзіць: асцярожна – прырода, «не ламай дроў» там, дзе патрэбны ашчаднасць і дальнабачнасць.

**Крытык.** *Намер зразумелы: пракрэсліць пэўную лінію паводзін героя – ад жадання перамагчы дрыгву, што паглынула яго бацьку і маці, многіх родзічаў, землякоў, да ўсведамлення віны перад абязводжанай зямлёй. Разам з тым хачу напаміць і пра логіку развіцця характару як эстэтычнай катэгорыі. І калі памятаць пра гэта, дык ці дастаткова важкія тады матывы для знішчэння Княжага бору, абыхакавасці да людзей? Такая метамарфоза з галоўным героем «Паводкі» не здаецца мне натуральнай праявай характару. Хутчэй тут – аўтарска-рэжысёрскае валявое вырашэнне вобраза: спачатку ўсё парушыў, а потым убачыў, што не тое атрымалася, і пачаў каяцца.*

**Рэжысёр.** Роўда не каецца, хоць і разумее канфліктнасць сітуацыі. Па сутнасці, ён застаецца такім жа, у ім нязменна праяўляецца дзейсны пачатак характару. Мы імкнуліся паказаць, што дабро не можа быць бездапаможным, але добрыя справы трэба рабіць «чыстымі рукамі». Ды і наогул героі ўсіх маіх фільмаў – людзі, для якіх Савецкая Радзіма – вышэй за ўсе інтарэсы. І піянер Валодзя Шчарбацэвіч з дакументальнага нарыса «Пакараны смерцю ў сорок першым...», і мінскія падпольшчыкі з цыкла «Руіны страляюць...», і партызаны ў дылогіі «Полымя» добра ведалі свой найпершы абавязак – змагацца супраць ворагаў. Калі я ставіў серыял пра мінскіх падпольшчыкаў, мяне перасцерагалі: ці не рызыкаўна так многа месца адводзіць здрадніку Рудзянку? А я быў перакананы, што вырашаю тэму патрыятызму, так сказаць, і «ад праціўнага»...

**Крытык.** *Рудзянка – гэта прыклад страты ідэйных і маральных пазіцый – асновы, неабходнай, каб чалавек мог узяцца да ўзроўню асобы. Для яе фарміравання патрэбна і здольнасць зрабіць правільны выбар у крытычнай сітуацыі. А гэта немагчыма без ідэйнай загартовкі, высокіх маральных прынцыпаў. Наогул жа вельмі важна, каб ідэя аўтараў, рэжысёра адгукнулася ў сэрцы выканаўцы, каб акцёр адчуў, чым зможa з людзьмі падзяліцца, а не толькі, гаворачы кінамовай, з'явіцца на буйным плане.*

**Рэжысёр.** Буйныя планы – выразныя, толькі яны не заменяць таго, што галоўнае, – буйнога вобразу. На подступах да яго – вочы, душэўны стан акцёра, здольнасць суперажываць герою. Калі я выбіраў выканаўцаў галоўных роляў фільма «Чорная бяроза», мяне падкупіла чысціня, шчырасць Наташы Бражнікавай. Вось такая душэўная жанчына мне ўяўлялася, я бачыў у ёй сваю цётку, якую запамніў ласкавай і сарамлівай. Такія характары мне вельмі дарагія.

Як толькі мастак дзесьці схлусіў і прымусіў героя сфальшывіць, ён губляе кантакт з тымі, дзеля каго рабіў фільм. Я не веру нават самым таленавітым людзям, калі ў іх сэрца ў калькузе. Гэта хвароба цяжкая.

Часам можна пачуць: «Гэта не пройдзе», «Пра гэта не трэба...». Пра ўсё можна і трэба гаварыць з экрана, калі твая мастакоўская пазіцыя падмацавана майстэрствам. Можа, я і не заўсёды дамагаюся таго, што хачу выказаць з экрана праз сваіх герояў, відавочна, і хібаў нямала ў маіх карцінах, ды заўсёды імкнуся выказацца па ўзнятай грамадска-маральнай праблеме шчыра. Нават і «Сашу-Сашачку» ўспамінаю. Няхай няўдалая была тая мая першая мастацкая карціна, але і ў ёй я сцвярджаў ідэю актыўных адносін да жыцця.

**Крытык.** *Калі ўжо гаварыць пра роднаскасць вашых герояў, тады больш падрабязна – пра ўнутраную сувязь Андрэя з «Чорнай бярозы» і Мацвея з «Паводкі». У чым вы бачылі іх сувязь? Яны розныя...*

**Рэжысёр.** Для мяне такія натуры – блізкія ў нечым істотным. У адказнасці перад часам, у гатоўнасці дзейнічаць па сумленні, па абавязку. Ды і па чалавечай сутнасці яны блізкія – тая ж эмацыянальнасць натуры, хуткасць рэакцыі, часам паспешлівасць, адсюль – памылкі, крокі, якія потым трэба выпраўляць. Абодва яны таленавітыя людзі, здольныя на многае.

**Крытык.** *Хмара і Роўда, кожны – сын свайго часу, і першы, і другі – дзейная асоба. Яны вырашаюць канфлікты, якія датычаць лёсу народа, жыцця краіны, хоць маштаб і накал драматызму розныя. А вось калі вы звярталіся да твораў Тургенева і стваралі тэледылогію «Зацішша» – тут якая ўнутраная ўзаемасувязь герояў?*

**Рэжысёр.** Чаму я ад фільма пра Палессе перайшоў да твораў Івана Сяргеевіча Тургенева? Хацеў паказаць антыпод «станоўчага» героя. Калі Роўда ў «Паводцы» не ведаў спакою, каб даць людзям хлеб, пазбавіць ад гібельных балот, то Астахаў у «Зацішшы» – фразёр, індывідуаліст, які любуецца сваім дэмакратызмам і адукаванасцю. Мы ж і сёння можам сутрэць розных франтаў, якія мала хварэюць за агульнае, народнае...

**Крытык.** *Мінулае мы спазнаём для таго, каб лепш спазнаць сябе, пісаў Іван Паўлавіч Мележ, які цяпер так прыцягвае кінематаграфістаў. Таму і тургенеўскія героі – не такія ўжо чужакі ў спрэчках вакол месца і прызначэння чалавека на зямлі. Калі ўжо спасылацца на аўтарытэты, дык нагадаю яшчэ словы А. Даў-жэнкі аб тым, што героі не могуць быць вышэй за самога аўтара. Ён меў на ўвазе духоўную, маральную вышыню, светапогляд, пры наяўнасці, вядома, таленту.*

**Рэжысёр.** Я не думаю, што ў кіно гэта так ясна выяўляецца. У літаратуры і жывапісе – іншая справа. Там аўтар – сам «поўны гаспадар» свайго героя. У кіно мы нібы раствараемся...

**Крытык.** *А ў характары Роўды, якім яго паказвае Аўрымас Бабкаўскас, пераважае якраз рацыяналізм...*

**Рэжысёр.** Магчыма, штосьці не перадалося з прадуманага і адчутага. Замінала і складанасць самой сітуацыі, далёка не вырашаная ў самой рэчаіснасці.

Зрэшты, агульнавядомая ісціна: у кінематографе пачынаецца ўсё... з пачатку, з асновы фільма. У нас мала паўнацэнных літаратурных сцэнарыяў. І яшчэ – аўтарства канчаецца тады, калі здаецца сцэнарый. На карысць справе было б, каб да завяршэння фільма побач з рэжысёрам знаходзіўся драматург-сцэнарыст. Менш было б на экране прыблізнага, малапераканаўчага, калі б ён бачыў, як яго персанажы «ажываюць» у акцёрскім увасабленні.

**Крытык.** *У вас жа быў такі вопыт на фільме «Паводка» – увесь этап нараджэння сцэнарыя рэжысёр прайшоў разам з аўтарамі, пісьменнікамі Віктарам Казько, Вячаславам Адамчыкам, драматургам Фёдарам Коневым. Тут, хочаш не хочаш, а ўнікаеш у сутнасць таго, што атрымліваецца. Прычым гэта зусім не значыць, што пастаноўчык абавязкова стане сааўтарам драматургаў. Галоўнае, як глыбока ўсе стваральнікі фільма паглыбіліся ў матэрыял яшчэ да здымак і потым выяўляюць задуму. Вы цяпер з Казько і Коневым працуеце над новым фільмам – па той жа методзе ці неяк інакш?*

**Рэжысёр.** Я хачу зараз паставіць фільм «Сад» – пра двух герояў, супрацьлеглых па характарах і жыццёвых пазіцыях. Дзеянне зноў будзе адбывацца на Палессі, але падзеі – іншыя і канфлікты таксама, чым у «Паводцы». Гутарка

пойдзе пра дзіцячы дом, выхаванне дзяцей-сірот. У стужцы сімвалічным і натуральным будзе вобраз сада. Галоўны герой – дырэктар дзіцячага дома; яго антыпод – загадчык гаспадаркі. Гэты ўсё разлічваў, клапаціўся пра сябе. А той, хто ўсё рабіў для іншых, для дзяцей, так і не мае амаль нічога...

Такім чынам, зноў ёсць канкрэтны выпадак падумаць пра тое, што такое асоба, з чаго яна складаецца. Сумленне, абавязак, адказнасць, мэта жыцця. Цэлы комплекс праблем – на пасляваенным матэрыяле, але і пра сённяшнія нашы клопаты. Фільм будзе простым па канструкцыі, але, спадзяёмся, што не па канфліктах і характарах.

**Крытык.** *Прачытаўшы кінасцэнарый «Сад», я адчула новы ракурс ваших творчых намаганняў – не шырокі ахоп падзей на гэты раз, а высвечванне чалавека. Пасля дылогіі «Польмя», твора маштабнага, у ваш адрас былі папрокі (на мой погляд, яны мелі рацыю), што маштабам падзей – шырокі паказ партызанскай барацьбы – не адпавядае маштаб характараў.*

**Рэжысёр.** Я не згодны з гэтым. У нас і задача была іншая. Мы паказвалі ўсенародны характар супраціўлення фашызму. І тут эпізодычны персанаж вырастаў да асобы, бо чалавек дзейнічаў не ў адпаведнасці з ваеннай прысягай, а па загаду ўласнага сумлення. І для мяне селянін Лявон, які ідзе па мінным полі, а не скараецца, – увасабленне прыгажосці і годнасці савецкага чалавека. Вядома, у фільме ёсць і функцыянальныя героі. Але ў дадзенай сітуацыі інакш і не магло быць – палатно ж шырокаплановае.

**Крытык.** *Пасляваенныя гады беларускага кіно асацыіруюцца з Заслонавым, Мяцельскім з «Чырвонага лісця», пасля былі Міхась і Сазон Іванавіч («Праз могілкі»), Іван Цярэшка з «Альпійскай балады»... Ну, а 70-я гады? Па якіх героях, на вашу думку, запомняцца яны? Мне здаецца, што героі неяк растварыліся. А калі яны ёсць, скажам, у фільмах «Час яе сыноў» (браты Гуляевы), «Трэцяга не дадзена» (Корж), дык ім нестае мастацкай сілы прыцягнення.*

**Рэжысёр.** Трэба творча вырвацца за межы традыцыйнага, а мы пакуль тут пахваліцца мала чым можам. Многа прыблізнага ў нашых фільмах. Мы яшчэ мала клапацімся аб прафесіяналізме і аб эмацыянальнай насычанасці. І ў гэтай сувязі мяне насцярожвае крытыка. Яна ў нас вузкапрафесійная. Вось мы з вамі гутарым пра многае, гаворым шчыра, а дзе ў друку такія матэрыялы, калі размова ідзе начысціню? Я чакаю ад крытыкі ўмення суадносіць свае творчыя інтарэсы з працай і пошукам практыкаў кіно. Шчырасць і патрабавальнасць – непадзельныя. Зразумейце маю пазіцыю – потым разважайце.

**Крытык.** *Настальгія па ўзаемаразуменні? Што ж, і ў навуцы пра мастацтва існуюць стэрэатыпы. Сапраўды, пазіцыі нашых крытыкаў часта бываюць даволі хісткія, але ж і вы зразумейце крытыкаў: яны ж рэдка маюць справу з цікавымі і яркімі кінатворами. Выйсце адно – настойліва ісці насустрач адзін аднаму, спалучаючы, як адзначана ў вядомых партыйных дакументах, патрабавальнасць з тактам, праявляючы мастацтва жыццём.*

## Высокага палёту людзі<sup>1</sup>

Ці трэба гаварыць пра творчую асобу рэжысёра, які ўжо мае ўстойлівую рэпутацыю і вядомы шырокай грамадскасці сваімі экраннымі творамі? Я пераканана: трэба. Бо фільм – гэта як кніга для раманіста, як манументальны помнік для скульптара. Ён і сёння дзейнічае, уплываючы на людзей, і пакідае след у аналах нашай духоўнай культуры. Фільм памагае нам асэнсоўваць наша мінулае і наш сённяшні дзень праз вобразную праўду экрана, праўду пра час і пра чалавека.

Я гавару цяпер пра Барыса Сцяпанаву – пастаноўшчыка фільмаў «Сакратар укома», «Апошні хлеб», «Альпійская балада», «Я, Францыск Скарына», «Бацька», «Аблокі», «Воўчая зграя», «Гарантую жыццё», «Дзяржаўная граніца»... Ведаю яго даўно. Толькі вось не памятаю, каб ён вось гэтак узяў ды выйшаў на трыбуну. Звычайна на прапанову выступіць ён адказваў, ззяючы белазубай усмешкай: не магу, маўляў, за мяне гавораць фільмы. А ў той дзень раптам... Было гэта на адной творчай нарадзе, неўзабаве пасля таго, як ён завяршыў першы фільм з тэлевізійнага цыкла «Дзяржаўная граніца». Незвычайна цікавы гістарычны матэрыял пра людзей пагранслужбы маладой Савецкай рэспублікі нібы выклікаў патрэбу падзяліцца радасцю творчага натхнення.

Я ўбачыла яго і прыгадала іншае аблічча (маладога, зграбнага), іншыя пастаноўкі. Аднойчы мы разам стваралі дакументальны кінаарыс пра народных умельцаў. Які прыдзірлівы быў Барыс да сцэнарыя! А неўзабаве, у 1961 годзе, адбыўся яго дэбют у так званым ігравым кіно: навела «Сакратар укома» ў фільме-альманаху «Апавяданні пра юнацтва», якая была лепшай у стужцы, аб тым, як камсамольцы ў грамадзянскую змагаліся за Савецкую ўладу, як можна яны глядзелі смерці ў вочы, – у навеле апавядалася ўсхвалявана, мовай лаканічнай і выразнай. Пяцёра камсамольцаў, запёртыя ў пуні бандытамі перад расстрэлам, высвечаны камерай (аператар А. Аўдзееў) так, што запамінаецца кожны. І не як асуджаныя, а як змагары, перакананыя ў перамозе справы, за якую гатовы аддаць самую дарагую цану – жыццё. Убачыўшы ў пуні шостага камсамольца, не заўважанага бандытамі, укомаўцы выкарыстоўваюць гэты момант: праводзяць пасяджэнне ячэйкі, выбіраюць Мікалая сакратаром укома і даюць яму наказ працягваць барацьбу. І яшчэ было ў тым наказе – расказаць равеснікам, што члены камсамольскай ячэйкі не спалохаліся ў трагічную хвіліну, засталіся вернымі камуністычным ідэалам.

Рамантыка... Яна вабіла і вабіць яго, і Б. Сцяпанаву спрабаваў убачыць гэтую рамантыку ў сюжэце фільма на зусім, здавалася б, праязічную тэму – «Апошні хлеб» (1963 г., па аднайменнай аповесці В. Труніна). Маладыя тады аператары А. Забалоцкі і Ю. Марухін выяўленча дапамагалі ў гэтым рэжысёру. Яны здымалі шафёра Лёшку і яго сяброў, якія па ўсёй стэпавай акрузе шукалі

<sup>1</sup> Друкуецца па: *Бондарова Е. Высокага палёту людзі* // Літ. і мастацтва. 1982. 6 жн. С. 10–11.

запчасткі для агрэгата старога камбайна, – у вячэрні туман і начную цемру. Аказалася, што рэжысёр і аператары змаглі прыўнесці ў простую, жыццёвую гісторыю толькі знешнія прыкметы незвычайнага. Для больш глыбокага высвечвання герояў юпітэраў было недастаткова...

Выявіць альпійскую вышыню духу савецкага чалавека ў крытычнай сітуацыі вайны – так вызначыў сваю рэжысёрскую задачу Б. Сцяпанаў, пачынаючы пастаноўку фільма па аповесці Васіля Быкава «Альпійская балада». Шлях беларуса Івана Цярэшкі, які вырваўся з фашысцкага канцлагера, да трагічнага фінала ў далёкіх ад роднай зямлі гарах – гэта поле бою не толькі за сябе і за жыццё сваёй спадарожніцы па ўцёках Джуліі. На гэтым шляху герой раскрыўся ва ўсёй сваёй чалавечай годнасці, спазнаў шчасце вялікага пачуцця. Дуэт С. Любшына і Л. Румянцавай у ролях Івана і Джуліі пацвердзіў дакладнасць бачання рэжысёрам быкаўскіх персанажаў, а чуйная да настрою і выразнай пластыкі камера А. Забалоцкага выявіла пералівы іх пачуццяў у кароткія імгненні надзеі на агульнае для іх шчасце – вызваленне. Праследуемая лагернай аховай, Іван і Джулія, вядома, адчувалі страх і трывогу (Іван гіне, паспеўшы Джулію засланіць ад аўчаркі і саштурхнуць з горнага абрыву ў снег). Але праз усё гэта прабіваецца асноўная інтанацыя фільма – шчымліва-трапяткая, жыццясцвярдзальная. І таму такія шматзначныя кадры, што абрамляюць фільм: блакітнае неба над акружанай азёрамі беларускай вёскай, лодкі ў чаканні сваіх гаспадароў, спакойны стук сякеры, паштальён, якога дагэтуль чакаюць з надзеяй і трывогай, а ці не знойдзецца нехта з тых, хто тады пайшоў на вайну? І над усім гэтым спакоем голас Джуліі – пісьмо з Італіі з удзячнасцю людзям, якія выхавалі дарагога яе сэрцу і памяці Івана Цярэшку, сапраўды рускага – савецкага чалавека. Такое абрамленне не проста сюжэтна-канструктыўны прыём, яно таксама садзейнічаесэнсаваму ўключэнню кінаапавесці ў эмацыянальна-філасофскі кантэкст сучаснасці. А лірызм вясковага побыту нібы пераклікаецца са станам альпійскай прыроды, адлюстраванай у фільме.

«Балада» для Сцяпанава і пэўны арыенцір у далейшай рабоце. Будуць у рэжысёра іншыя фільмы, з іншымі героямі, а Іван Цярэшка застанецца як эталон чалавечай маральнай вышыні. Частка яго душэўных і духоўных сіл нібы пераліецца ў вобраз вялікага асветніка Скарыны з фільма аб ім і юнака Мікалая, які імкнецца ў неба, з кінаапавесці «Аблокі». Ды і партызанскі камандзір Бацька – нібы ажыўшы і пасталелы Іван, які ваюе з фашысцкай зграяй не ў далёкіх Альпах, а ў родных беларускіх лясах.

Так, пэўны аскетызм выяўленчых сродкаў, скульптурная выразнасць кампазіцый выявілася ў пластыцы многіх сцэн (аператар І. Рамішэўскі) і ў агульнай манеры фільма 1971 года «Бацька». Тут, як і ў ранейшых пастаноўках, для рэжысёра было важна паказаць чалавека ў крытычны момант, каб з усёй відавочнасцю выявіць яго хараство, сілы духоўныя. Нават гібель уласных дзяцей не можа прымусіць камуцніста-патрыёта схіліць галаву перад ворагамі. У той жа час на экране – не манумент: у героя, увасобленага акцёрам Ю. Гарабцом,

ёсць і душэўныя ваганні, ён пакутуе смяротнымі пакутамі ад бяссілля выра-таваць дзяцей. Ды пераважае ў характары духоўная стойкасць. Гэта прынцы-пова важна для фільма, у якім прататыпам галоўнага героя быў легендарны Бацька – Мінай Піліпавіч Шмыроў.

У адказ на пытанне, як ён сам акрэсліў асноўны напрамак сваёй творчас-ці, лейтматыў яе, – Барыс Міхайлавіч аднойчы сказаў: «Я назваў бы яго сло-вам – грамадзянскасць». І растлумачыў, што ён разумее гэта як адказнасць чалавека перад самім сабой і перад Радзімай. У кожным з пастаўленых філь-маў гэта і вызначае рэжысёрскую канцэпцыю. А герояў, людзей розных пака-ленняў і ўзрастаў, яднае маральная вышыня, спалучэнне высакародных на-мераў з учынкамі. Прычым рэжысёра захапляюць не гістарычныя матывы, не аднаўленне сюжэтаў ваеннага мінулага.

Так і аповесць «Воўчая згряя» В. Быкава, дзе ўваскрашаецца адзін з эпізо-даў партызанскай барацьбы, Б. Сцяпанаў разглядае як твор сучасны, бо па за-конах сацыялістычнай маралі робяць учынкi простыя савецкія людзі. Ратую-чы радыстку і яе дзіця, Грыбаед і Ляўчук думалі не пра сябе. Яны ведалі, што ў іх дапамозе маюць патрэбу, што трэба абараніць жыццё... І яшчэ адна тэма сагравала рэжысёра – пераемнасць пакаленняў. Калі Ляўчук праз многія гады шукае чалавека, якога ён выратаваў дзіцем, – аўтары фільма «Воўчая згряя» непасрэдна выходзяць на размову з гледачом: старэйшаму пакаленню, якое адстаяла Радзіму, не ўсё роўна, якім вырасла новае. Хаця гэтая думка больш прадэкларавана, чым выказана вобразна, яна паварочвае падзеі мінулага «твар у твар» да нашых дзён.

Магчыма, з такога вось малога – асірацелага сына партызанскага камандзі-ра, уратаванага ад воўчай зграі карнікаў, – вырас юнак, падобны да таго, што быў галоўным героем раней пастаўленага рэжысёрам фільма «Аблокі». Яшчэ ў школе Мікалай (ролю якога выконваў чуйны да рамантычных натур Я. Гера-сімаў) вызначыў свой выбар – узяцця ў нябесную вышыню, стаць лётчыкам. Але шлях да мары аказаўся нялёгкім (падводзіў «вестыбулярны апарат»). Пе-раадольваючы перашкоды, трэніруючы сябе, юнак не адступіў ад мэты. І калі ён усё-такі ўзляцеў у блакітнае неба, мы адчулі: гэта не проста палёт чалаве-ка, які навучыўся кіраваць самалётам, гэта сімвал вышыні жаданняў, вернас-ці прызначэнню. У гармоніі душэўнага стану героя фільма і навакольнай прыро-ды ціхага гарадка, дзе ён вырас, – адлюстраванне пункту гледжання рэжысёра Б. Сцяпанава і аператара В. Нікалаева на галоўную справу жыцця чалавека.

Неяк я нагадала Барысу Міхайлавічу:

– Аднойчы ў інтэрв’ю вы казалі, што не з’яўляецеся прыхільнікам якіх-не-будзь асаблівых кінематаграфічных эфектаў, а чым тады растлумачыць, мож-на сказаць, феерверк эфектаў у фільме «Гарантую жыццё»?

Пасля разважанняў пра сучасныя формы, пра асаблівую канструкцыю сцэ-нарыя, пра жаданне паказаць выпрабавальніка авіяцыйных катапультаў чалаве-кам не толькі цудоўным, але і складаным, рэжысёр прызнаўся:

– Не заўважыў небяспекі «слізгаючай» драматургіі. Не змог яе пераадолець. А разарваная кампазіцыя перашкаджае сачыць менавіта за ўнутранай лініяй развіцця характару Дзмітрыя Радкевіча.

У такім прызнанні нельга не ўгледзець сур’ёзны самааналіз, жаданне крытычна перагледзець зробленае. Калі мастак здольны на такую «самаработу», калі ён не становіцца ў позу майстра, якому ўжо адкрыліся ўсе сакрэты творчасці, можна спадзявацца: ён яшчэ чымсьці парадзе нас.

Вось і «Дзяржаўная граніца» пацвердзіла гэты меркаванні і, прызнаюся, чаканні. Мне ўсё здавалася, што ў папярэдняй карціне Б. Сцяпанаў знаходзіўся ў нейкай бязважкасці: маўляў, вось і так можна зняць фільм, і гэтак, унутрана ж застаўся абыякавым. А ў шматсерыйным кінаапавяданні для тэлегледачоў («Дзяржаўная граніца», дарэчы, першы зварот Сцяпанава да тэлефільма) ужо сам гістарычны матэрыял, амаль не закрануты раней кіно, захапляў. І гэта ж вельмі важна: каб у самой тэме было адкрыццё, навіна, здольная ўзрушыць грамадзянскія і творчыя імпульсы рэжысёра.

Сцэнарысты А. Нагорны, Г. Рабаў, задумваючы серыял для тэлебачання пра савецкіх пагранічнікаў, прапанавалі жанр гістарычнай хронікі. У рэжысёра Б. Сцяпанава быў вопыт стварэння гістарычнай драмы «Я, Францыск Скарына» (1969 г., сцэнарыі М. Садковіча). Там драматычным цэнтрам была монафігура – заглаўны герой. Да яго сцягваліся ўсе сюжэтныя ніці, яго вачамі бачыліся падзеі, яго асоба вызначала ідэйную сутнасць фільма. Алег Янкоўскі стварыў характар дынамічны, неардынарны, хаця і не вельмі глыбокі. Драма губляла сваё напружанне ў эпізодах банальна паказанага духоўнага паядынку Скарыны з клерыкамі. Празмерна «вольна» трактаваліся некаторыя факты біяграфіі вялікага гуманіста і асветніка XVI стагоддзя. Упершыню ставячы каляровую карціну, Б. Сцяпанаў, аператар В. Нікалаеў, мастак У. Дзяменцьеў імкнуліся максімальна выкарыстаць каларыстычную гаму для характарыстыкі эпохі і персанажаў. І дасягнулі шмат чаго. Ёсць у стужцы эпізоды, якія і дасюль у памяці: сонца ў момант зацьмення і ахапіўшая ўсіх трывога; нібы з чорнага шара ў кадры з’яўляецца факельнае шэсце царкоўнікаў у белых балахонах, што нагадваюць адзенне цемрашалаў XX стагоддзя. Жах ахоплівае ад змрочных сцен манастыра, куды саслалі Маргарыту за каханне да «бязбожніка» Скарыны. Колер мяняецца ў залежнасці ад перамены рытму кінадзеяння і сэнсавага зместу кадра.

Да творчага вопыту рэжысёра дадаліся і новыя адкрыцці, і тыя страты, асэнсаванне якіх – таксама карысць для станаўлення мастака.

У «Дзяржаўнай граніцы» вырашаліся іншыя творчыя задачы. Неабходна было ў хроніку падзей «уманціраваць» лёсы людскія – матроса Гамаюна, паручыка Дановіча, яго жонкі Ніны, чэкіста Фёдарова, генерала Хлебнева і іншых. Два першыя фільмы цыкла («Мы наш, мы новы...» і «Мірнае лета 21-га года») пацвердзілі, што пастаноўшчыку пад сілу задача, як кажуць, павышанай складанасці. Дакладнасць узнаўлення падзей арганічна спалучаецца з «вычляненнем» з іх галоўных герояў. З таго моманту, як на адной з вуліц рэвалюцыйнага

Петраграда сустрэліся матрос Гамаюн (А. Дзянісаў) і афіцэр пагранічных войск рускай арміі Дановіч (І. Старыгін), рэжысёр Б. Сцяпанаў і аператар Б. Аліфер неадступна сочаць за імі. Узаемаадносіны гэтых герояў, лінія развіцця іх характараў цесна пераплятаюцца з галоўнай тэмай творчасці Сцяпанава, што выявілася ў ранейшых яго фільмах. У апошнім для рэжысёра было таксама важна паказаць герояў у руху да сваёй ідэйна-маральнай вышыні.

Я не буду пераказваць сюжэт фільма, часткі якога ўжо былі паказаны і прыцягнулі ўвагу гледачоў. Адзначу, што і тут суровая рэальнасць часу спалучана з рамантыкай рэвалюцыйнай перабудовы грамадства. Шмат часу і намаганняў спатрэбіцца рэжысёру для працягу і завяршэння цыклавага тэлефільма пра савецкіх пагранічнікаў. Магчыма, не ўсе серыі атрымаюцца такімі, як задумана. Творчы працэс не заўсёды ідзе па ўзыходнай лініі. У адно хочацца верыць: рэжысёр Барыс Сцяпанаў не прапануе гледачам нешта легкаважнае. Яго вабяць тэмы значныя. Яго героі – людзі высокага палёту.

### **«Мой любімы герой – зямны чалавек нашых дзён...»<sup>1</sup>**

Па-свойму акрылены ў Ігара Дабралюбава быў пошук і выбар першай прафесіі: журналістыка. Студэнтам БДУ ён адчуў: прываблівае і спорт, і тэатр, ды і кіно вабіць... Як жа ўсё гэта спалучыць? Скончыўшы ўніверсітэт, аддаў перавагу сцэне. Ледзь паспеўшы сыграць першыя ролі ў тэатры юнага гледача, апынуўся ў майстэрні Міхаіла Рома (Усесаюзны дзяржаўны інстытут кінематаграфіі). Быццам ніколі не было іншых захапленняў – усё пераважыла музыка кіно.

Звычайна выпускнікі кінаінстытута маюць такія шляхі сталення – работа ў дакументальным жанры, потым у здымачных групах старэйшых майстроў мастацкага кіно. Дабралюбаў пачынаў адразу з самастойных пастановак, заявіўшы аб жаданні гаварыць з гледачом пра сур'ёзныя праблемы сучаснасці.

«Крокі па зямлі» – у гэтай назве фільма пра маладых рамантыкаў, пераўтваральнікаў жыцця нібы заключана формула, якой меў намер прытрымлівацца рэжысёр у творчасці. У дэбютнай караткаметражцы «Мост» (1963) гэта размова адбывалася яшчэ на камерным сюжэце (юнак марыць вадзіць караблі ў далёкіх морах, а пакуль пакутуе ад непадзеленага кахання). У першай поўнаметражнай карціне рэжысёр ужо, можна сказаць, выпраўляецца ў касмічныя далячыні: «Іду шукаць» (1966) – аб ракетабудаўніках, аб маральным паядынку няўрымслівага шукальніка са службістам-дагматыкам. І хаця пастаноўшчык яшчэ не прабіваецца на першы пласт канфлікту, ён па-мастацку пераканаўча абгрунтоўвае грамадзянскую пазіцыю героя, якому аддае свае сімпатыі. Вучоны – ракетабудаўнік Гусараў, ролю якога рэжысёр даручыў вядомаму кінаакцёру Г. Жжонаву, пройдзе праз фронт Вялікай Айчыннай, адчуе горыч сумненняў, перажыве радасць перамогі, калі першая ракета ўзнімецца ў космас.

<sup>1</sup> Друкуецца па: *Бондарова Е. «Мой любімы герой – зямны чалавек нашых дзён...»* // Літ. і мастацтва. 1982. 19 лістап. С. 13.

Складаныя пачуцці зведае рэжысёр ад таго, што яго фільм не атрымае такога прызнання, на якое ён разлічваў. Ды не адступіцца ад сваіх дзёрзкіх намераў. Настойлівасць, вера ў свае сілы – вызначальныя рысы характару Ігара Дабралоубава.

Толькі двойчы ён звернецца да падзей мінулага – у фільмах «Іван Макаравіч» і «Братушка». У першым Дабралоубаў, як і яго кінематаграфічныя калегі-равеснікі, вернецца ў дзяцінства ваеннай пары. Ён сам, як і экранны герой Ваня, хлопчык з акупіраванага Віцебска, які згубіў бацькоў, зведаў сіроцтва, цяжкасці эвакуацыі. Блізкія і далёкія людзі памаглі Ваню (Івану Макаравічу – так шаноўна называлі яго старэйшыя) стаць на ногі. Усім ім, перш за ўсё клапатліваму дзядзьку Кузю, аддадзена даніна павагі і ўдзячнасці стварэннем фільма пра станаўленне падлетка – рабочага чалавека, сапраўднага грамадзяніна.

«Іван Макаравіч» – хвалюючы, шчыры твор маладога рэжысёра – прынёс Ігару Дабралоубаву славу: ганаровае званне лаўрэата Ленінскай прэміі камсамола Беларусі (1968 г., разам з апэратарам Д. Зайцавым і мастаком У. Дзяменцёвым), прыз журы X кінафестываля Беларусі, Прыбалтыйскіх рэспублік і Малдавіі (1969), дыплом за лепшы фільм для дзяцей на IV Усесаюзным кінафестывалі (1970). У тым жа годзе «Іван Макаравіч» быў удзельнікам XXII Міжнароднага фестывалю дзіцячых фільмаў у Венецыі і заваяваў там спецыяльную прэмію журы «Сярэбраная Мінерва» – за выканаўчае майстэрства і тэхнічную дасканаласць.

Самая ж галоўная для мастака ўзнагарода – цікавасць гледачоў. У сціплага, някідкага па змесце і форме твора – шчаслівы лёс. І зусім іншы у наступнага, што з'явіўся ўслед за ім.

Назвай «Шчаслівы чалавек» кінадраматург Ф. Коней, пастаноўшчык І. Дабралоубаў, апэратар Д. Зайцаў нібы хацелі сфармуляваць галоўную думку, якую імкнуліся данесці, паставіўшы ў цэнтр кінаапавядання вобраз рамантыка і летуценніка. Думка зразумелая, а захапленне шчаслівым чалавекам – Дзімкам (артыст В. Захараў) чамусьці не ўзнікла. Калі першы фільм складалі само жыццё і ўваход падлетка ў яго, дык у другім была стылізаваная пад жыццё гульня ў рамантыку, падмена сапраўднага надуманым. Так рэжысёр даў сам сабе два розныя ўрокі. Вядома ж, хаця нейкі варыянт «Шчаслівага чалавека» і адчуецца пазней – у фільме «Таму што люблю», дзе герой (лётчык) павінен ахвяраваць асабістым шчасцем дзеля адданасці сваёй прафесіі.

Міне сем гадоў з часу пастаноўкі «Івана Макаравіча», і рэжысёр І. Дабралоубаў зноў звернецца да падзей вайны. Цяпер герой, што яго цікавіць, – савецкі салдат – абознік, які воляю лёсу апынуўся ў Балгарыі.

Даручыўшы ролю Казанка А. Кузняцову, рэжысёр рызыкаваў тым, што той спакваля мог перанесці ў новы фільм рысы раней створанага характару – салдата Сухава з папулярнага фільма «Белое солнце пустыни». Спачатку і заўважаеш водбліскі рэмінісцэнцый. А потым новыя жыццёвыя калізій, сама атмасфера падзей крышталізуюць адметны вобраз, свой – з «Братушкі». У ансамблі з балгарскімі артыстамі, сярод якіх папулярны і ў нас С. Данілаў, А. Кузня-

цоў тонка перадае шчырую салдацкую радасць сустрэчы з братамі па барацьбе з фашызмам, тугу па мірным жыцці, па роднай Беларусі, чаканне хуткай перамогі. Гледача падкупляе адкрытасць сэрцаў, натуральнасць пачуццяў, жывое ўвасабленне інтэрнацыянальнага братэрства.

Фільм «Братушка» адзначаны спецыяльнымі медалямі ў СССР і ў Балгарыі.

Аддаўшы даніну магістральнай для беларускага кіно тэме, І. Дабралюбаў вяртаецца да свайго галоўнага намеру – паказваць сучасніка, раскрываць у ім лепшыя рысы, якасці будаўнікоў і першапраходцаў. Таму і прывабілі яго тыя, хто ўзводзіў у рэспубліцы горад нафтавікоў Наваполацк. На яго вуліцах, будаўнічых пляцоўках, у кабінетах кіраўнікоў нараджалася задума фільма «Вуліца без канца» (1972), там жа яна і набывала экраннае ўвасабленне. У сюжэце кінааповесці перапляліся лёсы тых, хто быў першым будаўніком горада. Адных ужо няма (брыгадзіра першай будаўнічай брыгады Русанава: ён загінуў, ратуючы толькі што ўзведзены мост), іншыя – працягваюць пачатую справу. З прыездам у горад дачкі першага брыгадзіра Олі пачынаецца лінія ўзаемаадносін пакаленняў. Цяжка дзяўчыне зразумець, чаму некалі бацька пакінуў іх з маці і пайшоў да іншай жанчыны. Вось і яна, тая самая разлучніца, што жыве памяццю аб загінуўшым... І вуліца Русанава напамінае аб ім.

Сябры бацькі дапамагаюць дзяўчыне шмат зразумець, на многае глянуць іначай. Добрыя людзі пабудавалі горад і засталіся ў ім гаспадарамі. Да такога вываду падвялі нас аўтары фільма.

На экране – праўда рэчаіснасці, складаная дыялектыка жыцця. Для рэжысёра І. Дабралюбава, апэратара Р. Масальскага «дэкарацыямі» многіх эпізодаў былі не павільёны, а вуліцы і дамы горада – так узмацняецца ўражанне аб непрыдуманасці ўвайшоўшых у сюжэт кінааповядання сітуацый і персанажаў. Гэтым рэжысёр па праву ганарыцца, не вельмі згаджаючыся з заўвагай аб тым, што ў хроніцы падзей адчуваецца незавершанасць характараў, шматтэмнасць.

Ігар Міхайлавіч не вельмі з гэтым згаджаецца, маючы важкія аргументы на карысць фільма: выканаўца ролі Олі, тады мінская школьніца, а пазней актрыса Ірына Бразгоўка і артыстка Алена Казялькова (за вобраз Каці, другой жонкі Сяргея Русанава) узнагароджаны дыпламамі журы VI Усесаюзнага кінафестывалю; сама карціна «Вуліца без канца» ўдастоена прызга ЦК ВЛКСМ «Арляня» як лепшы фільм для моладзі ў рэпертуары 1974 года.

Усё гэта так. Я радуся разам з рэжысёрам. Ды прызнанне – зусім не забарона на палемічны дыялог з аўтарамі... І калі яго працягваць, наўрад ці змог бы рэжысёр даказаць, што «Вуліца ...» «пабудавана» дасканала і яе аблічча гарманічнае.

У гэтых адносінах я аддала б перавагу іншай карціне «апанента». Праз чатыры гады пасля «Вуліцы без канца» ён стварае вельмі цікавы экранны твор. 70-я гады – не бедныя на фільмы пра школьнікаў, падлеткаў. Кінематограф пільна сочыць за імі дома, у школе, у час сустрэчы з першым каханнем. Ёсць глыбока псіхалагічныя («Сто дзён пасля дзяцінства», «Школьны вальс»), завостра-

на палемічныя («Чужыя пісьмы», «Ключ без права перадачы»). У гэтым радзе лёгка згубіцца, а «Расклад на пасляўтра» па сцэнарыі Н. Фаміной у пастаноўцы І. Дабралюбава не згубіўся. Ёсць у ім свая тэма, праблема, свая інтанацыя.

Вучні і настаўнікі спецшколы – «геніі» – прадстаўлены з добрай усмешкай і дастаткова сур'ёзна, каб задумацца... Мне падабаецца гэта карціна яшчэ і таму, што яна, бадай, найбольш структурна цэласная, завершаная з усіх фільмаў Ігара Дабралюбава.

Вядома, у мастацтве многае – у тым ліку і нашы ўражанні – залежыць ад пункту гледжання, ад меры аб'ектыўнасці і густу. У той жа час ёсць непарушныя крытэрыі – яны ў мастацкай пераканаўчасці. Толькі гэта скарачае дыстанцыю ад аўтарскіх намераў да ўвасаблення ў рэальна пластычныя экранныя вобразы. Пра гэта хацелася напамінь, перш чым сказаць пра самы складаны фільм рэжысёра. Не таму складаны, што «Трэцяга не дадзена» – двухсерыйная карціна, якіх Дабралюбаў раней не ставіў (калі не лічыць яго ўдзелу ў стварэнні шматсерыйных тэлевізійных фільмаў для дзяцей, дзе ў кожнай серыі быў свой рэжысёр). Складанасць у самой творчай задачы – стварыць экранны вобраз чалавека, які стаў пры жыцці асобай амаль легендарнай.

Такім быў Герой Савецкага Саюза, наш зямляк Васіль Захаравіч Корж. Даўно гэты характар цікавіў кінематаграфістаў, не раз быў героем дакументальных кінастужак аб партызанскіх былых. Аддаць яму велізарную экранную прастору мастацкага фільма адважыўся Дабралюбаў. Рэжысёр дамогся, каб аўтары сцэнарыя І. Балгарын, А. Асіпенка і М. Пяцігорская з багатага яркімі падзеямі жыцця В. З. Каржа ўзялі самыя, здавалася б... негераічныя: хваробу, рашэнне паехаць у родную вёску і ўзначаліць тамашні калгас. Настоіў пастаноўшчык і на тым, каб ролю Каржа даручылі артысту Акадэмічнага тэатра імя Янкі Купалы Валянціну Белавосціку. Не згадзіўся з тымі, хто лічыў, што лепш зрабіць карціну ў адну серыю ды больш трывала сцэнтаваць сюжэт, чым падрабязна рэканструяваць пасляваенны час. Гэта – права мастака, і аспрэчваць яго цяжка.

Прыпамінаецца адна наша размова з І. М. Дабралюбавым пра абавязкі крытыка. Ігар Міхайлавіч з запалам пераконваў: справа крытыка зразумець рэжысёра, вычлениць з шматпластавасці фільма тое, што залежала ад яго, чаго ён хацеў. Зразумелае жаданне. Толькі ж фільм існуе ў адзінстве ўсіх яго «састаўных» і рэжысёр-пастаноўшчык мае дачыненне да ўсяго гэтага. Таму не спяшаюся згаджацца з пастаноўшчыкам «Трэцяга не дадзена», хаця і разумею цяжкасць увасаблення задумы на аснове сцэнарыя, які нагадвае хроніку падзей. Неаспрэчным аўтарытэтам для Дабралюбава быў і застаецца М. І. Ром, яго настаўнік па кінаінстытуце. Вучань бачыць у творчасці настаўніка ўзор: ён быў заўсёды сучасны, да якой бы тэмы ні звяртаўся. І заўсёды зразумелы. Трэба працаваць не на потым, а каб цябе разумелі сёння, зараз, а не калі-небудзь. Гэта перакананне Дабралюбава, з якім нельга не згадзіцца.

У «Трэцім не дадзена» няма ніякай прэтэнцыёзнасці, надуманай драматызацыі падзей. Усё будзённа і зразумела. І тое, што герою цяжка, і што ён муж-

ны і рашучы чалавек, жыве не для сябе, а для людзей. Словам, сапраўдны камуніст. В. Белавосцік не парушае праўду характару, выклікае давер да героя. Гэта галоўнае ў фільме, гэта перамога рэжысёра і акцёра. А ў чым жа нязгода з ім і яго апэратарам-аднадумцам Р. Масальскім? Не пагаджаюся з самім прынцыпам адлюстравання – ілюстратыўна-апавядальным, які нагадвае бытапісальную хроніку падзей. Не дадае эмацыянальнай энергіі фільму і тое, што галоўнаму герою твора (асобе такой значнасці, як Корж) нешта чалавечай шматмернасці. Меркаванні свае хачу на гэтым спыніць, даўшы права чытачу самому зрабіць выснову на падставе ўласнага ўспрыняцця дылогіі «Трэцяга не дадзена».

І. Дабралюбаў – прыхільнік рэалістычнага кінематографа, што пацвярджаюць усе яго найбольш сур'ёзныя па задуме фільмы. Ён лагічны і паслядоўны ва ўвасабленні думкі, якая яго хвалюе, канцэпцыі, якую стварае. У мастацкай жа аргументацыі калі-нікалі бывае недастаткова пераканаўчым, не знаходзячы неабходных псіхалагічных матывіровак, вобразных вырашэнняў. На гэта хочацца звярнуць увагу рэжысёра таму, што ў творчай біяграфіі яго надышоў перыяд сталасці. І далейшыя крокі будуць плённымі, калі яны пойдучы не толькі ў абраным напрамку, але і ў бок мастацкіх набыткаў.

На творчым вечары ў рэспубліканскім Доме кіно заслужаны дзеяч мастацтваў БССР Ігар Міхайлавіч Дабралюбаў хараша і цікава гаварыў пра сваю любоў да дзесятай музы, пра захопленасць не пастаўленымі яшчэ фільмамі. Гледзячы на «віноўніка» ўрачыстасці, я ўспомніла, якім быў Ігар – універсітэцкі журфакавец. Абаяльным зграбным юнаком невысокага росту, са значком майстра спорту на штрыфелі пінжака або спартыўнай курткі. Ветлівы, таварыскі, з прыемнай усмешкай. Цяпер «акругліўся», пасівела густая яшчэ шавялюра, ды голас – той жа, аксамітна-барытонны, падкупляюча давяральны.

Няхай жа і ў фільмах, якія ён паставіць, у поўнай меры праявіцца гэтая абаяльнасць!

## По имени – Иван<sup>1</sup>

Вынося в название телефильма такое привычное для всех нас имя – «Иван», авторы как бы заранее предупреждали: мы ничем вас не удивим, расскажем о самом обычном человеке, какого, наверное, вы не раз встречали. Но чем же вы тогда заинтересуете нас? – могли спросить у постановщиков фильма зрители. В самом деле, чем? Ведь на экран так часто выходят наши знакомые – пожилые и молодые современники, а остаются в памяти очень немногие. Центральный персонаж кинокартины «Иван», премьера которой только что состоялась на Центральном телевидении, думается, запомнится, ибо есть в его обычности своя сила притяжения. Она, кстати, уже обеспечила «Ивану» с «Беларусьфильма» почетные премии и призы на состоявшемся в октябре этого года в Алма-Ате X Всесоюзном фестивале телевизионных фильмов.

<sup>1</sup> Друкуецца па: *Бондарева Е.* По имени – Иван // Совет. Белоруссия. 1983. 1 дек. С. 4.

Простая житейская история. Бывший фронтовик, ветеран труда, став пенсионером, занят разными, вроде бы и не государственными, делами. И вот еще с соседом ведет «войну» – не нравятся Ивану всякие дележки и приспособленцы. Зато тем, кто мил его сердцу, кто нуждается в поддержке, он готов помочь всем, чем может. Ну и к молодежи, конечно, тянет: есть что рассказать, чем поделиться. Авторы фильма, наверное, и сами не поверили, что такая «обыденщина» их героя заинтересует достаточно привередливого современного зрителя, и отправили Ивана в военкомат, а там ему орден был вручен – хотя и с большим опозданием, но нашла боевая награда солдата Великой Отечественной. В эпизодах этих, как и положено в таких случаях, добрые слова, улыбки, растерянность героя. Было это в кино и на телевидении? Не однажды. И все же... В том-то и обаяние фильма, что все это как бы впервые, так просто и естественно, именно для Ивана из экранной повести того же названия.

Когда автор сценария А. Кудрявцев, режиссер В. Дудин, оператор А. Зубрицкий, художник Ю. Альбицкий брались за постановку фильма, они верили в силу простых человеческих чувств. И безошибочно доверили экранную судьбу своих героев хорошо знакомым по театру и кино артистам А. Папанову (Иван) и Г. Макаровой (Марья). Оба они тонко чувствуют народность характеров, постигая их простоту и мудрость, человечность, за которой – твердость жизненных чувств, непримиримость к подлости и несправедливости. Первую скрипку в этом блестящем дуэте играет Папанов, потому что на его героя работают все остальные персонажи фильма. Но и Макарова в своей почти эпизодической роли жены Ивана – Марьи сумела показать самую суть образа. Следить за их игрой – истинное удовольствие. Они и любят своих героев, и слегка иронизируют над ними, а в общем дают нам почувствовать, какие это прекрасные, скромные, щедрые на доброту люди. Иван, как на фронте, ни в чем не поступится честью и достоинством советского человека. А. Папанов создает образ цельный, органичный характеру своего героя. И неудивительно, что жюри Всесоюзного фестиваля присудило актеру приз за лучшую мужскую роль.

В последнее время в белорусское кино пришло немало молодых режиссеров. В. Дудин – из числа тех, чьи постановки обращают на себя внимание нравственной выверенностью, искренностью разговора со зрителем. Как в короткометражке «Дебют», так и в «Иване» постановщик сохраняет авторскую индивидуальность сценариста, суть, зерно предложенного образа, обнаруживая при этом глубокую заинтересованность реализуемым замыслом и стремление передать его без каких-либо ухищрений. Молодой режиссер верит в актера, создает при съемках условия для естественного проявления дорогих ему качеств характеров. До сих пор помню, с каким тактом и убедительностью была поставлена и снята в «Дебюте» сцена, где молодой парень, которому выпало при съемках нового фильма играть роль оккупанта, не смог бросить на землю, втоптать в пыль буханку хлеба. Подобного рода режиссерские акценты отличают и телефильм «Иван». Даже там, где ситуация не нова, где

есть узнаваемость по другим картинам, В. Дудин вместе с оператором и художником ищут детали и реалии, которые позволили бы передать их авторское отношение и к ситуации, и к тем, кто в ней действует. Отсюда и свежесть восприятия совсем обычных, казалось бы, жизненных явлений и не претендующих на неповторимость образов. Если иметь в виду, что многие, даже высокопрофессиональные, произведения современного искусства обнаруживают излишнюю рациональность, такая способность к искреннему волнению представляется немаловажным свойством таланта.

Мне думается, что тесного контакта со зрителем авторы телефильма «Иван» достигают и благодаря тому, что не пренебрегли той самой спецификой телекино, которую знатоки иногда называют «пресловутой». Во всяком случае с теми, кто утверждает, что телефильм есть тот же кинофильм, только для малого (домашнего) экрана, – авторы «Ивана», как мне кажется, не спорили. Они не дробили мизансцены, не строили глубинных с виртуозным монтажом композиций. Просто они стремились погрузить нас в среду, где живут, радуются и волнуются герои. Среду реальную, органичную простым и искренним людям. Зритель, сидящий у телевизора, более всего желает близкого общения с героями, посмотреть им в глаза, наблюдать за движениями их души. Во время показа «Ивана» он имел возможность для такого общения. Режиссер и оператор не загромождали кадр броскими ракурсами. В естественном, как сама жизнь, течении событий они приблизили к нам не только главных действующих лиц, но и тех, кто появлялся лишь в одном-двух эпизодах (Федор – Ф. Шмаков, Гришка – В. Гоголев, Зинка – Н. Розанцева, Петька – В. Бусыгин и другие).

Я не хочу выдавать телефильм «Иван» за некое необычное откровение в искусстве. Нет, он на это и не претендует. Но его скромность, неприязательность – не от бедности содержания. Авторы рассчитывали, что увлекшие их ситуации и герои будут интересны и другим, они делились своими впечатлениями с радостью и вдохновением. И не напрасно: чувства их дошли, мы их восприняли. Наш современник по имени Иван не затеряется в череде экранных персонажей, у него есть своя походка, своя стать и близкая нам линия жизни. Поэтому и знакомство с ним было интересным.

### Избранные – кем?..<sup>1</sup>

Когда в центральном концертном зале «Россия» открывался XIII Московский международный кинофестиваль, участникам торжественного вечера был показан советско-колумбийский фильм «Избранные». Этой чести двухсерийная картина, поставленная советским режиссёром Сергеем Соловьевым по одноименному роману прогрессивного колумбийского писателя Альфонсо Лопеса Микельсена, была удостоена потому, что в полной мере отвечала девизу

<sup>1</sup> Друкуецца па: *Бондарева Е. Избранные – кем?..* // Совет. Белоруссия. 1983. 11 авг. С. 3.

фестиваля «За гуманизм киноискусства, за мир и дружбу между народами!». Волнующие человечество идеи воплощены в ней с убежденностью и мастерством художников, хорошо понимающих роль киноискусства в современной идеологической борьбе.

Кто же они, эти избранные? И почему политическому фильму – так его назвал сам режиссер, представляя гостям фестиваля, – предпослан титр: «Две любовные истории, некогда случившиеся...»?

В атмосферу времени, в которое происходит действие (1944 год), вводит кинохроника: в Германии с трибун, из репродукторов звучат демоagogические речи фашистских главарей. А на восточном фронте – дымящееся от взрывов поле боя, факелами пылающие танки. Резкое движение камеры, и в фокусе – интеллигентного вида молодежавый мужчина, с проклятиями в адрес фашистов пулю за пулей посылающий в мишень с изображением человека без головы...

Так авторы вводят зрителя в обитель, а затем и в мир главного героя (точнее будет сказать – антигероя), живущего в родовом поместье близ Берлина, барона Б. К. От эпизода к эпизоду мы все более пристально всматриваемся в его облик, следим за каким-то раздвоенным состоянием, снедающим душу подспудным страхом. Актер Леонид Филатов глубоко постигает этот душевный разлад господина Б. К., двойственность натуры человека, пытавшегося действия подменить фразой, остаться над схваткой в момент, когда необходимо решать: борец ты против фашизма или потенциальный его пособник.

Не спрятавшись барон в кабинетах и холлах особняка, не остался «чистеньким». В фашистском рейхе никакое «инакомыслие» не могло быть безнаказанным, и, спасаясь от ареста, «антифашист» – а по существу, конформист – принимает предложение друга студенческих лет эсэсовца Линднига (арт. А. Пороховщиков) и подписывает договор о сотрудничестве с секретной службой нацистов. Вроде бы для того, чтобы только выбраться из Германии. Но то был компромисс, повлекший за собой предательство за предательством – себя, друзей, идеалов гуманизма, о которых так любил говорить учившийся когда-то в Сорбонне отпрыск старинного рода баронов.

Разоблачая демагогию барона, авторы не решили бы в полной мере заявленную названием фильма задачу. Переселив во второй серии господина Б. К. из Германии на латино-американский континент, где уже давно благодаря предприимчивости его брата Фрица (эту хищную натуру, можно сказать, вывернул наизнанку колумбийский актер Родриго Пардо) баронские деньги приносят капитал, сценаристы (С. Соловьев при участии А. Л. Микельсена) и постановщик создают выразительную панораму «избранных». Они респектабельны, эти власть и деньги имущие – банкир (Луис де Сулуэта), его дочь (Лина Батеро), сенатор Перес (Рейнальдо Морэ) и их окружение. Но все фальшиво в их внешне роскошном мире. Оператор П. Лебешев, художники А. Адабашьян, А. Самулекин характерными деталями подчеркивают бездуховность и продажность каждого из «избранных» и всех вместе.

Особый акцент делают авторы на фигуре служащего американской конторы в Колумбии Мьюира. С виду добродушный, несколько даже наивный джентльмен с голубыми глазами в исполнении Карла Веста предстает человеком безнравственным и жестоким.

В любовных связях со многими «светскими» дамами находил утеху «либеральный» барон. Но Ольгу и ее сына Габриэля полюбил по-настоящему. И тем не менее отдал ее на поругание Мьюиру, дабы спасти собственную шкуру.

Татьяна Друбич снималась во всех наиболее значительных постановках С. Соловьева – «Сто дней после детства», «Спасатель», «Наследница по прямой», пройдя в них путь от красивой и капризной девочки, пережившей драму неразделенной любви молодой женщины до не очень строгих нравов эстрадной певицы. В дилогии «Избранные», чтобы показать силу чувств и позор бесчестия незащитной женщины, исполнительница роли Ольги должна была найти новые краски, пережить более сложное состояние. Не будучи профессиональной актрисой, Т. Друбич смогла этого достичь.

Драма преданной в любви и обесчещенной женщины, трагедия мальчика, убивающего «хорошего человека» Б. К. из мести за мать, поднимают наполненный иронией и сарказмом фильм до мощного звучания. Многозначительны финальные кадры: разрядив пистолет в «дядю», которого успел полюбить, Габриэль (Рауль Сервантес) в отчаянии карабкается по песчаному склону горы, подгоняемый душераздирающим криком матери. С пронзительной болью ощущаешь, как трусость, предательство, конформизм порождают преступления, губят всех, кто с ними сталкивается. «Любовные истории» перерастают в наполненные социально-политическим смыслом события.

В творческой биографии С. Соловьева, режиссера лирического склада, картина, о которой идет речь, стоит как бы особняком. Быть может, она не столь художественно совершенна, как другие его работы. Ощутимы иллюстративность отдельных сюжетных линий, фрагментарность композиции. Но, если иметь в виду почерк С. Соловьева и оператора П. Лебешева, они вполне узнаваемы в умении создать реальную среду для выявления внутреннего состояния, нравственных основ и побуждений героев.

## Современник на экране<sup>1</sup>

«Современна ли современная литература?» – пытались выяснить критики и литературоведы, писатели и читатели, участвовавшие в оживленной дискуссии на страницах «Литературной газеты». Дискуссия переключилась на иные темы, а затронутые в ней проблемы художественного осмысления быстрой жизни – остались. И не только, как говорят, применительно к литературе. Пожалуй, еще острее они проявляются в кинематографе, искусстве ди-

<sup>1</sup> Друкеецца па: *Бондарева Е.* Современник на экране // Неман. 1985. № 6. С. 151–155.

намичном и соединяющем в себе другие виды творчества. На экране могут быть самые современные экстерьеры и интерьеры, пейзажи и многие иные приметы, а фильм кажется архаичным, традиционным, мало что открывающим в нас самих и окружающей нас жизни. Не помогли, оказывается, и использованные постановщиками приемы и средства. А бывает, что вроде бы и совсем не претендующая на новаторство картина остается в мыслях и чувствах на долгое время, потому что авторы ее сумели открыть нам что-то непреходящее и значительное. Как и благодаря чему это достигается – тайна, постичь которую трудно. Но главное – очевидно: многое зависит от того, каков герой, чем он живет, что преодолевает, какова его человеческая суть и как все это воплощено в экранном образе. В этом, говоря языком кино, ракурсе мне и хочется посмотреть на белорусские фильмы последних лет, посвященные нашей современности.

< ... >

Сознавая несовершенство таких произведений, как «Третьего не дано», «Половодье» (а в 70-е годы «Черная береза» и «Время ее сыновей»), следует подчеркнуть, однако, то, что они ориентируют кинематограф на темы значительные, проблемы сложные, героев государственных масштабов мышления. Вероятно, эти качества и имелись в виду, когда сценарии их публиковались в журнале «Искусство кино» и альманахе «Киносценарии», а фильмы отмечались призами на Всесоюзных кинофестивалях.

В контексте поисков советскими кинематографистами новых тем и конфликтов, показа советского человека в ситуациях нравственного выбора примечательна картина «Возьму твою боль», отмеченная государственной премией республики. Созданная в один год с дилогиями «Третьего не дано» и «Половодье», она воссоздает на экране мотивы и ситуации романа народного писателя Белоруссии Ивана Шамякина. Прозаик (он же автор сценария) затронул мало исследованную искусством проблему: как жить на одной земле с теми, кто помогал гитлеровским оккупантам (если даже они понесли законом определенное наказание)? Память народная не может ни забыть, ни простить – таков идейно-нравственный посыл фильма режиссера М. Пташука (оператор В. Николаев, художник Ю. Альбицкий, композитор С. Кортес).

С тех пор как вернулся из мест заключения бывший полицейский Шишка, нет покоя колхозному комбайнеру Ивану Батраку ни на работе, ни дома. Память вновь и вновь возвращает в детство, в страшные дни оккупации... Это он, полицей ШИШКА, выследил партизана Батрака – отца Ивана, убил его мать и маленькую сестренку, а сам маленький Иванька чудом выполз из горящей хаты. И жить теперь с сотворившим все это зло под одним небом?.. Вопрос – не для одного только Батрака...

Используя прием встречи взрослого Ивана Батрака с самим собой из детства, авторы воссоздают трагедию одной семьи как отражение трагедии народной. Ретроспективные эпизоды разработаны тщательно, переживания Володи

Петрунина в роли Иваньки, как и Л. Виролайнен в роли матери, – неподдельны. Роль В. Гостюхина распадается на две контрастные части: в войну он – отец Иваньки, партизан, вынужденный тайком встречаться с семьей (за что поплатился жизнью); теперь это – сам Иванька, а точнее – уважаемый в деревне механизатор Иван Батрак. У него любимая и внимательная жена Таисия (Г. Яцкина), взрослые сын и дочь. И вдруг все порушено: ненависть, желание отомстить, сомнения, нерешительность охватили Ивана. Сложную гамму чувств персонажа передает исполнитель роли до того места, когда Батрак пытается убить Шишку (И. Мацкевич). А затем драматург и режиссер поворачивают проблему в другую сторону: боль мужа берет на себя жена, фельдшер Таисия Батрак. Она оказывается более решительной и убивает предателя. Хотя авторы и оставили акт возмездия дополнительными обстоятельствами: притворившись больным, Шишка вызвал Таисию якобы для оказания помощи, а затем поднял топор на свою жену, который подхватила Таисия и опустила на его голову...

Окончив на такой ноте повествование, режиссер, по существу, оборвал, а не завершил конфликт. Всем строем фильма поступок Таисии не подвергается сомнению. Но ведь убийство есть убийство (и совершено оно медицинским работником). Тут есть основания для более глубокой нравственной проверки ситуации, действий Батрака и его жены. Тем самым хотелось обратить внимание на то, что в фильме, с интересом принятом зрителями, остались нереализованными резервы острой жизненной ситуации. По сравнению с романом, в кинокартине ощутимы потери в обрисовке образа Таисии, принявшей на себя боль главного героя и свершившей за него акт возмездия. Поручив Таисии право на «приговор», авторы, по существу, сконцентрировали в этом образе нравственный узел конфликта. Подходы же к нему прочертили «пунктирно». Здесь в целом значительное произведение, вопреки желаниям авторов, утратило и некую толику художественной логики.

В репертуаре «Беларусьфильма» 1981–1983 гг. по-прежнему основное место заняли картины о современности (за три года их выпущено 10). Появились новые темы, жанры, новые имена драматургов и постановщиков, экранных героев. Проблематика почти каждого фильма заслуживает общественного внимания, а намерения авторов показать современника как бы в разных ракурсах – поддержки. Но вот когда выстраиваешь картины в панораму длиною свыше 25 тысяч метров пленки, осознаешь, что за новыми именами и профессиями экранных персонажей мало запоминающихся лиц. У многих были добрые намерения, честные поступки. Близкими же, знакомыми стали немногие, встречи оказались мало интересными, расставания – без сожалений. Сценаристы и постановщики вынесли на экран лишь видимую сторону затронутых проблем, не исследовали их в такой степени, чтобы за ними открылись явления жизни в своей социально-нравственной, человеческой сути.

По мере того как сужался масштаб личности героя (а он достаточно широк в дилогиях «Время ее сыновей», «Третьего не дано» и «Половодье»), тре-

бовалось более тщательное исследование поступков обыденных, порою ничем не примечательных на первый взгляд. В таких случаях персонаж может стать личностью только при глубинной вспашке пространства его бытия, художественной детализации формирующих характер обстоятельств. И, конечно же, при умелом использовании жанровых возможностей. В этом убедили драматург А. Дударев и режиссер И. Добролюбов фильмом «Белые росы», вышедшем на экран в 1984 году. Не только белорусская, многие другие студии страны не так часто переживают радость от переполненных залов, дружного хора похвалы критиков, как это было по выходе на экраны фильма, казалось бы, вовсе не претендующего на исключительность проблемы и героя. Но состоялось впечатляющее открытие обыденной жизни, нашей, сегодняшней, – в том, как себя чувствуют в ней, о чем думают и что переживают старый крестьянин и его сыновья, а через них – открытие интересных судеб и характеров.

Авторы фильма поселили своих героев в деревне близ города, который, разрастаясь, постепенно поглощает ее. В словах «Белые росы» – неоднозначный смысл и гамма состояний (авторов, их героев, среды их обитания), что постепенно и раскрывается в фильме. Это и очарование погруженной в туман и солнечные лучи деревни, так любовно воссозданной драматургом и режиссером, художником (Е. Ганкин) и оператором (Г. Масальский). Это и ностальгия прошедшего через три войны Федоса Ходаса – по тому, с чем вот-вот придется расстаться (переселиться из деревни в город, да и жизнь – на исходе); беспокойство за сыновей; старший давно женат, а детей не имеет (семья-пустоцвет), средний от дома отбилсь, а у младшего вообще какая-то неразбериха семейная – женился на женщине, которая признается, что дочь не его (в деревню возвращается ее прежняя любовь)... Но все это – не какая-то сюжетная невнятица, а ситуации, через которые преломляются характеры, создается образ семьи, жизни, времени.

В судьбе старого Ходаса, за исполнение роли которого В. Санаев отмечен премией жюри XVII Всесоюзного кинофестиваля, – отражение судьбы народной, в его словах, поклонах солнцу и росам – неподдельная любовь к земле и всему сущему на ней. Притягательность этого героя – в нравственном здравье, житейской мудрости, человеческой доброте. Эти высокие категории для него так же естественны, как сама земная благодать, к которой он, Федос Ходас, шел через три войны. Не часто экран демонстрирует такую слитность, органичность содержания и формы. Не часто возможность для этого дает сама основа экранного произведения – сценарий. «Белые росы» начинались с драматургии, можно сказать, самой благодатной. Все в ней было: атмосфера, среда, четко выписанные герои, щедро рассыпанный в диалогах юмор, многослойность жизни.

Сюжет развивается плавно и свободно, открывая все новые стороны бытия персонажей, их радости и печали; иной раз даже удивляешься, спохватившись, как много можно узнать в обыденной жизни героев о предназначении человека

на земле, о Родине большой и малой. Серьезное и комичное, печаль и радость – их знают герои, их соединяют в одно авторы. Смена эмоций и настроений образуют стиль и интонацию фильма, прозрачно-светлую, но не бездумно-облегченную. Если даже драматург и режиссер, актеры, бывает, и «нажмут» на комическое (такое кое-где ощущается), сразу же возвращаются к главным линиям – рассказу о людях из Белых рос, о каждом из сыновей Ходаса.

Василь, на которого Федос более всего надеется и за которого более всего тревожится (горяч, импульсивен, безоглядно любит и не может терпеть какой бы то ни было нечестности), спрашивает у отца: как прожить жизнь так, чтобы нравственно не притомиться?.. У отца ответ прост и мудр: живи по совести и сразу – набело... Сам Федос Ходас так и жил – по совести, по справедливости, пахал землю, растил детей. А еще: восемьдесят лет смерти фигу показывал, – шутливо ответил он «въедливому» соседу – Тимофею. Кстати, линия словесной дуэли Федоса и Тимофея вроде бы и «побочная», введенная для комических разрядок, но маститые актеры В. Санаев и Б. Новиков ведут ее так, что создают не только два противоположных характера: сталкивают и разное понимание смысла жизни, предназначения человека. Федос оставит после себя многое. Тимофею – и вспомнить нечего, потому что все норювил как-то «боком-скоком»... Оттого и «допекает» он соседа, что завидует ему. Сам же Федос завидует только солнышку ясному и просит его не оставить землю и людей. Кадры «мольбы» на какой-то миг уводят действие в притчевую стихию, но тут же оно опять возвращается в свое русло, где органически соединяется серьезное и смешное. Рецензия на фильм доктора искусствоведения Р. Юренева в «Правде» так и была озаглавлена: «И смешно, и серьезно» (Юрнев Р. Н. И смешно, и серьезно // Правда. 1984. 23 апр.).

Иногда в фильме «Белые росы» улавливаешь какие-то реминисценции из других житейских историй киногероев (бывал уже на экране парень-ува-лень и играл его тот же М. Кокшенов; средний сын Ходаса – Сашка мало чем отличается от них, разве что какой-то стеснительной добротой), но включенные в общую жанрово-смысловую канву, герои обретают и своеобразие. Оно, своеобразие, и в сценарно-режиссерском видении, и в актерской манере, подчиненной жанру и в то же время чуткой к характерам. Актер Г. Гарбук (в роли старшего сына – Андрея, самого «ученого» из братьев), например, редко где играет комическую ситуацию, а создает образ примечательный: ходасовская «закваска» в нем как бы приглушена, завуалирована мишурой, пристрастием к которой подвержена его жена; скинуть наносное герой пытается пока только во сне... Подверженный всем человеческим страстям характер играет Н. Караченцев, вызывая веру в глубокую порядочность Васьки – опоры и надежды старого Ходаса...

В творчестве режиссера И. Добролюбова, всегда проявлявшего интерес к современным темам, «Белые росы» – произведение наиболее цельное и завершенное. Концепции отображаемого времени, нравственных начал геро-

ев в нем выражены через правду ситуаций и характеров. Как и в «Расписании на послезавтра», режиссер создавал фильм на прочной сценарной основе и достаточно полно использовал заложенные в ней возможности. В этих постановках режиссеру и оператору не нужно было манерничать на современный лад, чтобы не открылись надуманность конфликтов и схематизм характеров, как то было в фильмах 70-х годов «Счастливый человек» и «Потому что люблю». Драматургическая осмысленность проблемы позволяла сосредоточиться на людях, их портретах. Картины «Расписание на послезавтра» и «Белые росы» обладают еще одним качеством – контактностью со зрительным залом, чего часто недостает даже неординарным по идейно-художественному уровню произведениям.

Интересны по замыслам и другие фильмы, но к «крупным планам» панорамы 80-х их не отнесешь. Даже тогда, когда в центре драматургических коллизий – личности с нравственностью максималистов, как, например, в картинах «Личные счета», «Жил-был Петр», «Культоход в театр» или «Конец бабьего лета». Каждый имеет свое «силовое поле» интереса. Талантливый молодой ученый в «Личных счетах» (сценарий А. Борина, постановка А. Карпова, оператор В. Николаев, художник В. Кубарев), неподкупно честный контролер-ревизор, герой фильма «Жил-был Петр» Е. Григорьева, С. Сычева, О. Шкляревского, И. Топилина, механизатор Тихомиров, писатель и другие персонажи киноповести «Культоход в театр», созданной драматургом В. Черных, режиссером В. Рубинчиком, оператором Ю. Елховым, художником В. Дементьевым, – все они ищут «крылья для полета», чтобы прозу жизни соединить с поэзией души. В картине «Конец бабьего лета», поставленной Д. Нижниковской по сценарию А. Осипенко (оператор О. Авдеев, художники М. Карпук, В. Шнарович), нравственный максимализм определяет общественную и личную жизнь животновода Марии (А. Мещерякова). Различные коллизии, среда, типы героев. Авторы используют разнообразные приемы осмысления затрагиваемых проблем, достигая разной степени художественной убедительности.

Поначалу герой «Личных счетов» – молодой ученый Попов в исполнении известного кинозрителям по многим серьезным ролям актера В. Спиридонова – привлекает энергичностью характера, бескомпромиссностью требований к себе и коллегам по институту. В авторские намерения входил и показ того, как этот человек оказался неспособным любить, верить в людей, в справедливость. Решалась же эта нетрадиционная задача не столько исследованием характера, сколько «волевым» поворотом его в иное качество.

Отказ от любимой женщины, от защиты диссертации воспринимается из-за недостаточной мотивированности как произвольная драматизация сюжета.

Иными средствами, но примерно то же делают авторы фильма «Жил-был Петр». Здесь герой Б. Невзорова – ревизор Петр живет в постоянном напряжении, испытывая «нажим» вышестоящего начальства, разлад с женой (по маловразумительным причинам); хулиганствующие молодые люди ни за что ни

про что избивают его ночью. С этого момента наметившийся производственный конфликт поворачивает на детектив и драматургия образа тянет героя как бы в противоположные стороны. А пунктиром возникает еще и третий «ракурс» – ностальгия героя по неосуществленному проекту оригинального здания. Сюжетные повороты рассчитаны были на то, чтобы показать Петра с разных сторон, проверить его на принципиальность и честность, порядочность и неуступчивость, а яркого образа человека-максималиста все же не получилось.

В «Культоходе в театр» запоминаются так и не осуществивший свою мечту Тихомиров (Ю. Ступаков), ряд сцен с писателем (Е. Стеблов), модисткой (В. Шендрикова), изящество формы, пластика кадров, иные проявления профессионального мастерства режиссера и оператора. Это лента, в которой все эстетически соразмерно, выверено и образно выражено. Отчего же ощущение эскизности, какой-то мимолетности? Ответить непросто. Но я рискну: наверное, от некоторой расплывчатости авторской концепции героев, в частности писателя, который, по замыслу, должен выступать как некий арбитр-отражатель происходящих в небольшом городке историй – драматических и комических, серьезных и нелепых. «Противовесу» же его – доброму и ответственному Тихомирову попросту не хватило поступков, чтобы обрести характер завершённый. Тем не менее он как раз то – глубинное, нравственное, что отделяет «Культоход в театр» от лент поверхностных.

«Конец бабьего лета» – из тех кинофильмов, которые находят своего зрителя. В основе сюжета – нередко встречающаяся в жизни семейная история. Муж главной героини – бригадира животноводов Марии в трудные для колхоза годы уехал (оставив ее с двумя малыми детьми) искать более легкий хлеб. Теперь он вернулся, но поздно... Волнения и терзания Марии усиливаются от того, что ее уже взрослый сын любит «разведенку» Клаву. Эти линии развиваются на фоне сегодняшних проблем колхозного хозяйства, решаемых как бы между прочим... Что ж, семейные отношения, рассмотренные с точки зрения высокой нравственности таких людей, как Мария, достаточное основание для серьезного разговора о современности и современниках. Авторы и стремились к этому, завязав отношения основных действующих лиц в довольно сложный узел. Мария все еще любит своего мужа-беглеца Ивана (М. Жиганов), но не может его простить, сын ее Гриша (В. Мищенко) женится на женщине с двумя детьми. Не согласна Мария и с действиями председателя колхоза, решившего ликвидировать свиноферму как нерентабельную. Все это реальные жизненные проблемы, но разрешаются они в общем не сложно, и остается впечатление какой-то незавершенности, иллюстративности. Фильм, о котором идет речь, – не единственный пример, когда авторы и режиссеры обрывают разговор со зрителем там, где начинается неожиданный поворот темы, где была возможность углубиться в насущные проблемы, а значит открыть в ситуациях и героях что-то ранее неизвестное...

<...>

Подобное же впечатление оставляет картина «Контрольная по специальности» (сценаристы М. Пятигорская, И. Болгарин, режиссер Б. Шадурский, оператор А. Клейменов, художник В. Белоусов). Студентка пединститута Аля, выполняя контрольную по специальности, встречает женщину – интеллигентную и скромную Любовь Орешко, у которой необыкновенная судьба. Знакомство и общение не проходят бесследно – девушка начинает иначе понимать людей и себя. Артистки Е. Симонова и Р. Нифонтова «разожгли» интерес к своим героиням, а авторы его оборвали тогда, когда надо было высветлить их внутренний мир.

Человек раскрывается в поступках – это аксиома, но ведь и сам поступок определяется не только ситуацией: характер также влияет на драматургию ситуации. Проявления этой взаимосвязи недостает и названному, и другим фильмам. А картине «Давай поженимся» (постановка А. Ефремова, сценарий А. Горохова, оператор О. Шкляревский, художник Е. Игнатьев) повредила жанровая раздвоенность: комедийную ситуацию (двое немолодых людей встретились и как бы «в шутку» поженились, а потом оказалось, что они нужны друг другу) режиссер и актеры стали решать в мелодраматическом ключе. Отсюда – искусственная драматизация поведения Ее (Елены Вороновой) актрисой М. Тереховой.

Стилизация под психологическую драму придает манерность вовсе не βοηомощной по профессиональному уровню картине «Прости нас, первая любовь» (сценарий А. Александрова, режиссер М. Якжен, оператор С. Зубиков, художник В. Гавриков). Измена любви есть измена себе, утрата чего-то весьма существенного в человеке. Наверное, так можно определить мысль, которая побуждала авторов к созданию фильма с традиционным треугольником. И не за это, конечно, упрек авторам, а за то, что не достигли они художественной убедительности, подменив подлинность чувств «томлением души»...

Фильмы, о которых шла речь, – не беспомощные поделки, иные отличаются профессионализмом режиссуры, изобразительной культурой. Недостает им художественного исследования открытых авторами социальных типов, за которыми – явления жизни, происходящие в нем перемены. Создавались и ныне создаются также картины, сводящиеся лишь к иллюстрации реальных, иной раз достаточно драматических событий (как, например, обезвреживание оставшихся с войны вражеских мин в фильме «Дело для настоящих мужчин», поставленном В. Пономаревым по сценарию А. Пинчука).

Не перевелись в репертуаре «Беларусьфильма» и откровенно ремесленные постановки. Их недостатки, можно сказать, «сфокусированы» в комедии «Этот негодяй Сидоров». Ни в сценарии А. Марьямова, ни в режиссуре В. Горелова нет новизны (конфликтов ли, образов, взгляда). Есть только изобретательность оператора Ю. Елхова и художника А. Верещагина, которая, конечно, не могла скрыть скудости мысли, комикование вместо комедии. Это тем бо-

лее досадно, что фильм поставлен дебютантом. Кому же как не молодым вносить в творческий процесс свежую струю? Увы! На «Беларусьфильме» только в 70–80-е годы дебютировал не один десяток режиссеров. Многие из них обращались к темам современности. К сожалению, в большинстве случаев фамилии новичков остались в неизвестности, так как за ними пока не обнаружались творческие личности.

В таких случаях причины неудач ясны: схемы вместо живых героев, воссоздание привычных коллизий, прикрытые внешним правдоподобием. Каждый год появляются в репертуаре киностудии (и не только нашей) такие мнимосовременные фильмы. Вроде и дань основной теме отдана, и признаки времени угадываются, а ничего существенного о том, чем мы живем, не сказано, не показано, не открыто. К сожалению, в числе авторов фильмов-муляжей часто бывают подавшие надежды во время учебы во ВГИКе режиссеры-дебютанты. Где же и когда они утратили остроту зрения? Или этого у них вовсе не было, а познание шло через литературу и кинематограф, минувшая жизнь? Искусство обогащается тогда, когда вчера еще никому не известные авторы новых произведений мыслят по-новому, ну, по крайней мере, не трафаретно.

Порой самым авторам представляется, будто они творят на самом современном уровне. А посмотришь фильм и увидишь стилизацию, манерничанье. Именно такой предстает картина «Прости нас, первая любовь» в постановке М. Якшена. Казалось бы, это тот счастливый случай, когда молодой режиссер пускался в «плавание» по верному компасу – сценарию известного кинодраматурга А. Александрова (с его участием на центральных киностудиях созданы такие интересные фильмы, как «Сто дней после детства», «Голубой портрет» и др.). Но зажигается экран, проходят титры, кадры пролога, в которых молодой десантник спасает своего товарища, приземляясь с ним на одном парашюте. И вот герой (его зовут Костя, роль его исполняет А. Лабуш) уже дома. А здесь начинается банальный, нарочито экзальтированный «треугольник». Банальный не потому, что снова она мечется между двумя, а потому, что в переживаниях Лены (В. Глаголева), Алика (Р. Нахапетов) да и Кости тоже истина чувств подменена красивой усложненностью, искусственной драматизацией.

Почему Лена изменила своей чистой юношеской любви и предпочла затаканного по «салонным романам» немолодого реставратора Алика?.. На это можно было бы и не требовать ответа от авторов, если бы они позволили нам заглянуть в сложный мир героев, нравственные истоки их характеров. В фабуле сценария все это в общем было намечено, прочерчено, но без новизны и трепетности. Оказавшись не в состоянии преодолеть сценарный схематизм, режиссер и начал «нажимать» на «психологизм» каждого из участников «треугольника». Оператор С. Зубиков, художник В. Гавриков, композитор В. Кондрусевич поддержали постановщика – красивыми кадрами осеннего леса, маленького полузаросшего озера, в котором Алик на глазах у всех... палкой забивает дикую утку. В общем, многое есть в фильме молодых кинематогра-

фистов (в том числе и признаки талантливости), недостает только той «малости», которая и убеждает, и увлекает. Молодые сверстники авторов киноповести «Прости нас, первая любовь» так ничем сокровенным и не открылись нам.

Семилетний Юрка, сын начальника пограничной заставы, подружился с ефрейтором Шахназаровым. Мальчик начал получать уроки мужества, находчивости и доброты. Эта история – в основе сюжета фильма «Юрка, сын командира», поставленного Н. Лукьяновым по повести Н. Круговых (сценарий автора и С. Бодрова). Все естественно на экране, никакой нарочитости в развитии действия, отношениях персонажей. Отчего же ощущение созерцательности? Наверное, от того, что сами авторы – лишь наблюдатели истории, о которой рассказывают. Они то ли пренебрегли, то ли не нашли «ключик» к тому, чтобы выразить в кинообразах динамику времени. Часто белорусским фильмам недостает того, что называется открытием момента бытия современника.

Закончить эти заметки о поисках белорусских кинематографистов на главном направлении хочется все же на оптимистической ноте. Многие фильмы затрагивают серьезные проблемы, жизненные конфликты, есть небезынтересные герои. Не останется бесплодным стремление показывать современника в разных ракурсах, в преодолении невыдуманных конфликтов, приближении к личностям неординарным, характерам крупным. В сложном процессе осмысления реальности нашего времени хотелось бы обратить внимание и на такой момент, как соучастие авторов в простых земных заботах и волнениях выводимых ими на экран героев без высоких должностей и званий. Есть возможность более пристально разглядеть самых обыкновенных, что называется, рядовых советских людей.

Характерны в этом отношении картины «Деревья на асфальте» и «Радунца». Первая поставлена молодым режиссером В. Колосом по сценарию ветерана белорусской драматургии К. Губаревича. Узнаваемая по многим публикациям ситуация взята драматургом: добропорядочный горожанин забирает из деревни свою мать-пенсионерку. Как ни хлопочет она, как ни старается войти в городские заботы, оказывается лишней в квартире сына и попадает в пансионат для стариков. Что же тут открыли кинематографисты? Духовное, человеческое богатство, которое смогла обнаружить в своей героине – Анне Тимофеевне всегда естественная и правдивая на сцене и экране артистка Галина Макарова, нравственную высоту человека труда. И многие, наверное, узнали, следя за непритязательной экранной историей, себя, почувствовали угрызения совести за недоданную любовь и ласку своим близким и родным. И совсем неожиданно для экрана содержание нового фильма «Радунца» по одноименной повести А. Кудравца (сценарий автора и Ф. Конева). Известный по многим фильмам оператор Ю. Марухин не случайно дебютировал в игровом кино как режиссер повестью о жизни одной деревни. Сам он во время премьеры в Доме кино сказал, что ставил фильм о памяти. Мотив этот пронзает фильм. Но есть в нем и иные привлекательные качества: любовь

к людям, живущим среди полей и лесов, постижение какой-то растворенности человека в природе, дающей ему новые жизненные силы.

Если собрать воедино выведенных за последние годы белорусскими кинематографистами на экран современников, они окажутся людьми деятельными, беспокойными, совершающими добрые дела, непримиримыми к недостаткам, отзывчивыми к чужой беде, нравственно здоровыми. Первый план таких героев займут братья Гуляевы из «Времени ее сыновей», близко к ним подойдет судья из «Воскресной ночи», совсем рядом станет В. Корж из «Третьего не дано», чуть поодаль – Матвей Ровда из «Половодья», особый ряд откроют отец и сыновья Ходасы из «Белых рос», близкими им по духу окажутся Анна Тимофеевна из «Деревьев на асфальте», Лявон в исполнении А. Ливанова, его жена Лёкса (А. Климова) из «Радуницы». Другие же пройдут силуэтом или растворятся в экранном пространстве.

Кинематографисты представляют нам современника на широком фоне и в разных чертах. И все же не много пока встреч с героями притягательными, вызывающими желание советоваться с ними при необходимости нравственного выбора.

## Чтобы мы – были<sup>1</sup>

### Забвению не подлежит

...Каждый серьезный художник в той или иной мере затрагивает тему непрерывности нравственного опыта самого общества. Оттого полноценные книги и фильмы о прошлом никогда не бывают только «ретро», воссозданием ушедших в историю событий. Они современны по идейной устремленности героев и мышлению авторов.

На протяжении нескольких десятилетий литература дает кинематографу (как и театру и телевидению) ситуации и конфликты предельно острые. Многих режиссеров привлекают повести В. Быкова – сюжетной плотностью и философской многомерностью. Но эти же качества оказываются трудными для перенесения в иную художественную природу – из литературной в кинематографическую. Сегодня, когда экранное бытие имеют уже многие повести писателя, все еще нельзя сказать, что «шифр» постижения их найден. Но весь пройденный кинематографистами путь, от первых экранизаций («Западня», «Третья ракета», «Альпийская баллада») до телетрилогии «Долгие версты войны» и фильма «Восхождение», представляет собой линию подъемную.

Один из маститых киноведов, рецензировавших в центральной прессе поставленную режиссером А. Карповым трилогию «Долгие версты войны», назвал ее наибольшим приближением к Быкову. Возражать по поводу этого

<sup>1</sup> Друкеуца па: *Бондарева Е. Чтобы мы – были* // Неман. 1986. № 5. С. 147–157.

нет оснований. Фильмы «Третья ракета», «Журавлиный крик», «Атака с ходу» и «На восходе солнца» (по одноименным повестям и киноновелле В. Быкова) действительно заключают в своем содержании и структуре то главное, что волновало писателя, какой он видел, понимал и ощущал войну.

Особое место в экранной летописи трагедии и подвига советских людей в годы Великой Отечественной войны по праву занимает фильм «Восхождение» («Мосфильм»). Сама повесть «Сотников» по высоте идейно-нравственного противостояния, пожалуй, не имела себе равных у Быкова вплоть до «Знака беды», где характеры даны объемные, на более широком историческом фоне. Фильм «Восхождение» – тот случай, когда встретились две незаурядные творческие личности – писатель Василь Быков и кинорежиссер Лариса Шепитько. И хотя мироощущение их, художественное видение не во всем совпадают (иногда даже контрастируют), уровень философского и художественного мышления у обоих высок. Страстный и талантливый художник Л. Шепитько нашла в повести «Сотников», в позиции ее автора ту опору и исходящую точку, которые позволили ей программно заявить о себе. Незадолго до своей трагической гибели в интервью журналу «Литературное обозрение» (1979. № 9), оказавшемуся последним в недолгой жизни режиссера, Л. Шепитько признавалась, что она не смогла бы жить и работать, не поставив фильм «Восхождение».

Для заглавного героя повести – Сотникова – все пережитое, сама смерть явились восхождением к человеческой, нравственной, духовной высоте (это выразительно показано не только внутренним состоянием героя, его поступками, но и через изобразительный образ дороги на виселицу, последний взгляд на затаившуюся деревню, панораму кинокамеры по лицам согнанных на казнь жителей, через укрупнение того момента, когда прощальный ищущий взгляд Сотникова останавливается на мальчике в буденновке: метафора, говорящая о многом...). Антипод Сотникова – Рыбак, как и предатель Портнов, проходят в повести и фильме позорный путь разрушения личности. Такого характера конфликты, такой путь их разрушения и художественного выражения, обращают наше внимание к жгучим проблемам современности. Идеологическое, нравственное, духовность и бездуховность – категории непреходящие. Для таких художников, как Быков, Шукшин, Шепитько, Адамович, Климов, они – камертон в творчестве.

Мне уже приходилось писать (в том числе и в «Немане») о плодотворном влиянии на кинематограф прозы В. Быкова. Сейчас необходимо было вспомнить об этом опыте, выясняя русло и движение военной темы в белорусском кино. Процесс этот продолжается – на пути к зрителям «Знак беды» в постановке Михаила Пташука. Что же касается «русла», то оно не столь четко обозначено в кино, как в литературе. В разные годы создавались то обзорно-иллюстративные фильмы, в которых герои представляли в эскизной или схематичной обрисовке, то делались попытки сузить сюжетные рамки и укрупнить образы, воссоздать хронику войны, биографии ее участников. Так или

иначе те киноленты несут ожившую в кинокадрах информацию о битве за Родину, укрупняют образы многих героев – известных и неизвестных. 80-е годы отмечены принципиально важными творческими поисками, таким поворотом внимания кинематографистов к истории народной войны, когда прошлое рассматривается на расстоянии максимального приближения к нам, зрителям.

### Память, документ, образ

В сотнях созданных на студиях страны документальных лентах, казалось, запечатлено почти все, что пережили советские люди в годы Великой Отечественной войны – на фронтах, в партизанских зонах, в оккупированных городах и селах, в фашистских застенках и концлагерях. Итогом явились 20 серий «Великой Отечественной». В Белоруссии каждое десятилетие и пятилетие освобождения республики отмечены выпуском полнометражных картин, созданных на основе кадров-свидетельств. А сколько – кроме того – очерков, интервью, воспоминаний ветеранов. Но появились в середине 70-х годов фильмы, объединенные потом в цикл «Я из огненной деревни...», а в начале 80-х – «У войны не женское лицо», и теоретики и критики, писатели и режиссеры признали: это нечто новое в публицистическом кинотворчестве. В чем оно? Что брать за основу, отвечая на этот вопрос? Обращение к той стороне реальности войны, которую экран или вовсе не затрагивал, или касался вскользь? Да, конечно. Материализация на киноленте событий, которые отдалены от нас десятилетиями, но «гвоздем» сидят в памяти оставшихся в живых? Это как раз важнейшее обстоятельство при определении особенностей обоих киноциклов. Как и то, что извлеченные из памяти «картины» войны пропущены через двойное восприятие – рассказывающих и слушающих. А. Адамович не без оснований настаивает на репортажной природе нового жанра в кино, заявившего о себе с выходом фильмов на основе книг «Я из огненной деревни...» и «У войны не женское лицо». Репортаж из прошлого, зафиксированный сегодня. А в репортаже, как известно, необходимо авторское присутствие. Не исключает ли одно другое? Может быть, только при традиционном понимании жанра, а по существу – нет. Существо же лучше открыть при анализе самих фильмов.

Злодеяния фашизма, его звериная сущность показаны во многих документальных фильмах. Главным доказательством и обвинением в них были кадры кинохроники, фотографии, другие документы. В киноцикле «Я из огненной деревни...», состоящем из пяти короткометражных фильмов («Женщина из убитой деревни», «Горсть песка», «Немой крик», «Суд памяти», «Последнее слово»), смысловой доминантой является вспоминающий человек. Рассказанное им образует взрывное драматическое ядро, вокруг которого располагаются кадры-свидетельства и другие документы. Для создания публицистического образа теперь потребовались средства предельно лаконичные, стилистика аскетичная. Когда человек говорит, как он видел смерть целых деревень, горел вместе со всеми, вставал из кровавых рвов, – тут кинематографическая изощ-

ренность не позволительна, она вступила бы в кричащее противоречие с тем, что важно было выразить. Надо, чтобы мы, сегодняшние зрители, – из «первых уст» слышали, что кроется за страшной статистикой о сотнях убитых деревень, тысячах сожженных и растерзанных детей, стариков и женщин.

По определению самих авторов, «Я из огненной деревни...» – документальная трагедия, книга-память, живой голос людей, что были убиты, но каким-то чудом выжили. Тогда, в 1970–1973 годах, А. Адамович, Я. Брыль, В. Колесник объездили тридцать пять районов Белоруссии, – пережившие собственную смерть жили в 147 деревнях. Прошедшие и проехавшие по трагическим местам писатели-публицисты «свою задачу видели в том, чтобы сберечь, удержать, как “плазму”, невыносимую температуру человеческой боли, недоумения, гнева, что не только в словах, но и в голосе, в глазах, на лице, удерживать все то, что, как воздух, окружает человека, который рассказывал нам, а теперь, со страниц книги, обращается к читателю – к вам обращается...». Авторы вынесли сами такую «невыносимую температуру» не ради того только, чтобы помнили (хотя и эта цель в высшей степени патриотична), а еще, чтобы действовали, всеми силами и средствами действовали, не давая возможности темным силам творить новые злодеяния.

Ради такой цели А. Адамович, Я. Брыль, В. Колесник вместе в кинопублицистом В. Дашуком еще раз пережили боль и гнев, слушали крик души человеческой. На этот раз ракурс трагедии был сужен до немногих судеб. Первый фильм года – «Женщина из убитой деревни». В нем Ольга Андреевна Минич из полесской деревни Хвойня как бы заново проживает то, что испытала тогда... Цепкая женская память, колоритная речь, тактичное введение фотографий, кинокадров, других «вещественных свидетельств» – все это помогает режиссеру Виктору Дашуку, оператору Ю. Шалимову не только зафиксировать на киноплёнку частицу той «плазмы», которая заполнила страницы книги, но и создать выразительный кинопортрет женщины – одной из тысяч выхваченных судьбой из адского пламени.

«Горсть песка» – в нем свидетельства пережитого унижения, неутихающая скорбь по погибшим. «Немой крик», «Суд памяти» – в самом названии этих фильмов выражено то, ради чего вынесены на экран новые свидетельства о преступлениях оккупантов. «Суд памяти» – это возмездие за содеянное. Завершая документальную пенталогию фильмом «Последнее слово», В. Дашук останавливает внимание на кадрах (операторы Ю. Елхов, В. Кипин), репортажно снятых во время суда над подручными оккупантов. В перерыве им приносят обед, но солдаты, что охраняют преступников, с удивлением и презрением смотрят, не понимая, как можно жить, есть после всего, что вскрыл процесс?.. Последний фильм – это, казалось, и последнее слово авторов о Хатыни, о кричащей и взывающей памяти. Это был 1978 год, на итоговом смотре продукции киностудии авторам цикла жюри присудило первую премию и специальный приз за вклад в документальное кино.

Нет, не последнее слово было о войне в творчестве режиссера Дашука. И не могло оно быть последним, ибо он сам из того поколения, детство которого зацепило черное крыло войны. Умер отец, подорвался на mine старший брат. С детских лет помнятся слезы односельчан, потерявших на войне родных и близких. Наверное, и «Солдатские мемуары» К. Симонова побудили не одного кинопублициста взглянуть в лица, прикоснуться к эмоциональной памяти тех, кто видел войну «в лицо». Для белорусских кинодокументалистов такая реальность появилась тогда, когда журналистка Светлана Алексиевич собрала для своей будущей книги «У войны не женское лицо» (первоначально она называлась «Когда женщины воевали...») уникальный материал – 500 «живых голосов памяти», свидетельств женщин, которые по зову сердца, патриотическому долгу вступили в войну совсем юными девушками и вынесли все тяжести тех лет на своих хрупких плечах. Журналистка, родившаяся спустя три года после того, как отгремели победные салюты, разыскивала, выслушивала, записывала на магнитофонную ленту рядовых тружениц фронта (медсестер, телефонисток, зенитчиц, поварих, партизанских связных), чтобы «лучше понять цену нашей победы», передать нравственные ценности военного поколения – поколению сегодняшнему. Первые же встречи с фронтовичками, откровенные беседы с ними, извлечение из тайников чувств, памяти фактов, деталей и подробностей вызвали ощущение, убеждение, что литература, кинематограф еще почти не коснулись огромной темы: война, глазами женщин увиденная и в их эмоциональной памяти запечатленная.

Обращаясь к страницам книги, режиссер понимал, что трансформация воспоминаний в кинодокумент, в экранные образы потребует многое пересмотреть во взгляде на драматургию и режиссуру документального фильма. И опыт, мастерство, обретенные на многих других фильмах, не могли быть полной гарантией успеха в той работе, в итоге которой родился цикл «У войны – не женское лицо». Теперь об этих лентах знают все. За циклы «Я из огненной деревни...» и «У войны не женское лицо» Виктор Дашук удостоен Государственной премии СССР. За этим признанием – почти десять лет напряженного труда, соучастия в том, что заново пережили люди трагических судеб перед кинокамерой.

Взяв на себя функцию собеседника, В. Дашук сохранил в кадре атмосферу доверия, без чего невозможны никакие откровения человека. Одновременно режиссер-собеседник вел строгую корректировку содержания и протяженности воспоминаний, видимо, заранее чувствуя, в какой «иконографический материал» будет погружена беседа, как голос, портрет будут сочетаться с фотографиями, кинохроникой, стоп-кадрами и другими деталями, чтобы в итоге возник кинообраз.

Во всех выпусках цикла операторы Ю. Елхов и С. Петровский, звукооператор Б. Смирнов, не прерывая нить воспоминаний, чутко улавливали эмоциональные нюансы и авторско-режиссерские акценты. Камера, если можно так сказать, скромна и участлива по отношению к вспоминающим сокровенное женщинам.

Из более чем двухсот имен, характеров, судеб, вошедших в содержание тогда еще не опубликованной книги, С. Алексиевич и В. Дашук как авторы сценариев отобрали двенадцать. Но таких, которые позволили им с разных сторон показать войну глазами женщин. И мужество, самоотверженность, человеческая красота советских патриоток обрели зримо-осязаемое выражение. Не обойдены личные судьбы, трудности вхождения в мирную жизнь. Оттого – такая полнота и объемность характеров женщин, которым на экране не дано действий, кроме переживаний вновь пережитого сорок лет назад. В фильмах, основанных на живых голосах и эмоциональной памяти, начавшихся в белорусском кино, по существу, с маленькой ленты А. Адамовича и И. Коловского «Хатынь, 5 км», заявил о своем рождении и утверждении феномен, до конца еще не разгаданный не только теоретиками, но и самими практиками-публицистами.

Важнейшей определяющей особенностью книг «Я из огненной деревни», «Блокадная книга», «У войны не женское лицо» Василий Быков справедливо считает то, что они представляют собой «материал, выхваченный из густи самой жизни, не пропущенный через горнило творческого воображения» (Лит. газ. 1986. 1 янв.). Через воображение – да, не пропущен, взят в «первозданности», но через творческую обработку этот «обжигающий материал» прошел – отобран, выстроен, преподнесен читателям и зрителям. Только процесс этот – особого свойства, при котором недопустимы никакой авторский произвол, условность, домысел.

Выделим несколько «опорных» моментов в фильмах, чтобы точнее представить, что же привлекает и потрясает в этом феномене экранной публицистики? Притом хочу оговориться, что вижу в цикле и некоторые сбои, уступки информационному методу показа. Но не в них суть.

Выстраивающиеся в цикл семь фильмов привлекают и потрясают прежде всего судьбами, личностями самих героинь. Ольга Яковлевна Омельченко, чьи воспоминания составили смысловое и эмоциональное ядро первого фильма «Это была не я...», в семнадцать лет ушла на фронт, стала медсестрой, вынесла с поля боя 137 раненых. Ее юное лицо – на фотографии, затем мы ищем его на групповом снимке женщин – ветеранов войны. Голос за кадром рассказывает об Ольге Омельченко, прерываясь на фразе: «Сейчас на пенсии, живет в Полоцке». В кадре пожилая располневшая женщина (Ольга Яковлевна Омельченко), беседующая с режиссером. Она рассказывает, он слушает и изредка вставляет короткие фразы (вопросы-уточнения).

В книге С. Алексиевич описывает, как она встретила с больной женщиной, на лице которой – «неистребимая печаль прошлого, мало смягченная временем». И далее – о том, что Ольга Яковлевна вспоминала неожиданно спокойно, почти бесстрастно, в то время как другие – плакали. Потом стало понятно: «В этих сухих, выцветших глазах боль была глубже...».

И камера всматривается в лицо женщины, в фотографию совсем юной девушки. Неимоверно тяжелые испытания выпали на судьбу ее – Ольги Яков-

левны Омельченко. Какой она вышла из них? Как осталась человеком? Для авторов это важно, для нас тоже.

Уже первый фильм показал, что непростой жизненный материал вынесен на экран, что какой-то новый срез войны осмысливается. И нравственный посыл авторов фильма сразу открывается. Но одновременно каждый раз, когда я смотрела фильм «Это была не я...», появлялось желание посоветовать вошедшему в кадр «ведущему от авторов» как-то оценить ситуацию, хотя бы ту, когда девушка стреляла в своих, пусть даже струсивших. Ведь это поступок, за которым действие не только в военной обстановке, но и нравственный выбор, урок которого важен и для человека в иных ситуациях. Мне кажется, здесь еще и кое-где авторы могли вступить в диалог со своими героинями. Хотя опять же: как быть тогда с жанром, «гвоздь» и «зерно» которого – воспоминания, свидетельства?.. Что важнее – мнение собеседника или эмоциональный «снимок» женской памяти?

Валентина Павловна Чудаева, воспоминания которой составили лейтмотив второго фильма – «Стрелять хотела», говорит с огромным темпераментом. Испытав все, что можно было испытать на войне, она вернулась домой тяжело раненой, пережила потерю близких. На вопросы, звучащие в фильме за кадром: почему семнадцатилетние сами просились на фронт, почему девчонок в этой страшной войне было восемьсот тысяч? – трудно ответить убедительнее, чем это сделала Чудаева: «Иначе было нельзя»...

Ни рассказчицы, ни авторы не облегчают участь женщины в шинели, они ведут с нами честный и правдивый разговор о том, как война и теперь еще тревожит их память и сердце. Это состояние поэтессы Юлия Друнина выразила в таких строках:

И куда же мне деться?  
Друг убит на войне,  
А замолкшее сердце  
Стало биться во мне...

Фильмы затрагивают многие проблемы, с которыми человек встречается не только на войне. Верность долгу и трусость, дружба и любовь, чуткость и черствость, порядочность и ханжество. Моральный кодекс, который исповедуют авторы словами своих героинь, – гуманистичен и благороден, очищен от мелочного и преходящего. Он отражает полноту жизни, даже в таких условиях, как война. Об этом – фильмы «Утро туманное, утро седое» и «Я встретил вас...», самые волнующе-искренние исповеди. Эти части цикла – наиболее целостные, художественно совершенные. Воспоминания, включенные в фильмы кадры кинохроники, фотографии (замедленные, поданные «сквозь дымку памяти»), сопровождаемые знакомым мотивом романсов на стихи И. С. Тургенева и Ф. И. Тютчева (давших название двум фильмам), – создают задумчиво-грустное и одновременно просветленное настроение.



Е. Л. Бондарова.  
1950-я гг.



З сынам Ігарам. 1970-я гг.



Вандроўка па родных мясцінах



З сяброўкамі на адпачынку



Прыемная размова.  
Прафесар Б. В. Стральцоў і прафесар Е. Л. Бондарава



За аўтографам драматурга  
Аляксея Дударава. 1980-я гг.



З вучаніцай і калегай Л. П. Саянковай-Мяльніцкай



З кінаакцёрам А. В. Яфрэмавым.  
1990-я гг.



Е. Л. Бондарава са студэнтамі –  
будучым кінакрытыкам Антонам Сідарэнкам  
і будучым вучоным Аляксандрам Атліванчыкам



На экзамене



За творчай работай са студэнткай



З кінакрытыкам Г. А. Капралавым



З актрысай тэатра і кіно С. І. Сухавей



З галоўным рэдактарам часопіса «Мастацтва кіно»  
Я. Д. Сурковым



З кінааператарам, кінарэжысёрам А. І. Алаем



З кінарэжысёрам М. М. Пташук



Віншаванне ў Доме кіно.  
Злева направа: прафесар Б. В. Стральцоў,  
прафесар Е. Л. Бондарава, кінааператар, сакратар  
Саюза кінематаграфістаў БССР А. А. Булінскі



Сустрэча з прадстаўнікамі рэдакцыі часопіса «На экранах»



Супрацоўнікі кафедры  
тэорыі і практыкі сучаснай журналістыкі.  
1980-я гг.



З пісьменнікам  
Васілём Быкавым.  
1970-я гг.



Падчас сустрэчы з пісьменнікам  
Янкам Брылём.  
1970-я гг.



Творчая сустрэча з пісьменніцай Вольгай Іпатавай



Е. Л. Бондарова. 1990-я гг.



З кінарэжысёрам В. Ю. Абдрашытавым  
і кінакрытыкам Л. П. Саянковай-Мяльніцкай



Падчас святкавання юбілею Е. Л. Бондаравай.  
Злева направа: Л. П. Саянкова-Мяльніцкая,  
Н. А. Сніцарова, Е. Л. Бондарова



Шчаслівыя студэнты – шчаслівы выкладчык



Каштоўная парада.  
Е. Л. Бондарава і яе вучаніца Т. У. Падаляк



З сынам Ігарам і мужам Алегам Ціханавічам Аўдзеевым

В третьем и четвертом фильмах знакомые по первым двум фильмам О. Я. Омельченко, В. П. Чудаева вспоминают новые подробности, но главное место отведено новым героиням – гвардии старшему сержанту Тамаре Умнягиной, партизанке Антонине Кондрашовой, санинструкторам Софье Дубняковой, Ларисе Дейкун, старшине Нине Вишневской. На разных фронтах и в разных частях они воевали, в разных городах живут сейчас. Не похожи друг на друга чертами лица, манерой поведения, у каждой – свое «самое-самое» о том, что выпало им всем видеть, пережить. И у всех – искреннее желание, чтобы их услышали, поняли, ибо это важно знать и помнить всем. Из мозаики лиц и подробностей воспоминаний создается выразительный портрет поколения особой судьбы и места в истории. «Утро туманное, утро седое» и «Я встретил вас...» основным своим пафосом обращены к молодежи, ибо речь в них о том, как в бесчеловечных обстоятельствах люди оставались людьми, испытывали горечь утрат и светлое чувство любви.

Несколько примеров создания объемных по содержанию, эмоциональных по звучанию образов, в которых выражено больше, чем сказано и показано. Публицистике вовсе не противопоставлено такое осмысление фактов.

...Только что Т. С. Умнягина вспомнила, как тяжело было терять боевых товарищей, любимых. Их лица, глаза – помнятся через многие годы. «Хотя бы кого-то забыть, ведь никого не забыла. Все помню, все вижу», – с грустью говорит она. Камера оставляет ее в задумчивости. На экране – люди у Вечного огня: ветераны с внуками, молодежь. Снова крупно – лицо Умнягиной. Его сменяют замедленные кадры военной хроники: женщины-воины возлагают цветы, обнимаются у могилы и плачут, тихо и грустно звучит песня: «Нехотя вспомнишь и время былое, вспомнишь и лица, давно позабытые...». Ветеран войны с орденами возлагает с мальчиком цветы к Вечному огню. Наезд камеры – на лицо плачущего ветерана. А романс о лицах любимых, встречах и признаниях все звучит и звучит, бередя душу, вызывая желание думать, вспоминать... На приглушенной мелодии – лицо девушки с довоенной фотографии. Кончается куплет романса словами «Вспомнишь и лица, давно позабытые...», и мы видим немолодую обаятельную женщину – Софью Константиновну Дубнякову. Она говорила автору книги: «Я боялась некрасивой лежать после смерти. Только бы не разорвало на куски снарядом... Я такое видела...». В фильме этих слов нет, но сама мысль о красоте, гармонии жизни, доброте человеческой пронизывает его. «Вот когда мы были на фронте, когда выпадали минуты свободные, – задумчиво говорит Софья Константиновна, – ...мечтали о светлом дне, который настанет... Думали, что люди, которые останутся, будут бесконечно счастливы и будут бесконечно добрыми. Пережив вот такое горе, нельзя быть иным человеком. А вы знаете, горько об этом говорить, а ведь люди не стали такими. Вот почему-то очень много злых людей...».

Начавшийся в третьем фильме разговор продолжается и в четвертом «Я встретил вас...». У Дубняковой, как и у многих ее сверстниц, война была временем

молодости, любви. И любили, хотя знали, что через минуту или какое-то другое время любимый может быть убит. У их любви «не было завтра», но и неискренности не было. И как оскорбительно им было слышать ханжеские слова о фронтовичках. Термин «ППЖ», говорит Дубнякова, наверное, родился не на фронте. Конечно, были командиры, имевшие «при себе девушку», но не это определяло фронтовую любовь. Она была искренней.

В воспоминаниях москвички Нины Вишневской, гомельчанки Ларисы Дейкун – такие подробности, с которыми война врывается на экран кровью и жаждой любви. В смертный час боец звал мать и любимую.

В названных четырех лентах они выявились, можно сказать, полностью. В новых трех – «Если родится девочка», «Тогда я не плакала», «Милосердие» – на новых примерах развиваются уже затронутые темы (патриотизма и героизма, мужества, славы, любви и верности). Седьмой, заключительный фильм под названием «Милосердие» посвящен партизанкам и подпольщикам.

Киноцикл, как и сама книга «У войны не женское лицо», встает в особый ряд публицистического творчества, подвигая его в сторону глубокого нравственного постижения неисчерпаемой темы. Да и с точки зрения использования приемов и средств экранной поэтики фильмы о «живой плазме памяти» открывают перед кинематографистами новые направления поиска.

### **...И ярость благородная**

«Иди и смотри» – так просто, безыскусно назвали двухсерийный фильм писатель, публицист, литературовед Алесь Адамович и режиссер-постановщик Элем Климов, не для каких-либо особых подсказок критикам и зрителям. Но в этих двух словах – и повеление, более того – уверенность, что показанное касается каждого из всех, и что об этом недостаточно знать – надо увидеть, почувствовать, пережить. Предложенное нам посмотреть – не только прошлое. Понимая неоднозначный смысл названия фильма и то, что нельзя его заключить в точные дефиниции, важно сначала понять состояние художников, предложивших нам пережить то, что они сами переживали, воссоздавая средствами художественного кино трагическую правду Великой Отечественной. Наверное, прежде всего эпитеты «ярость», «яростный» помогут нам приблизиться к этому состоянию. Тем более, что и сам автор «Хатынской повести», с которой начинался фильм, определяющим качеством творчества режиссера Э. Климова назвал «ярость» (вспоминая его фильмы «Добро пожаловать, или Посторонним вход воспрещен», «Спорт, спорт, спорт», «Агонию» и «Прощание»). Да и как же без ярости можно разоблачать нелюдей, что составляло одну из главнейших задач создателей экранной дилогии «Иди и смотри»?!

Когда художники вступают в бой со злом, когда они обнажают до самого дна геноцид, человеконенавистническую идеологию – фашизм, в которую уходят и корни идеологии ядерной войны, – их благородное стремление не может достичь цели без самого убедительного аргумента – правды, поданной так,

чтобы ее увидели и услышали, чтобы она потрясла сознание и чувства. Цель диктует пути и средства ее достижения. Отсюда – стилистика фильма. С одной стороны – воссоздание событий с документальной точностью, с беспощадной правдивостью, с другой – «со сгущением», возведением моментов реальности до образов и символов. Когда еще шла подготовка к съемкам фильма, А. Адамович и Э. Климов в диалоге с корреспондентом журанла «Искусство кино» (1984, № 6) смысл своей работы выразили словами Достоевского: «... Труд по сгущению добра», – а задачу определили, как предельно честное, правдивое отношение к войне, максимальное воздействие на зрителя.

Убедительный пример такого отношения к показу войны Э. Климов, кстати, видит в фильмах В. Дашука, о которых речь шла выше. Если в документальных циклах авторы обнажили правду через эмоциональную правду, возводя свидетельства в образ, то в фильме Э. Климова осмысленная и художественно воссозданная реальность становится документом огромной силы воздействия. Так творческий поиск различными путями и средствами смыкается на единстве целей и позиции художников. Но в то время как документы вызывают нас на «дорисовку» ада, через который прошли те, для кого война в наибольшей степени противостоит естественна, то создатели художественной кинокартины потрясают наглядностью злодеяний, сотворенных фашистскими варварами на белорусской земле.

Картину «Иди и смотри» авторы адресуют зрителю, который сегодня, как никогда прежде, должен сознавать свой долг перед теми, кто спас мир от гитлеровских изуверов, свою ответственность перед временем настоящим и грядущим. Контакты с фильмом «Или и смотри» – не просты... Понять легко, труднее за героями фильма пройти по кругам ада.

Признаюсь, я испытала это и на себе – сначала при чтении сценария, а затем и в кинозале. Помню, когда утверждался режиссерский сценарий уже под названием «Иди и смотри» (прежде он назывался «Убейте Гитлера»), из которого были видны и содержание, и структура фильма, и его стилистика (такой точности сценарного видения будущего кинопроизведения я ранее на нашей студии не встречала), зашла речь о том, смогут ли принять все это зрители. Я даже напомнила о фильме Литовской киностудии «Факт», в котором автор сценария – известный режиссер В. Жалакявичюс и постановщик А. Грикявичюс в подобной ситуации (уничтожение деревни Пирчюпяй со всеми ее жителями) самые трагические моменты показывали отраженно... Элем Климов ответил, что он не приемлет в искусстве какую бы то ни было манерность, в фильме «Факт» не видит, не чувствует настоящей правды. Не согласившись с таким категорическим суждением о сложной структуре картины, я все же подумала тогда об отстраненности авторской позиции, что подчеркнуто самим названием «Факт». Адамович и Климов объясняли, что они обратились к столь страшным событиям войны, чтобы сказать всю правду, ибо полуправда или четверть правды – безнравственны. Сегодня геноцид, который проводили не-

мецкие фашисты и предатели на белорусской земле, взят на вооружение милитаристами. «Хиросима репетировалась в Хатыни», – во всеуслышание скажет потом А. Адамович в статьях и диалогах о войне и мире.

В фильме «Иди и смотри» – ситуация самая трагическая, методы действия врагов – самые зверские. Уничтожение деревни – акт спланированного фашистскими главарями варварства. Во имя полной правды, во имя того, чтобы до самого темного дна вывернуть фашистскую идеологию в действии, художники должны были избрать соответствующие принципы и средства показа. Стилль фильма «Иди и смотри» родился, по словам режиссера-постановщика, из самого материала и обусловлен стремлением как можно правдивее показать, какие круги ада прошел главный герой фильма – Флёра Гайшун из деревни, что творили цивилизованные варвары на белорусской земле. Новым поколениям надо в полной мере осознать, что пережила их Родина, что вновь угрожает народам сегодня.

Смотреть такой фильм без огромного напряжения сознания, нервов, чувств – нельзя. Но на такие затраты надо идти, понимая их необходимость. Фильм, о котором идет речь, вызывает чувства, которые завладевают тобой надолго, заставляют думать, побуждают к какому-нибудь действию. Элем Климов неоднократно говорил, что с тех пор, как он прочитал прозу Быкова, Адамовича, гневно-трагические книги «Я из огненной деревни...», «Каратели», «Хатынская повесть», не мог не поставить фильм о Хатынях, предупреждающий о нависающей над миром новой беде – теперь уже в размерах вселенской катастрофы. В такой ситуации искусство должно потрясать.

Чем же и каким образом потрясают создатели диологии «Иди и смотри», вобравшие в себя факты «взрывных» книг о страшных жертвах войны? Прежде всего – масштабом вынесенной на экран человеческой трагедии, степенью обнажения правды. Много было фильмов, документальных и игровых, о том, какой ценой одержали мы великую победу. И тема Хатыней не раз затрагивалась. А тут как бы все это собрано в один фокус, укрупнено, приближено на лично авторскую дистанцию, выверенную острым художническим взглядом, современным философским мышлением, сердцем, раскрытым навстречу боли и гневу, тревогам и надеждам человеческим. Священный пепел Хатыни художники-публицисты потревожили, взметнули над нами ради того, чтобы не росли новые его горы, чтобы люди не горели в пламени новой войны, не становились жертвами изуверских акций.

Структура фильма внешне несложная, в основе ее принцип реалистического повествования с документально точным воссозданием событий, которые были, которые вошли в нашу драматическую историю. Но каждый эпизод этой неизощренной структуры содержательно многомерен, таит в себе «взрывное устройство», которое, будучи приведено в действие, обнажает то или иное звено в общей цепи смысловых и эмоциональных кульминаций. Привычная, казалось бы, экспозиция фильма: деревенский староста Юстин бранит мальчишек

Федьку и Флёру за то, что они «копают и копают» – ищут винтовку (им надо достать оружие, чтобы пойти в партизаны, а Юстин боится, что беду на деревню накличат). Над лесом и деревней появляется «рама», с ней – тревога, прорвавшаяся сквозь спокойные, освещенные солнцем пейзажи. На них накладываются титры и неразборчивый голос из эфира. Камера ведет нас в хату Флёры. Мать не пускает его в партизаны. Одна остается, с малыми детьми. Приезжают партизаны и уводят парня в отряд. Камера выхватывает подробности лесного быта. Молодой партизан рассказывает всех, кто в лагере, для фотографирования. Флёру на передний план, он в новом костюме. Оживление, реплики, смех. Все замерли перед объективом. Звучит за кадром песня «Священная война». Партизаны подхватывают мелодию. На фотоснимке – документе времени – она звучит мощно: «Пусть ярость благородная вскипает, как волна, идет война народная, священная война»...

После плавного развития действия – это первый сильный эмоциональный акцент, сопровождающий уходивший на задание отряд. Так выражена авторская мысль о всенародном характере сопротивления фашистским захватчикам. Через несколько эпизодов, сцен мы видим Флёру в дозоре, моющим котел под насмешливым взглядом Глаши. Хмурый командир Косач и комиссар говорят о блокаде, «тотальной войне Гитлера, войне на полное наше уничтожение». Командир и комиссар призывают бить врага в любых условиях. Слова Косача – это и слова повествователей: «Главное их (фашистов) оружие – страх. Превратить тебя в раба, в насекомое – и раздавить. Заставим их самих дрожать, будем беспощадны, они того заслужили...».

И тут Флёра (судьба его пройдет через весь фильм), который пришел воевать, переживает первое потрясение – его на задание не берут. Более того, заставляют свои еще совсем целые сапоги отдать другому... Плачущий Флёра бредет по лесу, натыкаясь на деревья и давя птичьи гнезда. Эпизоды эти сняты оператором А. Родионовым так, что можно предчувствовать многое в экранной судьбе не только центрального персонажа. Так будет во всех поворотных для киноповествования эпизодах. Авторская мысль, позиция, характер драматургии укрупняются, обретают выразительность оттого, что камера «думает», «переживает» – соучаствует.

Драматург и режиссер показывают войну отраженной во всех человеческих чувствах. Поэтому предельно драматичные, трагедийные моменты переплетаются с комическими, почти фарсовыми. Щемящей нотой, туго натянутой струной (которая вот-вот оборвется) представляется лирическая линия Флёры (школьник Алеша Кравченко) и Глаши (артистка Ольга Миронова). Он совсем мальчишка, ей пришлось время любить. Из «Хатынской повести» мы знаем о мучительной любви Глаши к больному и неласковому командиру, в фильме об этом – более в подтексте, чем в тексте – кадрах. Больше – о ревности Флёры.

Полному трагизму повествованию вовсе не противопоставлен лиризм, но авторы не могут себе позволить надолго расслабиться. Вот из-за леса на брею-

щем полете снова появляется «рама» – сопровождающий героев «знак беды»... Немецкие самолеты, как черные вороны, терзают лес, мечутся между взрывающимися бомб Глаша и Флёра. Прочесывая лес, каратели не заметили их, спрятавшихся в воронки. То было сильное, но, как выясняется потом, еще не самое страшное потрясение.

Выявляя почти в каждом эпизоде кульминационный момент, авторы ведут нас к эпицентру событий, к тому, что трудно вообразить. Но это было... И это вызывает: смотрите, что одни люди могут сделать с другими...

Из пятнадцати частей, составляющих метраж двухсерийного фильма, более трех отведено показу, как фашистские каратели осуществили изуверскую расправу – согнали всех жителей деревни в амбар и живыми сожгли... А. Адамович и Э. Климов хорошо знали, как ставился и разыгрывался кровавый спектакль в 626 белорусских деревнях. И в точности воспроизвели его, воссоздавая смерть деревни Переходы. В массовых сценах, в эпизодических ролях участвовали не актеры, а жители деревень, которым хорошо известно, как осуществлялось злодеяние.

...Камера с тревогой оглядывает оцепеневшую деревню. Скользит по окружившим ее грузовикам, лицам веселящихся карателей, задерживается на пулеметах, на вырывающихся из натянутых ремней собаках и останавливается на голубоглазом офицере с ласковым зверьком на плече. Пока одни сгоняют женщин, стариков, детей, мужчин в амбар, другие фотографируются, веселятся (только на мгновение иногда в объектив попадет лицо немца, встревоженное или растерянное). Слышны музыка, смех.

...Согнанные в амбар люди пытаются вырваться, подсаживают в окно детей, по ним стреляют. Но вдруг один из карателей говорит: «Без детей выходи – дети оставлять». Люди оцепенели, кто-то пытается лезть с ребенком. Снова голос: «Детей оставить...». Из амбара выпрыгивает Флёра. Немец тащит его по земле... На среднем плане в машине голубоглазый офицер со зверьком на плече спокойно распоряжается «актом»... (Он потом будет говорить, что только выполнял приказ.) На фоне растерзанного на песке Флёры из окна амбара выбрасывают ребенка, за ним – девочку-подростка. Немцы вырывают ребенка из ее рук и забрасывают снова в амбар. Режиссер и оператор фиксируют внимание на немецком враче, спокойно взирающем на то, что происходит. А долговязый кадыкастый каратель тащит за волосы девочку и бросает ее рядом с Флёрой. «Работа» продолжается под песню «Коробейники» (она звучит из радиомшины). Из страшной вакханалии будут выделены кадры, когда немцы с гоготом бросают кричащую девушку в крытый грузовик, а неподвижную старуху выносят с кроватью на улицу, с издевательскими словами: «Оставляем тебя на развод, бабуля, ты еще нам нарожаешь»... Объятые пламенем амбар, хаты. Через несколько планов Флёра почти машинально бредет по лесу, натывается на разбитый мотоцикл и раненую немку. Из ее раскрытой сумки мальчик вынимает бинт... А вскоре встречает окровавленную, растерзанную

девушку... Глянув на нее, Флёра вспоминает Глашу. Как она «любить и рожать хотела»... Все растоптано.

Даже в столь схематичном пересказе видно, что в трагической кульминации фильма – каждый план, деталь, акцент полны смысла беспощадного разоблачения, яростного гнева, не высказанных словами, но выраженных образно. Гнев выльется в открытую форму в кадрах, когда карателей настигли партизаны.

Свершенные нелюдями в человеческом облике злодеяния требовали возмездия. Заверши авторы сцены пленения как-то иначе (скажем, оставив карателей в живых до особого трибунала), они неестественно погасили бы горящую огнем ненависть свою и героев фильма. Но прежде, чем свершится возмездие, откроется сама подноготная фашистской идеологии. Штайн (благообразный офицер с горностаем на плече) заявит, что он никогда никого не убивал, не питал плохих чувств к нашему народу и даже мухи не обидел... И хочет заботиться о своих детях и внуках... Идет война, и никто не виноват... Философия преступников и тех, кто их до сих пор прикрывает. А в фильме тот самый Хох, который с иезуитской улыбкой говорил, что можно выйти из амбара без детей, теперь кричит в истерике: «Да, это я сказал, без детей выходи – детей оставить. Я так сказал, потому что с детей начинается все». Камера будто не в силах более смотреть на фашистского фанатика, панорамирует по лицам его сообщников, а из-за кадра все еще слышно: «...Вас не должно быть. Не все народы имеют право на будущее»... – «Слушать, всем слушать», – скомандовал Косач. Это и к нам обращение: знать, помнить, чтобы всегда – быть!

В некоторых рецензиях можно прочесть о том, что лейтмотивом фильма проходит тема возмездия. Да, оно свершается на наших глазах, ибо не могло не свершиться. Но доминирующая мысль, пафос – в предупреждении через жестокую, до корней обнаженную, на пределе возможностей выраженную правду. «Войну надо писать войной», – настойчиво убеждает и читателей, и зрителей А. Адамович. С ним солидарен Э. Климов как соавтор сценария и режиссер-постановщик. Их гражданские позиции, художнические устремления поразительно совпадают. Вероятно, потому и созданный ими фильм такой концептуально целостный.

Незаурядность дарования Элема Климова подтверждена не одним фильмом. И все же то, как ему удалось... добиться того, чтобы мы были потрясены тем, как никогда не снимавшийся в кино ученик 9-го класса Алеша Кравченко проживает на экране трагедию своего сверстника (из тех, 40-х), – поражает.

Мы будем всегда, потому что умеем себя защитить и отстоять, потому что не посягаем на право других жить, верим в силу добра. Эта мысль мощно звучит в финале фильма. Идущий вслед за отрядом Флёра Гайшун, мальчик со страдальческим, уже не детским лицом, видит в луже портрет Гитлера (партизаны плевали в него, разыгрывая сатирические сценки) и стреляет (первый раз в своей жизни). На экране оживает хроника восхождения Гитлера, чингисхановских походов вдохновляемых им завоевателей. Как только Гитлер на-

чинает говорить, следует выстрел Флёры. Хроника как бы «пятится», отматывается назад, доходя до фотографии женщины с младенцем на руках. Флёра опускает винтовку, хотя и видит, что этот младенец – будущий Гитлер. Стрелять в ребенка он не может: он не убийца... Глубокий смысл в этой монтажно и технично сотворенной символике. Над ней мы продолжаем думать, читая надпись, сопровождаемую моцартовским «Реквиемом»: «626 белорусских деревень сожжено вместе со всеми жителями». На далекой панораме уходят в лес партизаны. Они ушли по направлению к Победе.

Погас экран, в зале вспыхивает свет, но люди не спешат расходиться. Молчат, думают. Значит, увиденное потрясло, врезалось в сознание. При повторных просмотрах фильма «Иди и смотри» я все более убеждалось: есть своя линия восхождения в его восприятии. Сопrotивляясь поначалу беспощадности авторов по отношению к нам, все более погружаешься в их образ мышления, эмоциональное состояние, гражданский пафос и понимаешь, что иначе, деликатнее – не могли они говорить о показанном на экране и оставшемся за ним. Несогласий с авторами у меня осталось, в общем, немного: ощущение затянутости некоторых сцен (пробирающихся через болотную тину Флёры и Глаши, представления с чучелом Гитлера, незафиксированность исчезновения с экрана Глаши). При всем трагизме отображенных событий, судеб, жестокости его киноязыка фильм «Иди и смотри» гуманистичен в своей идеологической направленности, он воинственно антифашистский и антимилитаристский. Эта мощная экранная фреска приковывает внимание к проблемам глобальным и самым неотложным. Не случайно картина имеет столь широкий отзвук в нашей стране, а также за ее пределами, на Западе и на Востоке, отмечена Золотым призом жюри XIV Международного кинофестиваля в Москве, почетным дипломом Международной ассоциации кинокритиков. Нелегко взойдя на экран, диалогия займет на нем принадлежащее лишь ей место. И не только в советском кино, в мировом – также. Выйдя на арену идеологической борьбы, фильм и разоблачает, предупреждает, и вызывает, вселяя надежду.

## Правда и правдоподобие. Контрасты экрана 80-х<sup>1</sup>

Задачи современного кинематографа, как и всего советского искусства, многообразны. Но важнейшая из них предопределена теми процессами, которые происходят в нашей действительности. Если обозначить главное направление устремлений общества, то это будет, вероятно, правда во всем – политике, социальной жизни. Естественно, что и в искусстве этот принцип приобретает особое значение. Искусство через него проверяет жизнеспособность, прочность связей с реальностью, возможность осмысливать те явления

<sup>1</sup> Друкецка па: *Бондарева Е.* Правда и правдоподобие. Контрасты экрана 80-х // Неман. 1987. № 9. С. 145–152.

и тенденции, которые в стремительном движении общества не всегда открывают себя в других сферах познания. Правда во всей полноте, с объяснением ее «составляющих», с исследованием ее диалектики – веление времени. <...>

Белорусское кино накопило уже изрядное количество лент с коллизиями и героями невыдуманными, проблемами актуальными. Можно даже сказать, что оно «слушало» и «слушает» время, отвечает на его зов. Истинными же творческими победами, вынесением на экран глубинной правды жизни радуется не часто. Причины противоречивого состояния сегодняшнего кинопроцесса выявить весьма сложно. Для этого довелось бы начинать, как говорят, «от» и «до» – от подготовки сценариев до критериев оценки. Рамки статьи диктуют ограничение. И потому возьмем для разговора несколько примеров из репертуара студии двух-трех последних лет. В нем отразились тенденции плодотворные и малопродуктивные или вовсе бесплодные, вспышки озарения и мало кого радующие итоги. На каждую ленту-произведение připадает два-три не имеющих собственного лица, идейно-эстетического ценностного содержания. В одних – правда во всей реальности, в других (их большинство) – урезанная, «недопроявленная».

### В характерах – судьбы

Трагедия, пережитая народом, «убитые» города и села, сотни тысяч загубленных человеческих жизней, угроза уничтожения всего человечества в ядерной катастрофе не позволяют забыть прошлое. Новые поколения кинематографистов обращаются к нему, чтобы извлечь уроки и обратить их к дню сегодняшнему и завтрашнему. Совсем недавно зритель увидел кинодилогию «Иди и смотри», на постановку которой режиссера Э. Климова, по его утверждению, подвигнула проза В. Быкова, А. Адамовича, С. Алексиевич. Теперь литература вызвала к жизни две новых экранных дилогии, также заключающих в себе обнаженную до предела правду о преступлениях фашизма перед человечеством.

Правда – категория непреходящая, она обеспечивает реалистическое искусство животворящей энергией, но сама подвижна, наполнена содержанием, отсылающим нас к задаче времени (даже если отображаемая ситуация взята из прошлого). Правда истории не стареет, поворачиваясь к новому времени проблемами, которые в нем решаются или своей нерешенностью препятствуют развитию общества.

Бремени правды, которую постепенно постигало эмоциональное сознание, не вынес подранок Коля Летечка – главный герой повести Виктора Козько «Судный день» из двухсерийного телевизионного фильма «Свидетель», созданного на основе этой повести. Картина, поставленная В. Рыбаревым, снятая Ф. Кучаром и оформленная Е. Игнатьевым, не столь масштабна, как вышедшая в тот же год трагическая киноопея «Иди и смотри». Но и в ней предельная степень выражения правды. И вслед за этим – экранный диалог по повести

В. Быкова «Знак беды» (авторы сценария Е. Григорьев, О. Никич, режиссер-постановщик М. Пташук, оператор Т. Логинова, художник В. Дементьев). В ней – обнаженная правда предвоенного и военного времени, показанная через судьбы землепашцев Степаниды и Петрока.

Диалоги, о которых идет речь, – различны по событиям, конфликтам, сюжетосложению и стилистике. И это естественно, ибо в основе их произведения, у каждого из авторов которых – свой неповторимый мир, свое понимание и ощущение исторической правды. Объединяют фильмы драматизм, обращенность уроков прошлого к дню сегодняшнему. Обоим фильмам можно предпослать как эпиграф слова из описания В. Быковым (во вступлении к повести «Знак беды») хуторской усадьбы «со знаком беды», где жили главные герои. Только тоненькая молодая рябина «в дерзкой своей беззащитности казалась гостьей из иного мира, воплощением надежды и другой, неведомой жизни». И далее: «Наверное, все остальное принадлежало здесь прошлому, покоренному тленом и небытием.

Все, кроме неподвластной времени всеохватной человеческой памяти, наделенной извечной способностью превращать прошлое в нынешнее, связывать настоящее с будущим». <... >

Если в кинофильме «Знак беды» разыгравшаяся на хуторе трагедия входит в наше сознание как обращенная в сегодняшний день двойная ретроспектива жизни и смерти главных героев, то в телевизионной картине «Свидетель» память оживает в еще более сложных временных и пространственных сцеплениях. Их образуют (как и в повести В. Козько «Судный день») вспышки памяти из детства Летечки, документальное воссоздание суда над бывшими карателями и показ обездоленных войной детдомовцев. Режиссеру В. Рыбареву необходимо было три слоя событий объединить единством восприятия (через Летечку) и структурно-стилистически. И все подчинить показу беспощадной правды. Точно воссоздаваемая реальность в «Свидетеле» пропускается через видение, ощущение, восприятие персонажа, выступающего «доверенным лицом» авторов и одновременно объектом их внимания (мальчик из «чрева войны», ставший подростком Колей Летечкой).

Валерий Рыбарев к режиссуре игрового кино пришел через документальное и научно-популярное. Там конкретный жизненный материал он умел опозитизировать, подать образно. Чувство абсолютной достоверности режиссер сохранил и в работе над постановочно-художественными картинами. В «Чужой вотчине», созданной по мотивам романа Вячеслава Адамчика, события предвоенной поры представляли в двух воссозданных реальностях – ретроспектива жизни в Западной Белоруссии и одновременно ощущение приближавшихся исторических перемен (воссоединение белорусского народа в единую республику, испытания в разразившейся вскоре войне). Единомысленниками по своим творческим устремлениям режиссер В. Рыбарев по праву считает художника Е. Игнатьева и оператора Ф. Кучара. В той картине они добились

выразительной художественной документации атмосферы и событий отображаемого времени. Присуждение В. Рыбареvu приза «Надежда» на Всесоюзном кинофестивале 1985 года за «Чужую вотчину» – признание в режиссуре неординарных творческих возможностей. Они подтверждены и его новой постановкой – телевизионным фильмом «Свидетель». Здесь он – режиссер и соавтор сценария (с кинодраматургом К. Финном). Из прозы В. Козько постановщик взял беспощадность трагической правды времени оккупации, драматизм состояния Летечки, в пробуждающейся памяти которого оживает прошлое. Чем взрослее становится Летечка, тем явственнее открывается перед ним сотворенное фашистами и предателями злодеяние. Детский дом, в котором живет Колька, и сам напоминает подранка – зашарпанными комнатами и коридорами, судьбами собранных здесь после войны сирот. У всех у них не было детства, но Коле труднее всех, потому что носит он в себе несовместимое – чуткость поэтической натуры и испепеляющую память.

Искусство в состоянии извлечь истину из истории далекой и близкой. Постигая ход и смысл событий, раскрывая «лицо правды» – через конфликты, атмосферу времени, а главное – судьбы людские. В экранном искусстве они должны предстать в своей сущностно-зримой подлинности. В фильмах В. Рыбарева (как и в последней постановке М. Пташука) это имеет принципиальное значение – в них герои живут, действуют в свое время, в натуральной атмосфере, а конфликты, порожденные тем временем, прорываются и в наше. Оттого как бы удваивается заключенное в кадрах содержание, возникает закадровая проекция на проблемы, связующие поколения. Такие произведения обычно создают и своеобразную конфликтную ситуацию взаимоотношений «авторы – критики – зрители». В картине «Чужая вотчина» это чувствовалось довольно отчетливо; в «Свидетеле» режиссер более, если можно так сказать, контактен, позиция его не растворена в стилистике, а более открыта (особенно в сценах суда, поставленных и снятых с укрупнением смысловых акцентов).

В. Рыбарев в литературе ищет идейно-драматическую основу, но он создает экранное по характеру видения и поэтике киноязыка произведение. Ради обстоятельного исследования конфликтов и характеров режиссер не торопит киноповествование, хочет, чтобы мы его поняли, размышляли вместе с ним. Для этого используется образность, активная по отношению к заключенному в кадрах содержанию. Его драматическую контрастность образуют три ракурса правды, открывшейся главному герою, – жизнь в детдоме, страшные видения, являющиеся ему во сне, суд над предателями, когда раскрываются ледяные душу преступления.

Дисгармония состояния Летечки усиливается недугом – результатом страшного детства, пробуждающимся чувством любви. Но мучительнее всего осознать услышанное на суде. Один за одним встают со скамьи подсудимых люди-нелюди и рассказывают: насиловали, расстреливали, сжигали. И тут же с аппетитом едят, иные улыбаются... Колька Летечка вновь и вновь идет кру-

гами ада, осознавая, что произошло с ним, его родителями, тысячами таких, как они. Появившийся в «грезах» подростка судебный процесс над фашистскими подручными проходит в клубе, расположенном на территории детдома. Это вызывает многие ассоциации. Конкретность экранного суда не адекватна по философскому смыслу тому, что подразумевается под судным днем в повести (как страшный суд совести человечества за то, что оно допустило «пришествие» фашизма). Кинематографисты сужают «территориальный» выход на реальность. Это им необходимо было для документирования событий (известно, что такие процессы проходили в разные годы, один из них снят в фильме В. Дашука «Последнее слово» – из цикла на основе книги А. Адамовича, Я. Брыля, В. Колесника «Я из огненной деревни»). Экранное пространство решено так, что из зала суда, в котором совершается акт возмездия, камера ведет зрителя на места страшных преступлений без разрушения драматически напряженной тональности всего фильма. В репортажно снятых сценах чередуются запоздалые признания подсудимых и показания свидетелей...

Мера достоверности предложена авторами в самом начале фильма – сцены из зала суда введены сразу после титров. Первые кадры – показания бывшего карателя Радько – здорового мужика без следов интеллекта на лице (режиссер тщательно подобрал типажи, привлекая к исполнению ролей участников судебного процесса в большинстве случаев не актеров). «Я решил, что не буду стрелять по людям, можа вообще стрелять не буду, а так для виду – ускину только винтоўку, або выстралю паверх галоў... А кали раздалася каманда, прыцелиўся и выстралиў. И страляў у людей да канца аперацыі»... Рассчитывая на гуманность советского суда, предатель охотно называет имена тех, кто уничтожал деревни, насиловал и убивал. И вдруг фальшиво заверещал: «Я не виноват, война во всем виновата! Не было б войны, не сядеў бы я тут»... И сел, положив руки на колени...

Вслед за этой сценой – поле, где происходила расправа над людьми, груды тел, люди в зеленых шинелях, добывающие расстрелянных женщин и детей. С ужасом смотрит на все это «светопреставление» мальчик... От этих кадров – переход в комнату детдома, где на кровати мечется подросток. На соседних кроватях – проснувшиеся ребята. «Опять кричишь, лунатик проклятый!.. Со всем дуриком стал»... Это о Кольке Летечке, который (как мы уже догадываемся, и это потом станет причиной его физических и душевных страданий) был в той могиле тысяч жертв... Так камера вводит нас в послевоенную реальность одной из самых бесчеловечных жертв фашизма – ребенка, олицетворения всего чистого и незащищенного. Он приходит в жизнь, чтобы продолжить ее, познать и украсить. А над ним, мальчиком с поля-могильника, сотворено насилие, которому нет оправдания. Завершается фильм кадрами, в которых Летечка, уже после своей физической смерти, танцует с Леной (самой красивой в детдоме девушкой), хотя за свою короткую юношескую жизнь он не успел научиться танцевать.

По сравнению с первоначальными кадрами фильма (публицистически взрывными) завершающие – внешне ностальгические, монохромные по цветовой гамме. Но как раз это спокойствие берedit душу и вызывает протест сознания. В контрастности экранного пространства заключена, как мне представляется, обращенная к современности главная мысль фильма – всеми силами противостоять злу, защищать человеческую жизнь, помнить уроки прошлого. Тем самым фильм «Свидетель» встает в ряд произведений, обличающих и предупреждающих.

Правдивость, камертоном которой авторы избрали точно воссозданный судебный процесс, – главное и в показе жизни детдома, сложного (характерами и судьбами) коллектива. Режиссер вдумчив в решении больших и малых конфликтов (будь то сложное состояние Летечки, взаимоотношения переростков Горелого или Васьки, зарождения чувства Коли к Лене, отношения детдомовцев с педагогами и директором). Логика повествования, диктуемая драматическими обстоятельствами, убедительна благодаря чувству психологического состояния героев.

Есть у меня и несогласия с авторами двухсерийного телефильма «Свидетель». Первое: в эпизодах суда в череде потрясающих обвинений свидетелей допущен некий перебор (а порой и заметна актерская сыгранность, режущая глаз на общем документально достоверном фоне). Перебор в том смысле, что наступает момент, когда ты уже не воспринимаешь то, о чем говорят свидетели, а постановщик не уводит их за кадр. Второе несогласие вызвано подбором исполнителей ролей детдомовцев. Это не относится к Коле и Лене: Миша Гилевич и Света Копылова органичны в экранном бытии своих героев; их внешний облик и внутреннее состояние обусловлены драматургией и логикой развития каждого из характеров. Быт детдома также правдив по общей атмосфере, а вот остальные типажы удручают какой-то своей физической некрасивостью. Не следствие ли это боязни снизить правдивость, если в объективе кинокамеры окажутся лица иные?

«Праўдай адзінай» – вынес В. Быков в название книги публицистики свое творческое кредо. И обращение к его произведениям кинематографистов обязывает ни в чем не поступаться правдой. А при экранизации повести «Знак беды» задача усложнялась многомерностью ее содержания. По охвату событий, их осмыслению, емкости характеров повесть не уступает большому романному повествованию. Кино так часто использует свою потенциальную мощь на имитацию правды, сокрытие схематизма сценарной основы, что выход на большую литературу для него – благо. Им и воспользовались создатели экранной диалогии «Знак беды».

< ... >

Режиссер Михаил Пташук не в первый раз обращается к белорусской литературе. Он экранизировал роман И. Шамякина «Возьму твою боль», перенес на экран «Черный замок Ольшанский» В. Короткевича, теперь – «Знак беды»

В. Быкова. В первом случае не было особых конфликтов с первоосновой, во втором – экранизаторы шли с автором где параллельно, где на пересечении, а где и совсем в противоположном направлении. Критики и зрители бурно обсуждали фильм, упрекали постановщика в самоуправстве, упрощении своеобразного писателя. Как это обычно бывает, в полемике растворилось выяснение главного – сохранились ли на экране основные мысли, идеи, образы литературного произведения? В. Короткевич в кино – тема, требующая особого разговора, тщательного исследования. Я упомянула его имя здесь лишь как факт устойчивого интереса режиссера к национальной литературе.

В «Знаке беды» В. Быкова правда – это слагаемое правды жизни в ее социально-нравственных конфликтах и сути, логики развития, внутренней диалектики характеров, обусловившей их формирование исторической реальности. Главные герои повести, крестьяне Степанида и Петрок, подведены автором к завершающему их земной путь моменту через нелегкую жизнь батраков, тяжкий труд на каменистом наделе, коллективизацию с ее «перегибами», классовой борьбой. Война настигла Степаниду и Петрока на их небогатом хуторе. Чужаков они не ждали, полицаи для них омерзительны, поведение оккупантов оскорбляет и возмущает. Контрастные по характерам, поведению и психологическому рисунку (робкий и тихий Петрок, решительная, деятельная и гордая Степанида) герои проходят путь к поступкам, требующим мужества. Трагизм ситуации в том, что защитить себя, отстоять человеческое достоинство у них не было иной возможности, кроме смерти непокоренными. Подробно, с глубоким психологизмом и детализацией описывается в повести жизнь героев в обусловленных временем сложных ситуациях. Многие узнаем мы из тревожных, высказанных и невысказанных дум, поведения и поступков Степаниды и Петрока.

Кинематографу трудно находить адекватное авторскому описанию отображение. Ну, как «материализовать», скажем, такие строки, характеризующие состояние Петрока: «...мысли все равно лезли в голову, было не по себе: неотвязная тоска, словно жук-короед, с начала войны точила душу, и заглушить ее не было возможности». Или мучительные думы Степаниды: «Что она сделала не так, против бога и совести, почему такая кара обрушилась на нее, на людей? Почему в эту, и без того трудную жизнь вторглись эти пришельцы и все перевернули вверх дном, лишив человека даже маленькой надежды на будущее?..» А сколько подобных «внутренних монологов» и авторских проникновений в состояние героев рассыпано по страницам повести!.. Если оживить их иллюстративно или вовсе «опустить», – неминуемы потери.

В кино необходимы действие, видимое состояние, выраженный в поступках «внутренний голос». Экран делает зримыми описанные события и героев. И образ их, как и образ отображаемого времени, уже зависит не только от того, что было в первооснове, но и как это воспринято, увидено и выражено средствами кино. В сценарном варианте «Знака беды» киносценаристы Е. Григорьев и О. Никич бережно сохранили все узловые моменты повести (до это-

го у них был плодотворный опыт перевода романа И. С. Тургенева в сценарий телевизионного многосерийного фильма «Отцы и дети»). Сценаристы и режиссер-постановщик искали меру соотнесенности событий довоенных и времени оккупации. Принцип соединения времен сохранили, пространство же показа событий пришлось сужать даже при создании двухсерийного фильма.

Режиссер М. Пташук, оператор Т. Логинова, художник В. Дементьев пользуются в показе событий временными измерениями, не разрушая целостность повести. Основное действие происходит на хуторе Яхимовщина, где живут главные герои повести и фильма Степанида и ее муж Петрок. Сюда пришли оккупанты, зачастили полицаи. Эпизоды довоенных событий в Слободских Выселках возникают в памяти Степаниды как этапы ее и других персонажей судьбы. Накладываясь, одно время проясняет другое, расширяя события «местного характера» до масштабов страны в ее историческом развитии. В структуре экранной диалогии эпизоды довоенных событий – информативно-пояснительные, уточняющие истоки характеров. Главное в экранизации – Степанида и Петрок, их сопротивление врагу, проявление их несхожих, но родственных в главном характеров. Выбрав из многомерности содержания повести центральную линию, авторы фильма исследуют ее последовательно, раскрывая нравственный конфликт Степаниды и Петрока с неожиданными пришельцами и односельчанами, ставшими предателями.

Драматургия фильма позволяет на протяжении всего действия держать в поле зрения кинокамеры Степаниду и Петрока, их отношение к оккупантам и полицаям, поведение и поступки в критической ситуации. Исполнители ролей Степаниды и Петрока (Нина Русланова и Геннадий Гарбук) передают правду психологического состояния своих героев, органично существуют в достоверно воссозданной на экране среде крестьянского быта, порушенного ненавистными чужаками. Линия поведения героев у актеров обусловлена авторской характеристикой. В экранной трактовке образа Степаниды очевидны основные качества народного характера – негибкость под тяжестью жизненных испытаний, непримиримость к подлости, извечная тяга к добру и справедливости. И достоинство человека, живущего по этим законам.

Такой артистка представляет нам героиню на протяжении всей ее экранной жизни. Этими чертами характера определяется ее готовность сопротивляться. В первых же эпизодах фильма Степанида не скрывает свою неприязнь к оккупантам и полицаям, которые им служат. На сообщение Гужа, что через два дня немцы будут ездить по восстановленному мосту, Степанида отвечает: «А че им здесь ездить? Что у них в Германии своих дорог недохват?.. – Умная ты больно, погляжу, – с раздражением говорит Гуж. – Недаром активисткой была. Не отреклась еще?» Нет, Степанида не отрекается от того, как жила и что делала. Она отвечает: «А от чего мне отрекаться? Я не злодейка, пусть злодеи от своего отрекаются...» – Гуж: «Ты на кого намекаешь?» – Степанида: «А на некоторых, которые сегодня одни, а завтра другие».

Во всех эпизодах повести, вынесенных на экран, Степанида не прикидывается примирившейся, покорившейся обстоятельствам и силе. Она сопротивляется: молоком недодаивает, чтобы оккупантам меньше досталось, винтовку бросает в колодезь, Петрока бранит за его попытки «уластить» врагов, откупиться водкой или игрой на скрипке. И к финальному своему поступку – покупке бомбы и поджогу хаты Степанида приходит по логике развития характера, в соответствии с драматургией образа. При всем том у меня ощущение, что в фильме Степанида утратила некоторые оттенки образа, существенные для ее характеристики в литературном произведении. Героине Руслановой недостает психологических ступенек, подводящих Степаниду к решающему моменту, каких-то своеобразных национальных черт, внутреннего движения образа от как бы инстинктивного протеста до обдуманных действий. Тем труднее было актрисе в фильме подвести Степаниду к поступку, который она совершила. Самосожжение – это вызов врагам, по существу, – выбор, по нравственной высоте равный тому, что совершил Сотников в повести и фильме по ней. Крестьянка, колхозница и учитель, офицер, партизан – из одной когорты советских людей, для которых предательство страшнее смерти.

Когда повесть В. Быкова «Знак беды» рецензировалась в прессе, некоторые критики отмечали уникальность образа Петрока, считая его даже более интересным, чем образ Степаниды. Для меня в повести интересны оба, а в фильме, пожалуй, Петрок артиста-купаловца Г. Гарбука наиболее приближен к сложному характеру, обрисованному писателем. Колебания, попытка примирить непримиримое, нарастание протеста, выпрямление внешнее и внутреннее – весь этот путь преобразования персонажа актером вычерчен и пройден точно. Камера Т. Логиновой помогла приблизить к нам процесс изменчивых состояний человека, который и сам не предполагал, на что способен. Мягкий, уступчивый, робкий Петрок оказывается в состоянии восстать всем своим человеческим достоинством против грубой и жестокой силы.

Поначалу он надеялся, что как-нибудь обойдется: «Разве мы начальники какие? Или партийные? Или еврейской веры?.. Мы здешние, крещенные. А что колхозники, так все колхозники... Мы перед ними вины не имеем». Но видя, как пришельцы разоряют подворье, избивают Степаниду, издеваются над ним, убивают немого пастушка Янку, Петрок осознает, что по-хорошему с такими нельзя, они – нелюди. Созревает протест, побуждающий к сопротивлению злу. И после налета на хутор полицаев-бандитов, под угрозой расстрела требовавших водку, обессиленный, измученный Петрок приходит к выводу: «Все равно жить не дадут. Только мучить будут... И самогонка не поможет»... Г. Гарбук произносит эти слова так, что мы чувствуем, какая горестная истина открывается его герою... А в следующем эпизоде он уже решительно протестует, вылив на землю оставшуюся водку и заявляя Гужу: «Собаки вы! Собаки! Чего вы ко мне цепляетесь? Какого рожна вам надо?.. Холуй вы немецкие! Гады вы!..»

Камера от среднего плана движется к крупному, скользит от земли, ног Петрока к его лицу, укрупняя его фигуру, подчеркивая значение слов, ко-

торые он бросает полицаям: «Немецкие прихвостни! Запроданцы вы немецкие!.. Что? Застрелите? Ну так стреляйте. Черт вас побери! Стреляйте!..» Полицай Колонденко по команде Гужа бьет Петрока, требуя водку. Закрываясь руками, сгибаясь от ударов, Петрок находит силы крикнуть: «Водки? А хрена вам, а не водки!.. Бейте, я вас не боюсь! Вот вам! Во дулю! Вам и Гитлеру вашему!..» Никакие побои и угрозы теперь уже не заставят Петрока покориться. Наступил предел терпению, восстал человек, а не раб. Таким уведут его полицей с подворья.

Сцены бунта Петрока, его истязаний несколько затянуты, отчего ослаб драматизм завершающих кадров (когда привязанный гужами к лошади, он, задыхаясь и падая, выкрикивает последние проклятья: «Душегубы! Кровопийцы!.. Мой Федька вернется, он вам покажет!..»). В развитии же одного из центральных образов они – решающие. Кульминации драматургия фильма достигает в эпизодах, в которых показана Степанида, прятавшая бомбу, а потом поджигающая избу, запершись от ненавистных «запроданцев» Гужа, Колонденка, Недосеки и Свентковского. Факелом вспыхнула Степанида в родной избе. А слова мольбы, обращенные к детям, к людям, которым не смогла помочь, – прорываются сквозь разгоревшееся пламя... В его сполохах на мгновение появляется силуэт уцелевшего дерева... В этих финальных кадрах как бы высвечена вершинная точка восхождения к самим себе не только Степаниды, но и Петрока.

Не все равнозначно в кинодилогии «Знак беды». Ощутимы в ней спады в развитии действия, иллюстративный показ социальных конфликтов 30-х годов. Сталкивая в предложенной писателем ситуации противоположные позиции и характеры, обнажая конфликты, режиссер монтирует эпизоды раскулачивания, мытарств Степаниды в поисках справедливости прямым переходом (без перебивок) к бесчинствам немцев и полицаяв на подворье Богатков... Хотели того авторы или нет, – возникает прямая аналогия того и другого зла... Лишь пунктиром обозначена в фильме линия Янки, немота и смерть которого в повести предстают как трагический символ.

Экранный вариант повести В. Быкова «Знак беды» не исчерпывает глубину и многомерность литературной первоосновы. Фильму недостает кинематографической оригинальности, как то было при экранизации «Сотникова»: «Восхождение» – пока единственный пример, когда мир писателя и мир режиссера Л. Шепитько не совпадают, а восходят к равным идейно-нравственным высотам.

Кинодилогия «Знак беды» – произведение, убеждающее жизненной правдой, судьбой и характерами героев.

...В картинах последнего времени героика предстает не с победной только стороны; раскрывается драматизм и трагизм обстоятельств борьбы народа за право и возможность быть хозяином своей земли и судьбы. Стремление не упрощать правду определяло и творческий принцип авторов фильма «Год

сорок первый» из телевизионного цикла «Государственная граница». Мне уже доводилось писать о нем (в журнале «Мастацтва Беларусі», № 2, 1987 г.). Здесь отмечу лишь главное. В разных выпусках сериала – разная степень художественной убедительности, достигнутой режиссером Б. Степановым (в первых двух – большая, в 3–4–6 – меньшая). В пятом фильме цикла режиссер В. Никифоров с максимальным приближением к реальным фактам воссоздал атмосферу и события на западной границе накануне и в первые часы фашистского нашествия. Об этом периоде Великой Отечественной войны есть немало документальных и игровых картин, масштабных и камерных, правдивых и урапатриотических. Телефильм «Год сорок первый» не повторяет их. Правда исторической ситуации и правда характеров, образное решение узловых моментов отображаемых событий выделяют его среди других.

Гуманностью идеи, достоверностью сюжетных коллизий и героев привлекает киноповесть для детей и юношества «Мама, я жив!», поставленная режиссером И. Добролюбовым по сценарию В. Халипа (оператор Г. Масальский, эскизы художника Е. Ганкина). Они обратились к фактам истории, еще не отраженным в художественной кинолетописи. Картина повествует об одной из «лесных школ», в которых в годы оккупации учились дети партизан. Сюжет киноповествования не сложен, кульминация его – охота карателей за детьми и старой учительницей, спасение их партизанами. Правда реальности есть, художественного его открытия недостает. Когда совпадают оба «ракурса», явление предстает как бы впервые, а произведение приобретает идейно-эстетическую самооценку. К сожалению, такую гармонию экран демонстрирует редко, а потому и запоминающиеся образы на нем отыскать трудно. Особенно, если кино касается времени, не отдаленного от нас десятилетиями.

### Помехи на пути к современнику

«Все за правду. Но есть разная мера правды». Это слова А. Адамовича, сказанные в диалоге с критиком Н. Ивановой (Но кто спасет красоту // Лит. газ. 1986. 1 кастр.). Начав с несогласия в определении главной задачи современной литературы, как и всего искусства, дискутирующие между собой А. Адамович и Н. Иванова в общем приходят к взаимопониманию. Наш тревожный мир нуждается не только в беспощадной правде о минувшей войне и напоминании об угрозе новой. Утверждение прекрасного также необходимо. В том и другом случае действительно искусство правдивое. Все это хорошо знают, к этому стремятся. А в действительности – горы книг, сотни спектаклей, фильмов, в которых все, как в жизни, только не сама жизнь. Правда подменяется правдоподобием, похожестью, узнаваемостью. Описывается, показывается произошедшее или возможное на видимом, всем доступном уровне. Но чтобы искусство могло участвовать в преобразовании действительности, самого человека, ему необходимо **проникновение** во все поры реальности – и той, которая была, и которая есть, и которая должна быть.

В кино – искусстве материально-зримом – достичь правдоподобия не так уж сложно: запечатлеть среду, воссоздать атмосферу, другие реалии. Если учесть еще актерские индивидуальности, непридуманность сюжетных коллизий, конфликтов, эффект узнаваемости «срабатывает» в зрительском восприятии. Все это мы видим в большинстве фильмов. А находим откровения о жизни, ее творцах и разрушителях – в очень немногих экранных произведениях на современные темы и сюжеты. Белорусское кино очень редко вырывается за пределы правдоподобия в отображении времени, в котором мы живем. Не буду касаться заведомо серых, конъюнктурных лент, они появляются по причинам, к подлинному творчеству отношения не имеющим. А причины сколь очевидны, столь и живучи. Они почти не меняются с годами: сценарная «недостаточность», приземленность, а нередко и непрофессионализм режиссуры, подмена подлинного творчества коллективным «реаниматорством» и т. п. Это сложная проблема требует серьезного исследования, которое возможно лишь при совместных усилиях тех, кто создает фильмы, дает им «добро» на выход к зрителям, оценивает достоинства. И все же я попытаюсь показать на конкретных примерах, как, почему серьезные замыслы и благие намерения авторов сценариев и постановщиков завершаются на привычном среднем уровне. А с этой, вовсе не золотой в искусстве середины, начинается полуправда. Прорыв за этот освоенный «творческий рубеж» – явление редкое.

Возьмем те фильмы, на которые студия «делала ставку», надеясь выйти к зрителям с серьезными размышлениями на темы важные и актуальные. Уровень этих размышлений – различный, степень правдивости – также. За примерами не буду ходить в годы отдаленные, их достаточно в репертуаре последних лет. В нем, кстати сказать, картин о современности стало больше, значит, увеличиваются усилия коллектива решать одну из важнейших творческих задач.

До того, как вышли на телевизионные экраны «Отцы и дети» (авторы удостоены Государственной премии СССР), кинодиалогия «Иди и смотри» (Главный приз на Международном кинофестивале в Москве и другие почетные премии), внимание зрителей и критики привлекла скромная по метражу и стилистике картина «Белые росы». Ее относят то к мелодрамам, то к комедиям, называют лирико-философской повестью. Признаки всех этих жанров в ней благополучно уживаются. А повествует она о старом Федосе Ходасе, живущем в пригородном поселке Белые росы, его трех сыновьях, их женах, язвительном соседе Тимофее. Вроде бы ничего особенного не происходит в фильме: тревоги отца за сыновей – у одного не складывается жизнь, другой долго был на севере, у третьего нет детей, жена мещанка, а тут еще строящийся город поглощает деревню...

Сюжет картины не претендует на оригинальность. Обаяние ее в том, что простую житейскую историю драматург А. Дударев, режиссер И. Добролюбов, художник Е. Ганкин, оператор Г. Масальский, исполнители ролей наполнили правдой жизни и человеческих отношений. Естественное развитие характеров,

жизненность среды, остроумный диалог (что вообще очень редко встречается в нынешнем кино), искренность авторско-режиссерской интонации вызвали доверие и интерес к показанному на экране, побудили к размышлениям о человеке, его деле, радостях и горестях, отношении к природе, миру и войне. Обо всем этом ведется разговор без деклараций, в соответствии с особенностями каждого из героев. Конечно, требовательный глаз и вкус заметят некоторые «сбои» в режиссуре и актерском исполнении, возможно, возникнет сожаление, что недостает национального колорита в характерах или появятся еще какие-либо замечания. Но все они не столь существенны, чтобы нарушить доверительность наших зрительских отношений с авторами и их героями, ибо за этой доверительностью – художественная правда и убедительность. Этим отличается и новая, еще более камерная картина А. Дударева и И. Добролюбова «Осенние сны». Перейдя на экран из пьесы «Вечер», одинокие Василь, Микита и Ганна – остались каждый со своей и всех вместе горькой правдой.

Разноцветьем потонувших в зелени садов и трав светится деревня, где живут герои «Радуницы», поставленной режиссером-постановщиком Ю. Марухиным по одноименной повести А. Кудравца. Для меня фильм интересен как бы коллективным портретом деревни, вниманием авторов к большим и малым заботам людей, их памяти о не вернувшихся с войны. Кинематографисты нас повели на поля, подворье, лесопилку, место поминовения, в избы, чтобы рассказать, какими увидел своих земляков и близких после долгого отсутствия Иван. Закономерно предположить, что персонажу этому надлежит быть если не главным героем, то хотя бы интересным для нас. К сожалению, не стал Иван им. Актер В. Бондаренко скован, как-то безразличен к своему герою, режиссер тоже не очень жалуется его, переключая внимание на отца, погибшего на лесопилке, когда Иван был маленьким. Артист А. Ливанов использовал отведенную ему роль, чтобы показать бывшего солдата человеком, душа которого не очерствела, а характер – словно соткан из туманов и рос, запахов сена и зерна. В картине многое – из жизни, поданной в эпизодах и фрагментах.

Недостатки многих наших фильмов, их художественная незавершенность обусловлены отсутствием у авторов четкой концепции отображаемого момента реальности и как следствие – нарушение логики развития характеров, подмена вытекающих из этой логики мотивировок – «волевым ходом». Надо, скажем, драматургам и режиссерам, чтобы герой поступил в соответствии с предусмотренным ими поворотом сюжета, вот они и толкают его на этот шаг, не подготовив его заранее. И получается: действующее лицо есть, поступки он совершает, конфликты намечены и разрешены, а герой как социальный тип, как индивидуальный, выросший на конкретной почве характер не появился. Сложность характера нередко смешивается с противоречиями в его обрисовке. Нарушается художественная целостность основного слагаемого правды – образа человека как главного объекта художественного исследования и показа.

<...>

Многое из жизни попало в кинообъектив при создании фильма о молодежи «Научись танцевать» (сценарий М. Герчика, постановка Л. Мартынюка, оператор О. Шкляревский, художник Ю. Альбицкий). Современный Минск, его улицы, места отдыха молодежи. Танцплощадка стала образом бездуховного существования молодых людей и подростков, стремящихся «красиво жить». А роскошная машина «Мерседес», с томной улыбкой бармен на фоне ярких этикеток, дорогостоящих магнитофонов и сервизов – воплощение мечты незрелых умов и одновременно демона-искусителя. При обсуждении фильма режиссер-постановщик рассказывал, что он хорошо знал «всю подноготную» проблемы, которую затронул автор сценария. И парней таких, как Сергей (с руками мастерового, не очень развитого духовно), он встречал, исполнителя роли (О. Скобля) подобрал так, чтобы он точно соответствовал сути выводимого на экран социального типа. Есть в экранном действии динамика, конфликт (Сергей в барменовском «Мерседесе» наезжает на другую машину, после чего хорошая девочка Таня становится инвалидом). Не из фантазии, а из реальности пришли на экран другие персонажи – расчетливая и эгоистичная Лариса, издерганная заботами мать, мастер-халуга Деркач, не способный на верность дружбе мальчик Женя и многие другие.

Весь фон, материальная фактура, поведение героев – достоверны. После сеанса ловишь себя на мысли: тебя подвели к серьезному, всех касающемуся разговору и оборвали его, не зная, что сказать по главному вопросу: кто же такие эти Сергей, ожидающие суда, что их порождает? Образ намечен, но не завершен, проблема больше проиллюстрирована, нежели исследована. На уровне иллюстрации глубинная правда не открывается, она заменяется правдоподобием. «Научись танцевать» – одно из пордтверждений тому.

Правдоподобие вместо правды обычно берет начало в схематичной драматургии, приблизительности сценарной разработки конфликтов, взаимоотношений персонажей, формирующей характеры социальной среды. А затем на разных этапах создания фильма она все больше обрастает атрибутами реальности, мимикрирует. Иногда, но очень редко, случается, что высокий класс профессионализма режиссера, всего постановочного коллектива преодолевает схематизм драматургии, наполняя сцены живыми деталями и красками. Говоря об этом, я имею в виду картину «Большое приключение», поставленную В. Никифоровым. Он взялся за нее, думается, не потому, что после плодотворной работы над экранизацией тургеневских «Отцов и детей» его так уж вдохновил предложенный студии Р. Мирским сценарий о детях, отправившихся в путешествие без вожатого и педагога. Может быть, режиссеру захотелось «переклеститься» на другой жанр. Так или иначе, В. Никифоров стал соавтором сценария и поставил увлекательный, с небанальными образами детей фильм. Он полон красок и голосов жизни. Безобидные, на первый взгляд, приключения обернулись для ребят серьезным испытанием, выявили разные характеры и повлияли на их формирование.

Бывает и наоборот, когда из реальности взятые драматургами коллизии, социальные типы по пути на экран схематизируются, режиссура оказывается не в состоянии вынести на первый план жизненную проблему и вовлечь нас в ее решение через столкновение точек зрения, конфликтность характеров. Подобное случилось при постановке фильма о производственно-нравственных конфликтах «Жил-был Петр». В сценарии Е. Григорьева главный герой (экономист-контролер) представлялся более сложным и интересным, чем его увидел режиссер С. Сычев и актер Б. Невзоров.

Во многих случаях сценарный схематизм усугубляется режиссерским. Варианты его различные: прямолинейность, иллюстративность, мнимая многозначительность, противоречивость концепции или отсутствие таковой. Результат же один – неправда или полуправда, скольжение по поверхности жизни, «называние» проблем вместо их исследования.

<...>

Закономерность общая в том, что незаурядные кинопроизведения о народной трагедии и героизме родились на талантливой литературе. Режиссеры, тяготеющие к современности, не имели такой сценарной основы. Кроме того, попытки размышлять о нашем времени делают еще молодые или не обнаружившие оригинальности мышления режиссеры. Мастера предпочитают воскрешать прошлое, выходя на современность через общечеловеческие проблемы. Но дело, в конечном счете, не во временном отдалении или приближении, а в таланте и в мастерстве, без чего главная цель творчества – показать важное в жизни правдиво и ярко – не достигается. Правда – неисчерпаема, потому что она – от самой жизни. Но она же, правда искусства, – и от художника, его позиции, социальной зрелости, глубины проникновения в жизнь.

В. Шукшин слово «Правда» писал с большой буквы и был убежден, что это прежде всего нравственность. И не только в подходе художника к жизни – в критериях добра и зла. В это понятие необыкновенно чуткий к правде художник вкладывал необходимость показывать человека в диалектике его качеств и жизненных связей. «Когда герой не выдуман, – писал В. Шукшин в статье «Нравственность есть Правда» (давшей название его сборнику публицистики), – он не может быть только безнравственным или только нравственным. А вот когда он выдуман в угоду кому-то, тут он, герой, явление что ни на есть безнравственное. Здесь задумали кого-то обмануть, обокрасть чью-то душу»... Такое творчество безнравственно; герой живой, полноценный как художественный образ «приходит из нравственного искусства». Неправда, равнозначная безнравственности, порождает, говоря словами В. Шукшина, «глянцевые манекены».

На киноэкраны те и другие герои выходят на равных правах, порой красивые манекены даже оттесняют своей выпуклой грудью скромных и совестливых правдоискателей. В духовном же опыте народа остаются именно они, носители нравственности, которая и есть Правда.

## Час прачытання класікі. Героі А. С. Пушкіна на «Беларусьфільме»<sup>1</sup>

Руская класіка здаўна вабіць кінематаграфістаў. Гуманізмам, пільнай увагай да чалавека, яна дае стваральнікам фільмаў магчымасць дакрануцца да пачуццяў і думак, якіх нестала і нестася вытворчым сцэнарыям. Рэжысёр-пастаноўшчык Вячаслаў Нікіфараў і яго паплечнікі па здымачнай групе шматсерыйнага фільма «Бацькі і дзеці» (1984) прызнаваліся, што тургенеўская проза натхняла іх на творчы пошук ад самых «дробязей» да агульнай канцэпцыі і вобразаў персанажаў рамана. У 70-80-я гады па творах І. Тургенева на «Беларусьфільме» створаны фільмы – кожны па-свойму адметны – «Жыццё і смерць двараніна Чартапханава» (рэжысёр В. Тураў), «Гамлет Шчыгроўскага павета» (В. Рубінчык), «Зацішша» (В. Чацверыкоў).

Асваенне рускай класікі беларускім кінематографам пачалося ў сярэдзіне 30-х гадоў. Кіно тады набыло новы сродак мастацкай выразнасці – гук; прынцыпова мянялася аўтарская ўстаноўка – пластыка саступала месца больш аб'ёмнаму паказу чалавека, даючы магчымасць яму выказацца. Узрос попыт на змястоўнае слова...

Дагэтуль вабяць экранізацыі апавяданняў і вадэвіляў А. Чэхава. На ленінградскай базе студыі ў перадваенны час (1938–1939) былі створаны тры караткаметражныя і адзін поўнаметражны мастацкі фільм паводле чэхаўскіх «Наліма», «Маскі», «Мядзведзя» і «Чалавека ў футарале». Першыя два пастаўлены пачаткоўцам (на той час) у рэжысуры С. Сплашновым, два другія – маскоўскім рэжысёрам І. Анненскім. Натуральна, супраць пазнейшых экранізацый А. Чэхава яны пададуцца не дужа глыбокімі, затое ў іх раскошны букет акцёрскіх індывідуальнасцей. Весела і лёгка абыгрываецца карнавальная сітуацыя «Маскі» артыстамі С. Каюковым, У. Паліцэймакам і К. Адашэўскім. А колькі хараства ў спрэчках, якія вядуць В. Андроўская і М. Жараў у «Мядзведзі»! Што ні персанаж, тое тып у знакамітым «Чалавеку ў футарале»...

Кінапушкініяна пакуль не вельмі багатая, хоць радавод яе даўні. Яшчэ ў 1915 годзе вядомы рускі рэжысёр Я. Пратазанаў паставіў «Пікавую даму» – лепшае на той час узнаўленне літаратурнай класікі. У савецкім кіно ёсць экранізацыя «Аповесцей Белкіна», опер на пушкінскія сюжэты, арыгінальная экранная версія «Маленькіх трагедый». Не аднойчы кінематаграфісты звярталіся да аповесці «Капітанская дачка». Першым Ю. Тарыч, які ў 1928 г. на базе «Совкино» паставіў аднайменны фільм.

Фільм «Капітанская дачка», пастаўлены па сцэнарыі В. Шклоўскага, падвяргаўся рэзкай крытыцы за «неадпаведнасць першааснове», ператрактоўку асноўных вобразаў. Грынёў надзелены рысамі прыгонніка, яго стары слуга

<sup>1</sup> Друкуецца па: *Бондарова Е.* Час прачытання класікі. Героі А. С. Пушкіна на «Беларусьфільме» // Літ. і мастацтва. 1989. 20 кастр. С. 11.

Савеліч зрабіўся паплечнікам Пугачова, злы і каварны Швабрын (у фільме – Швановіч) – ледзьве не змагар супраць сацыяльнай несправядлівасці. Так абарочваўся вульгарызаваны прынцып класавасці ва ўспрыманні твораў мінулага.

Праз восем гадоў пасля «Капітанскай дачкі» рэжысёр А. Іваноўскі, ажыццяўляючы на студыі «Ленфільм» экранізацыю аповесці «Дуброўскі», не пазбег уласцівага мастацтва і крытыцы 30-х гадоў «комплексу» аптымізму. Ролю галоўнага героя Уладзіміра Дуброўскага выконваў абаяльны, моцнага тэмпераменту Б. Ліванаў, яго бацькі – драматычнага нападу акцёр І. Самарын-Эльскі, Траякурава – М. Манакоў. Як і ў іншых даваеннага часу кінастужках, каларытнай фігурай выступаў У. Гардзін у ролі князя Вярэйскага. Фільм падабаўся гледачам, рэцэнзенты вылучалі ўзнёслы вобраз галоўнага героя...

Аўтары тэлесерыяла і яго варыянта для кінаэкрана паводле вядомага са школьных гадоў твора не адразу адкрываюць сваю звышзадачу. Сцэнарыст Яўген Грыгор’еў і Оскар Нікіч, рэжысёр-пастаноўшчык Вячаслаў Нікіфараў па-рознаму назвалі фільмы – першы (у 4-х серыях) «Дуброўскі», другі (аднасерыйны) – «Высакародны разбойнік Дуброўскі». На абодвух пазначана: паводле рамана А. С. Пушкіна «Дуброўскі». У літаратуразнаўстве, як вядома, няма адзінства ў вызначэнні жанру папулярнага пушкінскага твора – адны даследчыкі называюць яго аповесцю, другія – раманам.

Не ўдаючыся ў спрэчкі на гэты конт, заўважу, што сам А. С. Пушкін і першы найбольш сур’ёзны даследчык яго творчасці В. Бялінскі называлі «Дуброўскага» аповесцю. Болей за тое, крытык лічыў аповесць «Дуброўскі» «pendant» (па-французску «дадатак», «дапаўненне») да «Капітанскай дачкі». Аб’ядноўваў іх Бялінскі, зыходзячы з таго, што «ў абедзвюх аповесцях пераважае пафас памешчыцкага прынцыпу». Малады Дуброўскі, на думку крытыка, «прадстаўлены Ахілам паміж людзьмі гэтага роду». Вобраз галоўнага героя, паводле Бялінскага, нягледзячы на майстэрства пісьменніка, асоба меладраматычная і таму «не абуджае да сябе спачування». Аднак эскізнасць характарыстыкі Дуброўскага наўрад ці ёсць падстава аспрэчваць. Гэта – адна з асноўных небяспек, якая падпільнювала экранізатараў. Траякураў, траякураўшчына выпісаны Пушкіным ярчэй і, паводле вызначэння Бялінскага, з «ужасающей верностью». Падобнае размеркаванне фарбаў адбылося і ў фільмах. Найперш таму, што сілы выканаўцаў роляў, так бы мовіць, не адпавядалі адна адной: ва У. Самойлава (Траякурава) – за плячыма дзесяткі вобразаў рознага плана і маштабу, у М. Яфрэмава – дэбют.

Аднак вернемся да намеру, з якім кінематаграфісты ажыццяўлялі экранізацыю. Рэжысёр В. Нікіфараў на прэм’еры сказаў: «Мы стваралі наш фільм як пратэст супраць вандэі». Слова гэта тады часта мільгала ў друку, гучала з тэлевізійных экранаў – грамадскасць пратэставала супраць беззаконня. На хвалі працесаў дэмакратызацыі грамадства выкрыццё самадурства павятовага памешчыка, адстаўнога генерала-аншэфа Кірылы Пятровіча Траякурава ўспрымаецца не проста як экскурс у гісторыю – адчуваецца повязь часоў.

Асноўныя дзеючыя асобы прадстаўлены у садзе і доме Траякурава (у тым ліку князь Вярэйскі, якога Пушкін уводзіць у дзеянне пазней). Сутыкненне Тра-

якурава і яго суседа (сябра па ранейшай вайскавай службе) адбываецца пасля таго, як кінакамера «суправадзіла» гледача па прадметах раскошы не надта высокага густу. Траякураў пахваляецца сваёй сабакарняй. Дуброўскі, ведаючы нораў суседа, заўважае: «Сабакарня цудоўная, наўрад ці людзі вашы жывуць таксама, як вашы сабакі». Пасля – паслугацтва Парамона, кпіны з беднасці Андрэя Гаўрылавіча, хуткі ягоны ад'езд, патрабаванне Кірылы Пятровіча вярнуцца.

З гэтага пачаўся асноўны канфлікт. Рашэнне Траякурава адняць у Дуброўскага маёнтак на экране выглядае недастаткова матываваным. (Заўважу ў дужках, што ў фільме быў яшчэ эпізод вырубкі траякураўскімі парабкамі бярозавага гаю, які належаў Дуброўскаму.) Экран увогуле мае ўласцівасць узбуйняць рэчы, фігуры, але ён менш прыстасаваны да паказу патаемных матывацый учынкаў. Гэта неаднойчы адчуваецца ў экранізацыі, і тады даводзіцца па памяці ўзнаўляць вузлавяыя моманты літаратурнай першаасновы. Без такога звяроту, напрыклад, цяжка зразумець паводзіны судовых чыноўнікаў.

Аднак няма плёну супастаўляць напісанае і паказанае. Экранізатары ў наш час так вольна ставяцца да першакрыніц, што ўжо не лічыцца за грэх «пераніцаваць» вобраз, «перайначыць ідэю»... Пройдземся лепш па асноўных лініях і перакрываваннях фільмаў. Паслядоўнасць іх аднолькавая і там, і там. Толькі ў тэлевізійным – эпізоды больш разгорнутыя, чым у кінаварыянце, аднак з захаваннем асноўных дыялогаў.

На адной з дыскусій з гледачамі В. Нікіфараў, тактоўны і ўдмлівы інтэрпрэтатар найбольш значнага тургенеўскага рамана, нібы мімаходзь прызнаўся, што на гэты раз яму хацелася не столькі наблізіцца да Пушкіна, колькі паспрачацца з ім. У чым жа? У абмалёўцы Траякурава і траякураўшчыны? Бадай, так, хоць пісьменнік больш сакавіта апісаў Траякурава ў параўнанні з Дуброўскім. А калі ўлічыць асобу акцёра, што выканаў ролю ў тэлефільме, ягоны адкрыты тэмперамент, дык атрымаецца: галоўны герой экранізацыі не Дуброўскі або Дуброўскія. Па мастацкім патэнцыяле, пераканаўчасці герою У. Самойлава мог бы паспяхова супрацьстаяць герой прызнанага майстра сцэны К. Лаўрова. Аднак... Яму не хапіла учынкаў, дзе маглі б праявіцца апісаныя Пушкіным асаблівасці былога гвардыі паручніка з даўняга дваранскага роду, хоць у тых нямногіх эпізодах, дзе прысутнічае стары Дуброўскі, артыст усё ж змог паказаць асноўныя яго рысы – высакародства і бездапаможнасць перад несправядлівасцю.

Паказальнік мастацкага выніку экранізацыі – вобраз маладога Дуброўскага. Хоць фільм для кінаэкранаў і называецца «Высакародны разбойнік Дуброўскі», рэжысёр не ідэалізуе галоўнага героя, а пад канец дзеяння даводзіць, што шлях разбою і помсты – згубны (гэта разумее і сам Уладзімір, пакідаючы сялян, што былі з ім). Тут яшчэ адна «змычка» даўняй гісторыі з сучаснасцю. І ўсё ж цэнтральны вобраз застаецца недапраяўленым.

Успамінаю, як паступова, з кожным эпізодам узростала цікавасць да Базава, якім яго адчуў і прадставіў мала каму тады вядомы артыст Маскоўскага акадэмічнага Малога тэатра У. Богін. Гэта была знаходка і адкрыццё рэжысёра

ра В. Нікіфарава. Доўга, пакутліва ён шукаў выканаўцаў ролі Уладзіміра Дуброўскага. Шукаў не сярод «зорак», а сярод маладых артыстаў, за якімі яшчэ не цягнуцца «шлейф» штампаў. Пахвальны прынцып, ім кіруюцца звычайна тыя пастаноўшчыкі, якія адчуваюць у сябе здольнасць «ляпіць» вобраз. Выбраўшы маладога маскоўскага акцёра М. Яфрэмава (сына вядомага А. Яфрэмава), В. Нікіфараў спадзяваўся, што разам яны створаць вобраз яркі і не хрэстаматыйны. Спадзяванні здзейсніліся толькі часткова. Экранны Дуброўскі выклікае давер як чалавек, які вымушаны рабіць учынкi, не ўласцівыя яго натуры (паліць га-сподскі дом, выдаваць сябе за француза Дэфоржа, каб патрапіць да Траякура-ва, адпомсціць крыўдзіцелю бацькі; атаманства над разбойнікамі таксама не прыносіць яму задавальнення).

Каханне да Машы – тое адзінае светлае, дзеля чаго яшчэ варта жыць. Ро-лю акцёр «праводзіць» роўна, адпаведна сітуацыям, выкладзеным у сцэнарыі. І з М. Зудзінай (Марыяй Кірылаўнай) Яфрэмаў-малодшы, як кажуць, «у пары». Знешне і ўнутрана яны стасуюцца адзін да аднаго, узнікае хваляванне за іх лёс. І ўсё ж застаецца незадаволенасць, пачуццё нахшталт таго, што табе абя-цалі сустрэчу з вобразам прыемна нечаканым, а прадставілі толькі абрыс. Відаць, унутраная скаванасць акцёра абумовіла эмацыянальную інертнасць. Апрача таго, здымаючы з Дуброўскага рамантычна-сентыментальную афар-боўку, рэжысёр і акцёр не знайшлі іншых якасцей, каб галоўны герой прадс-таў перад гледачом асобай неардынарнай.

«Не ў сіле бог, а ў праўдзе» – помніць пра гэта завяшчаў сыну Андрэй Гаў-рылавіч. Сцэна знята сярэднім планам, сэнсавы акцэнт зроблены мантажна-гукавой паўзай. Яна не выпадковая: рэжысёру патрэбны быў пачатак працэсу, які працягнецца і за кадрам. Яго можна вызначыць як усведамленне Уладзімі-рам Дуброўскім, што нават справядлівая помста – не шлях для знішчэння зла. Тут адзін з вельмі важных для аўтараў фільма момантаў, каб у фінале «выса-кародны разбойнік» адмовіўся ад гонару ім звацца.

На перакрываванні асноўных ліній кінаапавядання – дачка Траякурава Маша, Мар’я Кірылаўна. Яна выпісана Пушкіным у стылі сціплых памесных прыгажунь, што атрымалі добрую адукацыю і заўсёды слухаліся бацькоў. Яны здольныя на рамантычнае каханне, здольныя «згубіць галаву» і кінуцца за ка-ханым. Калі ж такая вольнасць не пройдзе – змірацца з лёсам, што прадвызна-чылі бацькі. М. Зудзіна такой і іграе Машу. Бацька не паспачуваў яе малітвам і прымусіў пабрацца са старым князем Вярэйскім, і яна скарылася. Такая па-корлівасць, вядома, не ў духу сучасных эмансціпаваных жанчын, але экрані-затары былі абмежаваны сітуацыяй першаасновы. Перайначылі яны толькі са-мога жаніха: у выкананні А. Рамашына ён не столькі стары валацуга, колькі прыстойнага выгляду драпежнік, які можа і характар праявіць. Калі Дуброў-скі з Грышкам і Цімохам даганяюць шлюбную карэту і прапануюць Машы па-кінуць яе, Вярэйскі страляе ў Дуброўскага.

З павагай і спачуваннем выпісаны ў Пушкіна дваровыя, слугі, адным сло-вам, просты люд. Экранізатары старанна персаніфікавалі акружэнне Траяку-

рава і Дуброўскіх, стварыўшы выразныя вобразы-тыпы. Праз іх раскрываецца сацыяльны падтэкст твора.

Увогуле фільм паводле пушкінскага «Дуброўскага» – работа кінематаграфістаў-прафесіяналаў. Сцэнарысты і рэжысёр, аператар Э. Садрыеў, мастак У. Дзяменцьеў запоўнілі экранную прастору рэчамі, пейзажамі, што арганічна стасуюцца з апісанымі ў аповесці часам і падзеямі. Перабор красамоўных штрыхоў адчуваецца толькі ў сцэнах суда, прыходу судовых чыноўнікаў у дом Дуброўскага. Настойліва карэктываваў вобраз засядацеля Шабашкіна артыст У. Конкін. Такім яго выводзіў і Пушкін. Але экран яшчэ больш агаліў Шабашкіна і прыкметна спрасціў.

Зводзячы асноўныя кампаненты і асаблівасці абодвух варыянтаў экранізацыі да адзінага выніку, можна адзначыць, што карацейшы з іх больш дынамічны і стылістычна вытрыманы. Чатыры серыі для тэлебачання падаюцца зцягнутымі, з нястачаю ўнутранай энергіі для працяглага дзеяння. Але пад цітр «канец фільма» падумалася: дарма Бялінскі папракаў Пушкіна сентыменталізмам. Сентыменталізм не перашкаджаў пакаленням спачуваць і суперажываць. Так было пры ранняй экранізацыі, цяперашняя – больш рацыяналістычная. Які час на дварэ, такі і ракурс чытання класікі...

### Свет сапраўдных пачуццяў. «Хам» Э. Ажэшкі на тэле- і кінаэкранах<sup>1</sup>

Сляянскае жыццё напрыканцы мінулага стагоддзя... У мастацкім фільме «Хам» паводле рамана Э. Ажэшкі яно пададзена праз лёсы двух цэнтральных герояў – полькі «з немужыцкай сям’і» Францышкі Хомец і беларуса «хамскага (мужыцкага) роду» Паўла Кабыцкага. Іншыя персанажы нечым уплываюць на іх жыццё, але не вызначаюць асноўнага канфлікту.

Псіхалагічна тонкая, з дакладным апісаннем месца, дзе адбываецца дзеянне, характараў і паводзін герояў, іх стаўлення да жыцця, аповесць дазволіла экранізатарам – рэжысёру-пастаноўшчыку Дзмітрыю Зайцаву, аператару Уладзіміру Спарышкову, мастаку Аляксандру Чартовічу, кампазітару Эдзісону Дзянісаву і выканаўцам роляў паказаць мінулае ў такіх істотных праявах, якія цікавяць і хвалююць сёння.

Каханне, пошукі душэўнай гармоніі, немагчымасць яе дасягнуць пры несумяшчальнасці разумення і адчування галоўнымі героямі сэнсу жыцця – складаюць змест, вызначаюць канцэпцыю і пластыку тэлетылогіі «Хам», а таксама скарочанага яго варыянта, падрыхтаванага для выпуску ў кінапракат. Абодва фільмы створаны з прынцыповым адмаўленнем іх аўтараў ад прэтэнцыёзнага «наватарства», якое сёння кан’юктурна дэманструюць экран і сцэна. (У больш-

<sup>1</sup> Друкуецца па: *Бондарова Е.* Свет сапраўдных пачуццяў. «Хам» Э. Ажэшкі на тэле- і кінаэкранах // Літ. і мастацтва. 1991. 26 крас. С. 10–11.

шасці выпадкаў за ім хаваецца аўтарская разгубленасць або творчая бездапаможнасць.) Новы твор беларусьфільмаўцаў вабіць шчырасцю пачуццяў аўтараў і герояў, натуральнасцю і значнасцю таго, што ўзнаўляецца на экране, вобразнай пластыкай. Можна прадоўжыць пералік вартасцей фільма «Хам», бо ён – з тых твораў, у якіх гарманічна спалучаюцца розныя кампаненты мастацтва кіно (чаго, мовіць дарэчы, яўна нестae многім «перабудовачным» стужкам «малога» і «вялікага» экрану). І падначалены галоўнаму – выяўленню самаадчування герояў, іх псіхалогіі.

Рэжысёр-пастаноўшчык на прэм’еры фільма гаварыў, што ён – прыхільнік класічнага кіно, дзе галоўнае – чалавек, яго пачуцці, матывы ўчынкаў. Д. Зайцаў да нядаўняга часу быў ярка выражанай індывідуальнасці аператарам. Яго творчая манера, чулая да часу, у які адбываецца дзеянне, стану герояў, у многім вызначыла экранны вобраз такіх разнастайных па змесце і рэжысуры фільмаў, як «Рудабельская рэспубліка» М. Калініна, «Чорная бяроза» В. Чацверыкова, «Нядзельная ноч», «Час яе сыноў», «Людзі на балоце» і «Подых навалніцы» В. Турава. Жаданне больш поўна рэалізавацца падштурхнулі аператара даволі высокага рэйтыngu змяніць камеру на мегафон – узяцца за рэжысуру. Дэбютаваў кароткаметражнымі стужкамі «Альхавацкая гісторыя» і «Усе некага кахаюць». Звычайныя выпадкі жыцця, неарыгінальная драматургія і адпаведная ёй рэжысура. І падумалася тады: вось і яшчэ адзін цікавы аператар перайшоў у пасрэдныя рэжысёры... Шкада. Была, праўда, у тых «спробных» фільмах адна прыкметная асаблівасць: увага іх пастаноўшчыка да ўнутранага свету чалавека, яго маральнага пачування, пераадолення складанай сітуацыі, у якую трапіў. А пасля былі пошукі сцэнарыя, які б стаўся трывалай асновай для фільма.

Тым я і тлумачу выбар аператара-рэжысёра літаратурнага матэрыялу для сваёй, можна сказаць, «кантрольнай пастаноўкі». У аповесці Э. Ажэшкі ўбачылася і адухоўленая натура, якую так любіў здымаць Д. Зайцаў, і складаны свет пачуццяў герояў. Лейтматыў, які вызначыў канцэпцыю, лад і выяўленчую гаму абодвух варыянтаў фільма-экранізацыі, быў выяўлены аўтарам сцэнарыя М. Шэлежавым. Ён, як і аператар У. Спарышкоў, мастак А. Чартовіч, аказаўся бліжэй у бачанні і адчуванні літаратуры, а таксама той галоўнай творчай задачы, якую трэба было вырашыць сродкамі кіно. Найперш паказаць імкненне да гармоніі ў розных праявах жыцця чалавека і... немагчымасць яе дасягнення.

Рэжысёр і яго паплечнікі «матэрыялізуюць» галоўную лінію – узаемадчынненні Паўла і Франкі праз пільнае назіранне за іх станам, акаляючым асяроддзем. Пра рэжысёра звычайна мяркуюць па тым, як ён бачыць, трактуе галоўных герояў і іхняе чалавечае асяроддзе. Д. Зайцаў зрабіў гэта з адчуваннем знешняга і ўнутранага малонка вобразаў. Не сярод кіназорак шукаў ён выканаўцаў. Ролю рыбака (хама, як называла ганарлівая шляхта просталюдзінаў) даручыў мала вядомаму артысту тэатра імя Якуба Коласа Генадзю Шкуратаву, а паненкі Франкі – маладой артыстцы з Польшчы Ганне Дуноўска. Дуэт атрымаўся цікавейшы: ён сціплы і прыгожы, даверлівы і наіўны, яна – пекная,

эмацыянальная, з пераменлівымі пачуццямі. І драма, якую перажываюць нёманскі рыбак і разбэшчаная светам (а па сутнасці, няшчасная) гараджанка, выканаўцы роляў перажылі шчыра і моцна.

Чатыры серыі тэлефільма «Хам» – гэта нетаропкае распаўяданне пра знаёмства, жаніцбу, сумеснае жыццё, няздзейсненыя спадзяванні Паўла і Франкі, пакутлівае каханне немаладога чалавека цэльнай натуры да жанчыны, спакушанай «прыгожым жыццём». Сімпатэі пісьменніцы і аўтараў фільма скіраваны на Паўла. Ён – працавіты і міласэрны, і ёсць сапраўдны чалавек, здольны на глыбокія пачуцці, абарону слабейшых. Ягоны характар, простыя і здаровыя паняцці аб добрым і «грахоўным» узрошчаны самой прыродай, сярод якой ён жыве і ад якой узяў мудрую разважлівасць і цяплівасць: «У глыбіні ягоных ясных вачэй праз задуменна-сур’ёзны выраз свяцілася часам глыбокае спачуванне да людзей». Спачуванне – галоўная рыса героя, якога іграе Г. Шкура-таў. У ёй – аснова стаўлення Паўла да «блуднай жонкі».

Франка – зусім іншая натура. Але да яе міласэрныя не толькі Павел і аўтары фільма, – выканаўца ролі таксама. Валодаючы шырокім дыяпазінам зменлівасці эмацыянальнага стану, культурай акцёрскай ігры, Ганна Дуноўска дае адчуць у сваёй гераіні ўнутраную дысгармонію, зразумець недарэчнасць яе ўчынкаў. Амаральнасць яе жыцця, згубная страсць да «свецкіх» спакус – не яе толькі заганы, у іх адлюстраваны мараль і вобраз жыцця паноў і паненак, якія разбэсцілі Франку з маладосці і тым самым зламалі яе лёс. Пра тое, што можа даць той «свет», да якога імкнулася Франка, нагадвае і лёс старой жабрачкі Марцэлі, скарыстанай і выкінутай панамі-лавеласамі. Марцэля (яе без жалю, востра і каларытна іграе Р. Гладунка, шлях у кіно якой пачынаўся з ролі падпольшчыцы Марыны ў беларускім фільме «Гадзіннік спыніўся апоўначы») – фігура і трагічная, і адначасова злавесная – своеасаблівае люстэрка Франкі. У Франкі натура жанчыны, якая не здольная прадбачыць свой лёс, а жыве страсцямі. Шчырасць і хітрасць, гарэзлівасць і вальнадумства, пшчотнасць і зласлівасць – ва ўсіх гэтых праявах супярэчлівага характару Дуноўска знаходзіць патрэбную меру пераканаўчасці.

Экранны малюнак Франкі і Паўла ствараўся не толькі выразнай ігрой акцёраў. З рачнога туману, водару ракі і кветак узнікае Франка перад Паўлам на пачатку фільма. І не паспеў адумацца халасцяк, як ажаніўся. А потым, што ні вытварала Франка, – усё дараваў. І не толькі таму, што «грэшную душу хацеў ратаваць» (як сам сабе тлумачыў), а таму што хахаў...

У фільме (асабліва чатырохсерыйным варыянце) можна адчуць замаруджанасць дзеяння, залішне частае ўвядзенне кадраў ракі, прасякнутых сонечнымі промнямі туманоў. Кантакты ж з героямі не перарываюцца, бо самі яны ўнутрана рухомыя – рухаюцца ад надзеі на шчасце, душэўную раўнавагу да драмы, разладу і самагабства Франкі, пакутаў Паўла.

Калі павольнасць экраннага дзеяння арганічна для тэлевізійнага фільма, дык большай дынамікі вымагае кінаэкран. Для кінапракату аўтары скарацілі

фільм да адной серыі. Зразумела, што давялося адмовіцца ад многіх сцэн, кадраў, унутраных маналогаў Паўла.

Кінаварыянт экранізацыі названы «Франка – жонка хама». І натуральна, што тут галоўная – яна. Паўлу тут адведзена столькі месца, колькі патрабава-лася для паказу яго ўзаемаадносін з адвержанай усімі жанчынай.

Наўрад ці я памылюся, мяркуючы, што калі фільм выйдзе на шырокі эк-ран, ён не згубіцца ў стракатым рэпертуары пераважна з «чарноццем», жор-сткасцю і непрыстойнасцямі. І дасць асалоду тым, хто шукае ў мастацтве не безгустоўнае пацяшальніцтва або грубы эпатаж, а свет сапраўдных пачуццяў.

### Долгие версты в кино<sup>1</sup>

На «Беларусьфільм» бывший фронтный офицер Александр Карпов (те-перь уже старший, потому что есть в нашем кино и режиссер Александр Кар-пов-младший – сын, вовлеченный в беспокойное дело отца) пришел в конце 60-х, когда киностудия имела уже плеяду молодых талантливых режиссеров, операторов, художников, создавших ряд примечательных картин. У Карпова был опыт документалиста и «игровика», приобретенный на студии «Казах-фільм», куда позвала его романтика степных просторов сразу после оконча-ния ВГИКа в 1956 г. И слава уже была – как постановщика «Сказа о матери», одной из лучших картин 60-х, отмеченных на Всесоюзном кинофестивале со-ветских фильмов. Режиссер мог похвастаться перед белорусскими коллегами и званием заслуженного деятеля искусств Казахской ССР. Потом он удостои-лся почетного звания и за плодотворную деятельность в белорусском кино.

Что же привлекло уже привыкшего к экзотике и контрастам режиссера в тихой, с неброской красотой Белоруссии?

– А вот это и привлекло, да еще и люди – искренние, с душевной распах-нутостью, – ответил Александр Яковлевич, когда я, помню, спросила его об этом при первом знакомстве на «Беларусьфільме» в 1968 г. И выбор оказал-ся на всю оставшуюся жизнь. Теперь он уже старейшина белорусского кино – тридцать лет отдано ему.

Человеку творческому, знавшему войну не по сводкам Совинформбюро и из репортажей корреспондента, а прошедшему трудными фронтовыми доро-гами, тема эта всегда бережит душу. У Карпова-старшего она стала главенствую-щей. И не случайно первой постановкой его на «Беларусьфільме» (1969–1979) была телевизионная трилогия «Белая земля» по мотивам созданной на осно-ве реальных событий повести А. Леонтьева. В строгой стилистике (оператор С. Петровский) воссоздана необычная ситуация – поединок немецкого офицера и советского инженера, оказавшихся на ледяном поле Северного моря, показан

<sup>1</sup> Друкецца па: *Бондарева Е.* Долгие версты в кино // Совет. Белоруссия. 1997. 28 марта. С. 3.

с психологической убедительностью. Картина демонстрировалась по Центральному телевидению, имеет авторский киновариант в одной серии под названием «Операция “Хольцауте”». Видно, дорога эта лента режиссеру, коль он решил показать ее на своем юбилейном вечере. А художнику грянуло 75!

Особое место в творческой биографии А. Я. Карпова (да и в военной кинолетописи вообще) занимает трилогия «Долгие версты войны». Созданная для телевидения, она органично вписывается в широкий спектр фильмов о Великой Отечественной, выделяясь особой мерой правды, пристальным вниманием к человеку в обстоятельствах войны. В этой работе режиссер имел прочную драматургическую основу – повести и сценарий Василия Быкова. Проведя капитана Ананьева и других героев через драматические события военных действий, создатели трилогии (операторы А. Булинский, Э. Садриев, художник В. Белоусов) показали, как человек даже в самых экстремальных обстоятельствах может остаться человеком, а может оказаться трусом и шкурником.

К теме войны, поведения человека на фронте и в тылу А. Я. Карпов вернется потом в фильмах «Свадебная ночь» (по повести И. Шамякина «Брачная ночь»), в дилогии «Его батальон» по В. Быкову. Он остается верен главному тезису своего творчества – быть правдивым. А «Долгие версты войны» останутся, на мой взгляд, наиболее значительным достижением на довольно долгом творческом пути режиссера, теперь уже ветерана. Не так уж много поставил он фильмов, были удачи и полуудачи. Каждый – от самой сути натуры режиссера – равнодушной, открытой людям.

Вероятно, потому коллеги по кинотворчеству доверяли ему многие свои заботы и надежды, когда он был художественным руководителем объединения «Телефильм», а потом (с 1981 по 1986 гг.) первым секретарем правления Союза кинематографистов республики. Помню, как в отчетном докладе VI (последнего доперестроечного) съезда СК БССР Александр Яковлевич Карпов с тревогой говорил об усредненности творчества, бесцветности многих фильмов. А сегодня он глубоко переживает за кризисное состояние кинематографа, разгул безнравственности в жизни и искусстве. И надеется: настанет момент, когда он снова возьмет в руки мегафон и скамандует: «Внимание, мотор!»...

### Малюючы кінакамерай<sup>1</sup>

Кінааператар Анатоль Забалоцкі ўжо не працуе на кінастудыі «Беларусьфільм», дзе больш як сорок гадоў таму пачалася яго творчая дзейнасць. Сустрэліся мы, калі ён прыехаў з Масквы на фестываль «Лістапад – 2001», на вечарыну памяці Віктара Турава, з якім Забалоцкі рабіў калісьці свае першыя кінатворы. Анатоль Дзмітрыевіч вельмі ўзрадаваўся, калі прачытаў маю кнігу пра Турава «Ад сэрца – да сэрца», папрасіў зрабіць дароўны надпіс, які б

<sup>1</sup> Друкуецца па: *Бондарова Е. Малюючы кінакамерай* // Мастацтва. 2002. № 3–4. С. 32–34.

нагадваў яму пра ягоную «прысутнасць у гісторыі беларускага кіно». Пра Турава казаў з цеплынёю, прыгадваў усялякія прыгоды на здымках іх дэбютных карцін, успамінаў альма-матэр – Усесаюзны дзяржаўны інстытут кінематаграфіі, дзе ў часе іх вучобы чытаў лекцыі славуты Даўжэнка. І мне захацелася напісаць пра аператара, за якім ужо пасля яго дэбютных фільмаў замацавалася слава майстра «жывапіснай камеры».

Адзін аднаго Тураў і Забалоцкі ведалі яшчэ ў студэнцтве, а на здымачнай пляцоўцы ўпершыню сустрэліся на Беларусьфільме на здымках дэбютнай для абодвух стужкі – альманаха «Апавяданні пра юнацтва» (1961). Турава і Забалоцкаму даручылі здымаць навелу «Камбуд» пра камсамольцаў 20-х гадоў. Мастацкім кіраўніком альманаха быў першы кінарэжысёр беларускага кіно Юрый Тарыч. Найбольш яркаю навелай у тым калектыўным творы была праца рэжысёра Барыса Сцяпанавы і аператара Алега Аўдзеева – «Сакратар павяткама» – таму ёю адкрываўся кінаальманах.

Неўзабаве Віктару Турава і Анатолю Забалоцкаму разам з Юрыем Марухіным і мастаком Юрыем Булычовым даручылі караткаметражны фільм «Звязда на спражцы» паводле апавядання Янкі Брыля, якое вылучалася па жывапісу словам, і ў якім распавядалася пра сяброўства былога ўдзельніка вайны з дзецьмі. Стужка атрымалася вельмі ўдалаю. Ролю ветэрана Вялікай Айчыннай, які працуе цяпер качагарам у дваровай кацельні, бліскуча сыграў артыст Георгій Жжонаў. Пасля працы герой прысеў адпачыць на дзіцячыя арэлі, ...дзеці заўважылі на яго гімнасцёрцы чырвоную зорку. З блізкай да двара плошчы Перамогі далятае музыка аркестра... да вечнага агню ля помніка Перамозе схілілася з кветкамі ў руках самотная жанчына ў чорным. У гэтым сімвалічным эпізодзе здымалася славутая артыстка Стэфанія Станюта...

Навела «Зорка на спражцы» здымалася для другога ў 1960-я гады беларускага кінаальманаха «Маленькія летуценнікі». Былі там яшчэ два кінаапавяданні дэбютантаў: «Юльчын дзень» Алега Грачыхі і «Памылка» Арсена Ястрабава. «Зорка на спражцы» вылучалася сваёй шчамлівай інтанацыяй, якая потым развілася ў адметны аўтарскі стыль Турава і Забалоцкага. Аператар жа Забалоцкі шукаў сябе ў розных напрамках, але ва ўсіх яго творах глядач адчувае «актыўную» камеру.

<...>

Шасцідзiesiąтыя гады былі ва ўсім савецкім кіно эпохаю рэабілітацыі гуманістычных ідэалаў, паглыблення ва ўнутраны свет чалавека, распрацоўкі пабытовых, «празаічных» сюжэтаў. На Беларусьфільме адной з першых такіх пастановак была карціна Барыса Сцяпанавы «Апошні хлеб» (1963) паводле апавесці і сцэнарыя Вадзіма Труніна. Шчыра кажучы, гэта не шэдэўр. Так, простая гісторыя пра старога механізатара, у якога зламаўся камбайн. На дапамогу старому, які марыў з годнасцю завяршыць свой працоўны шлях, прыйшлі камсамольцы-цаліннікі: яны ўсю ноч рамантуюць камбайн, каб не згубіць ніводнай хвіліны светлага часу жніва. Аператары Анатоль Забалоцкі і Юрый Ма-

рухін, мастак Яўген Ганкін стварылі настолькі пераканаўчы і маляўнічы вобраз цаліннага краю ў начны і ранішні час, што нават адцяснілі кудысьці на другі план саміх герояў стужкі – прынамсі, за гэта іх папракала тагачасная кінакрытыка. Аўтары фільма зрабілі для сябе з тых папрокаў высновы, якія Юрый Марухін пазней сфармуляваў так: як бы не перакульвалі кінакамеру, а бачнымі павінны быць не столькі ногі персанажаў, колькі іх твары.

На студыю «Беларусьфільм» Анатоль Забалоцкі патрапіў адразу пасля заканчэння кінаінстытута (1960), калі яму было 25 гадоў. Родам ён з Краснаярскага краю, у інстытуце вучыўся ў майстэрні Леаніда Касматава. На Беларусьфільме спярша мусіў здымаць стужкі, абмежаваныя рамкамі канкрэтнага дакумента, а вабілі яго пошукі нечаканых ракурсаў, гульні святла і ценю – паэзія кадра.

У кнізе «Шукшын у жыцці і на экранях» (1999, «Раман-газета») Забалоцкі згадвае размову з рэжысёрам-земляком у сталёўцы на кінастуды: той распытваў, ці добра аператар прыжыўся ў Мінску. «...Увечары Шукшын з'ехаў у Маскву. У душы ад яго застаўся след добры, зваблівы». На здымачнай пляцоўцы яны сустрэнуцца пазней, калі будуць ствараць адметныя фільмы «Печкі-лавачкі» і «Каліна чырвоная». Гэта будзе пасля, а пакуль Забалоцкі здымаў на Беларусьфільме стужкі «Праз могількі» (1964) і «Альпійская балада» (1965), першы – з Віктарам Туравым, другі – з Барысам Сцяпанавым. Абедзве, як значылася ў вытворчых планах, – «пра вайну», але вайну не франтавую, з артабстрэламі і баямі, а ў глыбокім тыле ворага.

Фільм «Праз могількі» паводле аповесці і сцэнарыя Паўла Ніліна – стужка з замаруджаным, на першы погляд, дзеяннем. Расцягнуты эпізод вандрожкі галоўнага героя, падлетка-партызана Міхася Пашкевіча, з калабарантам-старастам Сазонам Куліком па заняволенай зямлі зняты ў «прыцішанай» выяўленчай гаме, з «перакуленай» кампазіцыйнай кадраў, нібы праз расколатае люстэрка. Злачынствы акупантаў сімвалізуе краявід з качанамі апаленай капусты: нібы абвугленыя галовы людзей тырчаць яны з пакалечанай зямлі, па якой толькі што праехала ашчэраная зграя нямецкіх матацыклістаў.

Мне здарылася назіраць рэакцыю мастацкага кіраўніка Беларусьфільма Корш-Сабліна на некаторыя эпізоды стужкі, якія прынеслі яму пасля праяўкі з лабараторыі: «Незразумела, – бурчэў ён, – туману зашмат і нейкіх перакуленых кадраў». А потым радаваўся: «Цікавая, не падобная да іншых стужак выяўленчая фактура!» Менавіта цікавы візуальны рад дапамог фільму атрымаць дыпломы і прызы на кінафестывалі ў Таліне (1965), а ў 1995 г., калі адзначалася 100-годдзе сусветнага кінематографа, – трапіць у спіс ста найлепшых фільмаў.

На думку А. Забалоцкага, аператарская праца нагадвае сялянскую: яна доўжыцца бясконца і не мае перапынкаў, нават калі нічога не робіцца. Зрэшты, самому Забалоцкаму не даводзілася падоўгу чакаць запрашэння на новую пастаноўку: пакуль рыхтаваўся запуск ігравога фільма, ён здымаў кінанарысы, асветніцкія стужкі пра помнікі архітэктуры і прыроду. Да новых поўнаметражных пастановак падступаўся з азартам, жаданнем адкрыць праз пластыку глыбінны сэнс

сюжэта, жывапісаць кінакамерай. Выдатны прыклад таму – «Альпійская балада» (1965, паводле аповесці Васіля Быкава ў пастаноўцы Барыса Сцяпанавы).

Сярод заснежаных гор падчас уцёкаў з канцлагера сустрэліся і закахаліся савецкі салдат-беларус Іван Цярэшка і італьянка Джулія Навелі. Духоўнай велічы іхняга пачуцця выдатна адпавядаюць экзатычныя для нас альпійскія краявіды – суровыя горы і квітнеючыя даліны. Кінакамера далікатна назірае за нараджэннем светлага кахання герояў падчас кароткага адпачынку ад пагоні. Для тых, хто не бачыў фільма, нагадаю: альпійская ідылія пад брэх сабак і стрэлы пагоні заканчваецца трагічна – Іван ахвяруе сабою, кідаецца на сустрэч раз’юшанай аўчарцы, каб уратаваць каханую дзяўчыну. Праз шмат гадоў Джулія адшукала «беларускую» вёску «каля двух блакітных азёраў», каб паведаміць сваякам Івана, што ў яе расце сын і яна ўдзячная лёсу, які звёў яе з савецкім салдатам і даў ёй зведаць шчасце кахання.

Анатоль Забалоцкі тады ледзь не першым у беларускім кіно зняў распанутую жанчыну. Джулія мылася пад струменямі вадаспаду ў промнях узыходзячага сонца. Якія гэта былі прыгожыя кадры!

Неўзабаве па заканчэнні «Альпійскай балады» Забалоцкі пазнаёміўся з Уладзімірам Караткевічам: кінастудыя запускала ў вытворчасць яго гістарычную трагікамедыю «Хрыстос прызямліўся ў Гародні». Рабіць пастаноўку быў запрошаны рэжысёр-казачнік са студыі імя М. Горкага Уладзімір Бычкоў (потым ён стала працаваў на Беларусьфільме, паставіў шэраг адметных стужак, у тым ліку «Горад майстроў»). Фільм «Жыццё і ўзнясенне Юрася Братчыка» ў 1968 г. быў завершаны і выпушчаны на саюжны экран, а вось дома, у Беларусі, прабіўся да гледачоў толькі ў эпоху «перабудовы», калі прычкалі сваёй рэабілітацыі «палічныя» стужкі. Беларуская прэм’ера камедыі «Жыццё і ўзнясенне Юрася Братчыка» адбылася ў Доме кіно ў красавіку 1989 г. Памятаю, калі я пасля прэм’еры спыталася ў Бычкова і Забалоцкага, што яны прыбралі з першага варыянту фільма, у адказ пачула: па сутнасці, нічога, апроч некалькіх кадраў самога Караткевіча, які зняўся ў эпизадных ролях ксяндза, татарына і лірніка, пакінулі толькі ягоны голас за кадрам. Сам Караткевіч у свой час адзначаў, што ў стужцы была спрошчана філасофская лінія (спрэчкі на тэалагічныя тэмы), каб зрабіць яго больш дынамічным і відовішчным. Фільм зняты на вельмі добрым узроўні, але ў некаторых месцах адчуваецца надта рэзкі пераход ад эпизода да эпизода. Забалоцкі ў сваіх мемуарах кажа, што прычынаю гэтага былі патрабаванні кантралюючых асоб «змякчыць фарсавыя фарбы».

Яшчэ да экранізацыі Караткевічавага твора Забалоцкі рыхтаваўся да пастаноўкі паводле гістарычнага рамана Шукшына «Сцяпан Разін» (пазней ён быў надрукаваны пад назваю «Я прыйшоў даць вам волю...»). Пакуль пісьменнік дамагаўся ў Дзяржкіно дазволу на пастаноўку, якога ён з ідэалагічных прычын так і не атрымаў, аператар паехаў у Талін і зняў там разам з рэжысёрам Кальве Кіекам фільм пра злачынства фашыстаў «Вар’яцтва». Потым у Дагестане зняў філігранную кароткую стужку «Поўдзень».

І ўсё ж Забалоцкі прабіўся да Шукшына. Пасябраў і зняў з ім два адметныя фільмы. «Печкі-лавачкі» (студыя імя М. Горкага) распавядае пра сібірскага калгасніка Івана Растаргуева і яго прыгоды ў часе падарожжа з жонкаю на курорт. Галоўнага героя іграў сам Шукшын, жонку – яго ўласная жонка Лідзія Федасеева-Шукшына. Фільм меркавалася зрабіць на грунце дакументальных здымак народнага жыцця, але ён мусіў быць шырокафарматным, і спалучыць гэтыя патрабаванні было вельмі няпроста. Не было часу і на эксперыменты з асвятленнем, якія любіць Забалоцкі. Дзяржкіно прымала стужку з цяжасцю, патрабавала скарачэнняў і выпраўленняў.

Пралогам да асноўнага дзеяння была сцэна, якую Шукшын назваў «Танец плытагона»: Іван Растаргуеў, нібы ў трансe, скача пад балалайку мужыка-суседа. Аператар зняў яе доўгім планам: застаецца ўражанне, што танец працягваецца дзесьці за кадрам падчас усяго фільма. У фінале мы зноў бачым героя ў родных мясцінах: босы, без пінжака, сядзіць ён на пагорку і азіраецца навокал, а там – неаглядная далечынь. Галоўная ідэя стужкі відавочная: няма лепшага месца на зямлі, чым радзіма.

Фільм «Печкі-лавачкі», як сведчыць Забалоцкі, прайшоў неяк непрыкметна і ў Цэнтральным доме кіно, і ў пракаце. Але сам Шукшын яго цаніў, некаторыя сцэны лічыў для сябе дасягненнем (начную размову ў кватэры маскоўскага прафесара, частку эпізодаў у цягніку, сцэны ад'езду і вяртання). Калі матэрыял праяўляўся і друкаваўся ў лабараторыі – бараніў аператарскія «нярэзкасці», нечаканыя перамены фокусаў ды іншыя нязвыклія вырашэнні выяўленчага рада.

Яшчэ цяжэй (на Масфільме) стваралася карціна «Каліна чырвоная» (1973). Дырэкцыя і рэдактура не прымалі канцэпцыю фільма: галоўны герой – былы крымінальнік, які шмат гадоў караўся ў лагеры за крадзяжы і махлярства. Гэты фільм меў вялікі розгалас у друку і на рознага кшталту канферэнцыях, кіналекторыях. У вобразе вызваленага з вязніцы беспрытульнага героя, які ў чырвонай кашулі ідзе па хістаму масточку на фоне паўразбуранай царквы, некаторыя ўбачылі алюзію з агульным лёсам савецкага народа ў паслясталінскую эпоху.

Забалоцкі (як і сам Шукшын) любіў і любіць здымаць простыя, неакцёрскія твары. У «Каліне чырвонай» ёсць вобраз маці героя – старой самотнай жанчыны, якая ўсе вочы выплакала, чакаючы сына, і не пазнае яго, калі той набраўся мужнасці да яе завітаць. Шукшын быў дамовіўся, што ў сцэне гэтай прыкрай і крамольнай сустрэчы здымецца вядомая актрыса Вера Марэцкая, але тая ў апошні момант адмовілася: «Што я буду іграць забытых старух – я цяпер і сама такая...». Тады ў сібірскай вёсцы знайшлі і ўтаварылі распавесці пра сваю самоту старую бабку Яфім'ю Быстрову. А праз некаторы час Забалоцкаму здарылася зноў наведаць тыя мясціны, і ён даведаўся, што Яфім'я Быстрова замерзла ў сваёй старой хаце на няпаленай печы.

Сумная вестка так глыбока кранула сэрца аператара, што пасля заўчаснай смерці Шукшына ў восені 1974 г. ён зняў кінанарыс-баладу пра маці рэжысёра. Камеру, кінаплёнку і грошы на экспедыцыю для гэтай кінастужкі Забалоцкі

здабыў на Беларусьфільме. Здымаў краявіды, успаміны пра Шукшына – атрымаўся дакументальны, але поўны светлых пачуццяў фільм «Слова маці». Прысутнасць кінакамеры не перашкаджала Марыі Сяргееўне ўспамінаць, плакаць, маўчаць, каб зноў набрацца сілаў гаварыць. У гэтыя хвіліны назірання можна прачытаць на старым твары маці «перфастужку» жыцця і яе самой, і яе добрага і чулага сына Васі, што так нечакана стаў знакамітым. Карціну «Слова маці» Забалоцкі часта паказваў на творчых сустрэчах, гаварыў, што дабрыню і чуласць сэрца Шукшын пераняў ад сваёй маці. Шукшын любіў усё натуральнае, любіў жыццё без фальшу, – успамінае Забалоцкі. І сам ён шмат чаго пераняў ад сябра.

Пасля смерці Шукшына Забалоцкі доўга не мог знайсці блізкага свайму сэрцу рэжысёра. Здымаў розныя стужкі ў Расіі, Эстоніі, Нарвегіі, шукаў для кожнай сваю форму, выразную пластыку. Але новага аднадумца-паплечніка так і не знайшоў – і развітаўся з кінематографам. Цяпер займаецца фотаальбомамі, афармленнем кніг, жывапісам. І ў гэтых сваіх захапленнях ён такі ж арыгінальны, непаўторны, як і у сваіх фільмах. Сапраўднае захоўвае свой бляск у любых абставінах.

### Абарвалася стужка жыцця...<sup>1</sup>

Юрый Марухін прыйшоў у кінематограф разам са знакамітым пакаленнем шасцідзсятнікаў. Цяпер іх лічаць летуценнікамі, фанатычнымі рамантыкамі, і, бадай, гэта слушна: шмат хто з іх да самога скону жыў з вераю ў магічную сілу мастацтва. Рана пайшлі з жыцця рэжысёры Барыс Сцяпанаў, Аляксандр Карпаў, Віктар Тураў, а нядаўна, пры канцы 2001 года, Юрый Марухін. Смерць выхапіла яго з жыцця на ўзлёце духоўных сіл: Марухін верыў, што Саюз кінематографістаў пад ягоным кіраўніцтвам адновіць свой аўтарытэт і паспрыяе высокаму мастацкаму ўзроўню карцін «Беларусьфільма» і сам ён пачне, нарэшце, здымкі новай кінастужкі.

Я паспела распытаць Юрыя Аляксандравіча, які канкрэтна праект ён меўся рэалізаваць. Раней ён натхнёна казаў пра сцэнарый «надзвычай таленавітага і глыбока нацыянальнага» пісьменніка Уладзіміра Караткевіча – «Легенду пра добрага д'ябла». Марухін доўга чакаў грошай на запуск у вытворчасць, стаў сумнявацца, ці патрэбны сёння такі фільм, і прыйшоў да высновы, што патрэбны.

Нацыянальная тэматыка цікавіла яго. Неаднойчы ўспамінаў, з якім задавальненнем працаваў у 1984 годзе над экранізацыяй апавесці Анатоля Кудраўца «Радуніца». Яму было прыемна здымаць, а мне – рэцэнзаваць гэты напоўнены жывым водарам вёскі фільм, героі якога жывуць на квітнеючай зямлі, але не забываюць і пра трагічнае ліхалецце вайны.

<sup>1</sup> Друкуецца па: *Бондарова Е. Абарвалася стужка жыцця... // Мастацтва. 2003. № 1. С. 44–47.*

Юрый Аляксандравіч родам з расійскага Мічурынска. У інстытуце кінамаграфіі ён быў вучнем знакамітага аператара Леаніда Касматава. Захапляўся шырынёй аператарскай палітры майстра і потым сам імкнуўся да таго ж творчага ўзроўню. Сярод знятых ім фільмаў – «Зорка на спражцы», «Апошні хлеб» (з А. Забалоцкім), «Каханая», «Усходні калідор», «Чакай мяне, Ганна», «Чорнае сонца», «Магіла льва», «Хроніка ночы», «Лясныя арэлі», «Час выбраў нас», «Пункт адліку», «Зацішша». Марухін з асаблівым хваляваннем успамінаў пра палескую эпопею «Паводка», а таксама – пра карціну «Сад», якую яму давялося заканчваць самому пасля раптоўнай смерці рэжысёра Віталія Чацверыкова.

– Віталь быў чалавек імпульсіўны, цікава было працаваць з ім. Калі мы з ім і аўтарамі сцэнарыя «Паводкі» Вячаславам Адамчыкам, Фёдарам Коневым і Віктарам Казько гойсалі на старым «газіку» па Палессі, выбіраючы выразныя мясціны для здымак і тыпажы для масавых сцэн, Віталь Паўлавіч ахвотна спыняўся каля сялянскіх хат і меліратараў, распытваў пра жыццё. І здымаць фільм было цікава, бо сітуацыі мы не прыдумлялі, а бралі гатовымі з рэчаіснасці.

Такая ж праўдзівая гісторыя пакладзена ў аснову фільма «Сад» – пра дзяцей-сірот і іх выхавачеля (былога партызанскага камандзіра). У Чацверыкова здарыўся другі інфаркт, і гатовага фільма ён ужо не пабачыў. Здымачная група не шукала іншага рэжысёра, даручыла давесці карціну да ладу Марухіну, аператару-пастаноўшчыку, і ён апраўдаў давер сваіх паплечнікаў і кіраўніцтва кінастудыі.

Марухін на любым фільме быў актыўным сааўтарам рэжысёра, здымаў і сам дакументальныя стужкі. Гэта дазволіла яму авалодаць «без адрыву ад вытворчасці» прафесіяй рэжысёра. Некалькі мастацкіх стужак Марухін зняў у якасці і рэжысёра, і аператара. Ён браўся за пастановачна складаныя, рознафактурныя праекты. Пасля «Зацішша» (паводле Тургенева) як рэжысёр паставіў маляўнічую «Радуніцу». Розныя рэжысёры ахвотна супрацоўнічалі з аператарам Марухіным, розныя краіны свету траплялі ў аб'ектыў ягонай кінакамеры («Чорнае сонца» і «Хроніка ночы» здымаліся ў Афрыцы, «Чалавек, які браў інтэрв'ю» – у Таджыкістане і Афганістане). Але найбольш утульна ён пачуваўся, працуючы з беларускімі тэмамі і краявідамі – «Каханая», «Радуніца». Прыкладам, да тэмы шанавання памяці ахвяр вайны Марухін звяртаўся не толькі ў «Радуніцы», але і ў дакументальных фільмах «Бярозы, бярозы...», «Салдаткі», «Памяць» ды іншых.

Пра будні сучаснай арміі распавядае карціна «Пункт адліку», якую Марухін здымаў з рэжысёрам В. Туравым. У цэнтры дзеяння тут – адносіны паміж трыма прызыўнікамі і іх камандзірам, і ўсе выразна «выпісаны» камерай – кожны са сваім характарам, паводзінамі. Пранізлівай мелодыяй (гукавой і зрокавай) гучалі заключныя кадры фільма: вечарыну з «белым вальсам» (у рабочым варыянце стужка так і называлася – «Белы вальс») перапыніў сігнал трывогі. Салдаты і афіцэры паспяшаліся на свае службовыя месцы, а афіцэрскія жонкі, напэўна, падумалі: каб жа тая трывога была зноў вучэбная, а не баявая...

Калі фільм выйшаў на экраны, крытыкі адзначалі ў ім залішнія імкненне паказаць «узорную» армейскую службу, пэўныя сюжэтныя пралікі, а апера-

тарскую работу называлі майстэрскай: вучэбныя заняткі вайскоўцаў знятыя так, што бачныя смеласць і рызыка аператара (Юрый Аляксандравіч асабіста праходзіў «палётны трэнаж»).

У кватэры, дзе жыў Марухін, захоўваецца мноства сведчанняў карпатлівай работы над кожным фільмам, які ён здымаў ці збіраўся ставіць: сцэнарыі, раскадроўкі, выразкі з газет... Удава рэжысёра Нэла Паўлаўна паказала мне тры тэчкі з матэрыяламі да фільма паводле п'есы Уладзіміра Караткевіча «Маці Урагану»: у першай – развагі пісьменніка пра эпоху Крычаўскага сялянскага паўстання (1743–1744), у другой – пошукі пераканальных вобразаў, у трэцяй – раскадроўка выяўленчага вырашэння пастаноўкі. Кіраўнік паўстання вясковы вайт Васіль Вашчыла бачыўся адважным і спагадлівым да бедных людзей. Натхнёнасць вылучала паэта-самародка Васіля Ветра, мудрасць – яго маці Агату, празваную Маці Урагану. Чарнільным алоўкам акрэслены характэрныя рысы іншых дзейных асоб, ракурсы здымак (апошнія крыху здзіўляе, бо сам Марухін здымаў фільм як рэжысёр-пастаноўшчык, а аператарскую камеру даручыў маладому тады Уладзіміру Спарышкову). У накідах Вашчылы, Ветра, Маці ўгадваюцца твары ўжо, відаць, выбраных выканаўцаў: Генадзя Гарбука, Аляксандра Гаманюка і Людмілы Паляковай.

Марухін імкнуўся быць ва ўсім як мага больш праўдзівым, чытаў шмат літаратуры па тэме пастаноўкі. Калі разглядаеш сшытак з накідамі вобразаў, адчуваеш, што рэжысёр браў пад увагу пажаданне аўтара «Маці Урагану», выказанае ў прадмове да яго твора: «Характарыстыкі некаторых гістарычных асоб п'есы зроблены для тых актёраў, якія, ствараючы свой жывы вобраз, хацелі б стварыць яго па максімальна дакладнай гістарычнай канве».

Я ўспамінаю, як высока ацэньваў рэжысёр Тураў работу аператара на фільме «Пункт адліку», дзе патрэбна была дакладнасць у паказе вайскавай рэальнасці. Марухін не палохаўся імчаць з экіпажам танка, узнімацца ў неба на дэсантным самалёце і выскокваць з парашутам разам з курсантамі. Сярод папер Юрыя Аляксандравіча я знайшла характарыстыку, якую яму пазней выдаў нацыянальны аэраклуб. Працытую яе цалкам (у перакладзе з рускай мовы):

*«Паважаны Юрый Аляксандравіч!*

*Ад усіх лётчыкаў і парашутыстаў, спецыялістаў інжынерна-тэхнічнай службы і тылу Цэнтральнага аэраклуба віншуем цябе з выкананнем 27 жніўня 2000 года першага палёта з вышэйшым пілатажам на вучэбна-трэніравальным самалёце ЯК-52 у якасці другога пілота.*

*Твае мужныя паводзіны падчас выканання штопараў, кулянняў і бочак, пятлі Несцерава і вертыкальнай васьмёркі высока ацэнены прафесіяналамі.*

*Заўсёды рады бачыць цябе на аэрадроме Цэнтральнага аэраклуба.*

*З павагай і добрымі пажаданнямі –  
Прэзідэнт Беларускага нацыянальнага аэраклуба,  
лётчык-інструктар Н. П. Мачанскі».*

Ю. Марухін вельмі ганарыўся гэтай характарыстыкай, любіў паказваць яе калегам-кінематаграфістам.

Наогул, яго вабіла рызыка – узяцца, напрыклад, за здымкі фільма на малазнаёмую тэму: так з’явіліся стужкі пра вызваленчую барацьбу ў Афрыцы «Чорнае сонца» і «Хроніка ночы» (рэжысёр і сцэнарыст – Аляксей Спешнеў). Рыхтуючыся да здымак, Марухін шмат чытаў, кансультаваўся са знаўцамі новай для яго фактуры. Дзеянне карціны «Чалавек, які браў інтэрв’ю» паводле дакументальных нарысаў вядомага журналіста Іоны Андронава адбываецца ва ўмоўнай ісламскай краіне, дзе пачалася жahlівая эпідэмія. Шмат якія сцэны здымаліся ў Таджыкістане, дзе натура нагадвае апісаную ў нарысах: спякота, пяскі, розныя іншыя цяжасці. А здымачная група працавала з энтузіязмам, натхнёная верай рэжысёра ў поспех пастаноўкі. Але ўсё ж найцікавей Юрыю Аляксандравічу было здымаць тое, што адбывалася на радзіме.

Калі аб’яднаць у адну стужку ўсе дакументальныя і ігравыя фільмы, якія зняў і паставіў Марухін, атрымаецца доўгая панарама. Апроч ужо названых карцін, у яе ўвайшло б многа кінанарысаў і партрэтаў, знакавых кадраў з фільмаў іншых пастаноўшчыкаў. За тыя амаль 40 гадоў, што Марухін працаваў на «Беларусьфільме», ён зняў больш за паўсотню стужак. Можна толькі пазайздросціць ягоным працавітасці і шырыні творчых зацікаўленняў. Марухінскія фільмы пабачылі ў многіх краінах свету – асабліва тыя, што паставіў на нашай кінастудыі Менахем Голан.

Сам Марухін удзелам у гэтых чыста камерцыйных праектах зусім не ганарыўся. Перабудова зруйнавала звыклы кінапрацэс, і, каб не дыскваліфікавацца, даводзілася здымаць тое, на што знаходзіліся грошы.

Юрый Аляксандравіч сам быў кінематаграфістам высокага класа і заўсёды імкнуўся працаваць з цікавымі, прыхільнымі да творчых пошукаў рэжысёрамі. Міналі гады, а ён з цеплынёю ўспамінаў, як прыемна было працаваць з рэжысёрам Барысам Сцяпанавым і аператарам Анатолем Забалоткім на фільме «Апошні хлеб». Яны тады аб’ездзілі цалінныя стэпы, здымалі ўдзень і ўначы, у сонца і ў дождж, часам нават забываліся пра саміх герояў пастаноўкі, але той вопыт быў карыснаю школай для маладых кінематаграфістаў.

Марухіну падабалася зазіраць праз сваю камеру ў сіваю даўніну. У 1973 г. ён разам з майстрам выразнага малюнку Яўгенам Ігнацевым стварыў фактуру легендарнага асілка Машэкі з паэмы Янкі Купалы для фільма Валерыя Рубінчыка «Магіла льва». Ролю Машэкі там іграў цяпер вядомы акцёр Алёг Відаў, а ганарлівага князя Усяслава – славыты артыст балета Марыс Ліепа. Яму вельмі падабаўся пластычны вобраз яго героя, занатаваны на экране Марухіным (я чытала сяброўскія лісты артыста аператару з удзячнымі ўспамінамі пра цудоўную атмасферу здымак).

Юрый Аляксандравіч вельмі паважаў нацыянальную адметнасць беларускіх пісьменнікаў і сцэнарыстаў, задумы якіх увасабляў на экране, – У. Караткевіча, А. Кудраўца, В. Адамчыка, В. Казько, Ф. Конева. У апошнія гады

жыцця Марухін нязменна марыў экранізаваць аповесць А. Адамовіча «Франц і Паліна», а таксама і «Легенду пра добрага д'ябла» У. Караткевіча. У ягоным пісьмовым сталё знайшоўся кароткі ліст Адамовіча ў Міністэрства культуры Беларусі і на кінастудыю «Беларусьфільм», датаваны 15 студзеня 1994 г.: пісьменнік нагадвае, што ягоны зяць-нябожчык, рэжысёр Віталь Шывагін, хацеў зрабіць фільм па аповесці «Франц і Паліна», і просіць дазволу пачаць работу над сцэнарыем. У дзяржавы грошай на гэтую пастаноўку не знайшлося, і 15 чэрвеня 2000 года Марухін, тады ўжо старшыня праўлення Беларускага саюза кінематаграфістаў, напісаў ліст генеральнаму дырэктару ЮНЕСКА пану Ф. Маёру з просьбаю азнаёміцца са сцэнарыем і падтрымаць гэты праект. Да ліста быў прыкладзены сінопсис па сцэнарыю. Гісторыя, што прапаноўвалася да пастаноўкі, адбылася ў час Другой сусветнай вайны. У беларускую вёску прыйшлі карнікі адзін з іх – малады немец Франц – раптоўна закахаўся ў тутэйшую дзяўчыну Паліну. Карнікі спалілі вёску, пазабівалі жыхароў, але Франц уратаваў Паліну: застрэліў не яе, а свайго таварыша. З гэтай гісторыі мог бы атрымацца псіхалагічна тонкі, жалівы, але ўсё ж такі аптымістычны фільм пра перамогу кахання над помстаю.

Марухіна цікавілі самыя разнастайныя сюжэты. Пасля карціны «Чалавек, які браў інтэрв'ю» ён марыў зрабіць пастаноўку на тэму вайны ў Афганістане і лёсу воінаў-інтэрнацыяналістаў, занатоўваў накіды кінапраекта пад назваю «Дрэва ў цэнтры Кабула». Калі быў на радзіме, у Тамбоўскай вобласці, цікавіўся гісторыяй Антонаўскага паўстання. Прывёз адтуль дзве тоўстыя тэчкі з матэрыяламі на гэтую тэму. Шукаў сцэнарыста, а фундатара для пастаноўкі фільма, мабыць, ужо знайшоў у асобе тамтэйшага губернатара.

Перада мною няпоўная старонка тэксту: бліжэйшыя задумы рэжысёра. Гэта найперш дакументальны фільм пра жыццё і працу простых людзей: хлебапёка, бакеншчыка, калгасніка і пенсіянера. «Такіх цікавых асоб, – занатаваў Юрый Аляксандравіч, – я ведаю шмат. Трэба толькі вельмі тактоўна і ўважліва, па-добраму паназіраць за імі «ад світанку да змяркання» (заяўка так і называецца).

Далей пад загалоўкам «Возера» – запіс: «Хачу зрабіць фільм пра маіх сяброў, у сэрцах якіх жыве беларуская зямля». Марухін пералічвае іх:

Ігар Шклярэўскі – паэт, грамадскі дзеяч, заўзяты рыбалоў;

Леанід Шчамялёў – мастак;

Барыс Казакоў – мастак;

Юрый Антонаў – спявак, кампазітар;

Яўген Ігнацьеў – мастак...

Можна гэты спіс прадоўжыць.

Ведаю, што героямі іншых пастановак, пра якія марыў рэжысёр, мусілі стаць Караткевіч і творчы тандэм Тураў – Высоцкі.

Але дзе б ні лунала творчая фантазія Юрыя Марухіна, яна нязменна – прынамсі, дванаццаць гадоў – вярталася да адной запаветнай тэмы. Зноў і зноў

даставаў ён з асобнай скрынкі назапашаныя матэрыялы, перачытваў сцэнарныя запісы. «Творчы чалавек моцны душою», – сказаў аднойчы рэжысёр, калі я спытала яго, чаму ён так доўга трымаецца за мару паставіць «Добрага д’ябла».

«Час мяняецца, а тое, што напісаў Караткевіч, застаецца. Хачу разабрацца, у чым жа сіла зла, як яму можна супрацьстаяць». Гэты праект вабіў Юрыя Аляксандравіча таксама магчымасцю стварыць арыгінальную паводле жанравых асаблівасцей сатырычную прыпавесць. Штосьці падобнае ў 1960-я гады зрабіў на падставе іншага Караткевічавага сцэнарыя рэжысёр Уладзімір Бычкоў. Тая стужка-легенда «Жыццё і ўзнясенне Юрася Братчыка» прабілася ў пракат толькі ў сярэдзіне 1980-х, калі дзяржава паслабіла ідэалагічны ціск на творцаў і на экраны з’явіліся так званыя палічныя фільмы. Пісьменніка-сцэнарыста ў той час ужо не было ў жывых – ягонай памяці Марухін і хацеў прысвяціць пастаноўку пра добрага д’ябла, звольненага з пекла за спачуванне людзям. Вельмі ж карцела рэжысёру паказаць, што дабрыня ўскладняе нам жыццё, але гэтая якасць вышэйшая за ўсё, што было, ёсць і будзе ў чалавеку.

Калі ў ліпені 1998 г. адзначалася 60-годдзе Юрыя Аляксандравіча мы мелі з ім працяглую і шчырую размову. Марухін пацвердзіў свой намер не адступаць ад «Добрага д’ябла», давесці яго да экрана. А пасля, каб даць адпачыць душы, хацеў паставіць фільм, у якім на зямлі была б спрэс цішыня, а ўладамі яе – Яна і Ён, над імі блакітнае неба, ласкавыя аблогі. І верыў, што мара здзейсніцца, павінна здзейсніцца... Невылечная хвароба абарвала мару...

## Занатаваная спадчына. Думкі пра беларускае кіно<sup>1</sup>

Мы часта чуем: кінематограф у рэспубліцы быццам няма, а даследаванне яго неяк незвычайна ажывілася. Ці не дзіўна гэта? Не, наадварот. Па-першае, беларускі кінематограф зусім не знік, ён, можна сказаць, стаіўся ў чаканні новага часу. А калі такое і не здзейсніцца, тым большую патрэбу маем мы ў сістэматызацыі і навуковым апісанні таго, што было ў рэспубліцы за час існавання ў ёй кінематографа як галіны экраннай культуры. Не так даўно яна была папулярнай не для аднаго пакалення творцаў і гледачоў, і раптам распалася «поязъ часоў». А замест вялікага шматнацыянальнага савецкага кінематографа экранную прастору заняла прадукцыя амерыканскай кінаіндустрыі. І таму ўзрасла патрэба ўдакладніць: а што ж у нас было?

Сістэматызацыя кінематографа, яго асэнсаванне пачыналіся з уліку прадукцыі – кінастужак-фільмаў, іх характарыстыкі. Фільм (ад лацінскага – стужка. – Е. Б.) – сукупнасць паслядоўных фатаграфічных адлюстраванняў на кінастужцы. Апісанне такіх адлюстраванняў называецца **фільмаграфіяй**. Яна суправаджае ўсе працэсы вытворчасці фільмаў, прыводзіць іх у сістэму для

<sup>1</sup> Друкуецца па: *Бондарова Е.* Занатаваная спадчына. Думкі пра беларускае кіно // Мастацтва. 2003. № 11–12. С. 17–19.

зручнасці карыстання. Паслядоўнасць размяшчэння фільмаў (паводле назваў, жанраў, тэматыкі, метражу, часу выпуску і г.д.) называецца **каталогам**.

Два яго грунтоўныя тамы выйшлі якраз тады, калі перарваўся кінапрацэс.

Кінакаталог – дакладна вывераны спіс, дзе даюцца найбольш поўныя звесткі пра фільмы: назва, час выпуску, аўтарскі склад, жанравая характарыстыка, лаканічны пераказ зместу (анатацыя), у асобных выпадках – уключэнне фільмаў у грамадскі абыходак праз рэцэнзіі і іншыя публікацыі ў сродках масавай інфармацыі. Менавіта паводле такога прынцыпу ствараюцца цяперашнія кінакаталогі ў Беларусі. Яны даюць разгорнутыя, усебаковыя характарыстыкі і з’яўляюцца, па сутнасці, навуковымі даведнікамі.

Гэтая форма асэнсавання кінатворчасці ўзнікла не адразу. Спачатку для ўліку твораў складаліся кароткія спісы – з назвай, жанравым вызначэннем і складам аўтараў – стваральнікаў фільмаў, потым выходзілі асобныя каталожныя зборнікі, даведнікі – суправаджэнні выданняў па гісторыі і тэорыі беларускага кіно.

У 1996 г. у выдавецтве «Беларуская навука» выйшаў 1-ы том акадэмічнага каталога-даведніка «Усе беларускія фільмы» (на рускай мове). Услед за ім – 2-і том (2000). Разам яны ахопліваюць усю прадукцыю ігравого кіно – з часу нараджэння ў Беларусі кінавытворчасці (1926) да абнаўлення і развіцця экраннага мастацтва (1971–1983). Выданне гэтае акадэмічнага характару, якіх у нашай кінакультуры дагэтуль не было.

Асаблівасць выдання ў тым, што кожны фільм (кароткі ці поўнаметражны, для пракату ці для тэлебачання) дакладна апісаны, пракаментаваны, пададзены пад вытворчай і пракатнай назвай. Апрача таго, уключаны ў грамадскі кантэкст: змешчаны публікацыі ў прэсе, якія суправаджалі завершаныя фільмы і выхад іх у пракат. Выданне адзначана рэспубліканскай і замежнай крытыкай, а праца аўтараў-укладальнікаў даведніка Ігара Аўдзеева і Ларысы Зайцавай удастоена дыплама гільдыі кінакрытыкаў і кіназнаўцаў Саюза кінематаграфістаў СНД. Каталог высока ацэнены ў краінах Прыбалтыкі, Украіне, Польшчы, Германіі, Канадзе, атрымаў прэмію Саюза беларускіх кінематаграфістаў.

Абодва тамы кінакаталога праілюстраваны кадрамі з фільмаў, выдадзены на трывалай паперы.

У рэспубліцы ў пасляваенны час было некалькі спроб сістэмазаваць айчынае кіно – у даведніках, якія складаліся кінапракатам. Некаторыя былі з кароткімі анатацыямі. Але гэтыя анатацыі былі падобныя адна на адну. Адрозніць фільмы паводле зместу нельга было, бо ў іх памячалася толькі агульная ідэйна-тэматычная і жанравая скіраванасць, а што там паказвалася канкрэтна, якія былі сюжэтныя лініі, героі, што з імі адбывалася, – гэта не пазначалася. З цяперашніх каталогаў можна даведацца дакладна, што складае змест кожнага фільма, уявіць і нават адчуць яго выяўленчыя асаблівасці. І не толькі паводле анатацыйных характарыстык, але і паводле дакладна падобраных, тэхнічна якасна выкананых кінакадраў.

Я шмат гадоў займаюся кінематографам, найперш беларускім. І заўсёды патрэбны звесткі: якія, калі і кім былі створаны нашы беларускія фільмы, пра што ў іх распавядаецца, якія жанры і формы скарыстоўваліся ў розныя гады, што пісалася пра гэтыя творы ў друку, у спецыяльных зборніках. І каб знайсці гэтыя звесткі, штосьці праверыць, удакладніць, дапоўніць, – неабходны пошукі: студыйныя дакументы, мантажныя лісты, газетныя выразкі і да т. п. Нездарма ж у мяне (ды, я думаю, у кожнага крытыка або журналіста, які цікавіцца крытыкай) з гадамі назапашваюцца груды звестак пра кіно. Цяпер такая праца істотна аблегчыцца. У двух унушальнага аб'ёму тамах (трэці рыхтуецца да выдання) усё як на далоні: дакладныя назвы (нават з рабочымі варыянтамі), склад аўтараў, вызначэнне жанру і зместу фільмаў, час завяршэння вытворчасці і выпуск на экраны, інфармацыя пра ўзнагароды і ацэнкі ў друку. Такой раскошы – паўнаты звестак – мы ніколі раней не ведалі. Пры складанні каталога-даведніка аўтары правяралі, удакладнялі кожны кінафакт, нярэдка выпраўлялі памылкі. Як тое было зроблена адносна першых фільмаў: шмат гадоў ішлі спрэчкі, з якіх стужак пачыналася наша беларускае кіно. Аўтары дакладна даказалі – з «Лясной былі» (1926) Юрыя Тарыча.

Прадстаўляючы чытачам 1-ы том каталога, яго навуковы дырэктар, доктар мастацтвазнаўства Анатоль Красінскі адзначыў, што наша кіно да перабудовы зрабіла значны ўклад у культуру беларускага народа. І каталог-даведнік гэта канкрэтнымі фактамі засведчыў.

Пачынаецца 1-ы том каталожнага выдання з першага ў Беларусі паўнаметражнага фільма «Лясная быль» (1926) рэжысёра Юрыя Тарыча, завяршаецца «Чорным сонцам» (1971) рэжысёра Аляксея Спешнева і аператара Юрыя Марухіна. Паміж гэтымі назвамі – 224 старонкі тэксту, запоўненага назвамі, звесткамі пра вынікі кінавытворчасці пад маркамі трэста «Белдзяржкіно», кінастудый «Савецкая Беларусь» і «Беларусьфільм» (гэтая назва з'явілася ў 1946 годзе і існуе дагэтуль), фотаздымкамі. У 1-м томе каталога – 142 назвы караткаметражных і поўнаметражных ігравых кінастужак. Частка іх выпускалася зборнікамі-альманахамі, многія ў дзвюх серыях. 2-гі том (працягам у часе з 1971 па 1983 г.) змяшчае 161 назву. Гэта значная па памерах спадчына.

Згодна з выдавецкім планам да гэтай кінаспадчыны дапасуецца яшчэ адзін том, які складуць ігравыя стужкі, што з'явіліся з 1984 па 2000 г.

Перабудова грамадства і кінавытворчасці змяняе аблічча кінематографа – колькасна і якасна. Але ж скептыкі наўрад ці знойдуць пацвярджэнне таго, што ў новым стагоддзі зусім не будзе беларускага кінематографа. Ён, відаць, будзе, хоць і не пераўзыдзе таго лепшага, чаго дасягнулі папярэднія пакаленні, а сярод іх былі вядомыя майстры – Юрый Тарыч, Уладзімір Корш-Саблін, Уладзімір Гардзін, Аляксандр Файцымер, Леў Голуб, Сяргей Сплашноў, Рычард Віктараў, Барыс Сцяпанаў, Віктар Тураў, Віталь Чацверыкоў, Міхаіл Пташук, іх паплечнікі – аператары і мастакі. Іх змянілі прадстаўнікі іншага пакалення. Ёсць значныя творы Ігара Дабралоубава, Вячаслава Нікіфарава, Аляксандра

Карпава, Валерыя Рыбарава, Леаніда Мартынюка, Валерыя Рубінчыка, Леаніда Нячаева. І ўсе сабраныя ў адзін гурт, на адной кінематаграфічнай і жыццёвай прасторы. Хіба ж кінакаталог не варта павагі праца нашых кіназнаўцаў, не важкі іх уклад у кінематограф?

Калі заходзіш ва ўтульны і з густам аформлены Музей беларускага кіно, мацнее надзея, што традыцыі, адлюстраваныя ў экспазіцыі музея, захавуюцца і ўзбагацяцца. У аснове іх – вопыт такіх фільмаў, як «Лясная быль», «Да заўтра», «Кастусь Каліноўскі», гісторыка-рэвалюцыйныя і патрыятычныя фільмы «Канстанцін Заслонаў», «Гадзіннік спыніўся апоўначы», «Альпійская балада», «Праз могілкі», «Я родам з дзяцінства», «Людзі на балоце», «Знак бяды», «Зімародак», «Іван Макаравіч», «Чорная бяроза», «Доўгія вёрсты вайны», «Ідзі і глядзі» і многія іншыя.

Духоўны вопыт не абьякавы для многіх пакаленняў, ён вучыць і папярэджае. Калі сярод новых творцаў і пераважаюць тыя, хто не помніць роднасці, то ім пра духоўную спадчыну нагадаюць самі фільмы, што знаходзяцца ў музеі і фільматэцы кінастудыі. Моладзь, якая стамілася ад амерыканскіх трылераў, баявікоў і «фэнтэзі», цікавіцца забытымі гуманістычнымі і патрыятычнымі фільмамі. Яны нагадваюць, што было іншае, чым цяперашняе, кіно, якое дэманстравала гледачам патрыятызм, дабрыню, любоў да чалавека, адваргала жорсткасць і бесчалавечнасць, чым сёння запоўнены глабалізаваныя амерыканскай кінаіндустрыяй экраны.

Сканцэнтраваныя ў спецыяльных выданнях звесткі даюць ґрунтоўны матэрыял для новых даследаванняў, для перагляду крытэрыяў ацэнкі кінатвораў, калі фільм асэнсоўваўся ў суадносінах з часам, гісторыяй.

\*\*\*

Натхнёныя каталогам-даведнікам «Усе беларускія фільмы», нашы кіназнаўцы ўзяліся і за ўпарадкаванне звестак пра дакументальнае кіно і відэафільмы. Пры канцы 2002 г. выйшаў ёмісты «тэматычны кінакаталог» «Белорусская культура и кино». Выдавец гэтага аднатомніка – Рэспубліканскае грамадскае аб'яднанне «Белорусский Союз кинематографистов» (Мінск: Ковчег, 2002). Кіраўнік праекта і прадзюсер – першы сакратар БСК А. Шкадарэвіч, навуковы рэдактар – доктар мастацтвазнаўства В. Нячай. Складальнікі – Л. Пінчук, І. Быліч («Летапіс»), Н. Сцяжко («Тэлефільм»), Т. Гетман, В. Ганчарова, Е. Шпілеўская («Белвідэацэнтр»).

Вопыт новы і для творчага саюза, і для дзейнасці кінакрытыкаў. У нас былі асобныя зборнікі са спісам дакументальных фільмаў да пэўных гадавін – па тэмах і жанрах. Яны давалі тыя ці іншыя арыенціры, але паўнаты адлюстравання жыцця рэспублікі ў кінакадрах не давалі.

Цяпер у трох раздзелах і чатырох главах пададзена (паводле тэматычнага прынцыпу) дакументалістыка («Беларусь на экранах», «Беларуская народная творчасць», «Віды мастацтва» і «Культура і соцыум»).

*I*N MEMORIUM:  
КАЛЕГІ І ВУЧНІ  
ПРА Е. А. БОНДАРВУ



## УСПАМІНЫ

### Воспоминание о прошлом (к 100-летию Е. Л. Бондаревой)

О. Т. Авдеев,  
*кинооператор, заслуженный  
деятель культуры Беларуси*

Теперь, когда приближается такой юбилей Ефросиньи Леонидовны, буквально наплывают воспоминания о тех годах, когда встретились и близко познакомились, о нашей жизни.

В 1955 г. я закончил операторский факультет ВГИКа, снял хороший дипломный фильм «На Оке», который был неожиданно принят в прокат Советского Союза. Директор ВГИКа А. Головня, приглашенный в Париж в Академию кинематографии, демонстрировал «На Оке» ее студентам и по их просьбе фильм им подарил. Об этом директор рассказал на собрании по возвращении в Москву. Однако работы для меня на «Ленфильме» не было. Обещали, что только через несколько месяцев будет запускаться фильм о Сталинграде и мне достанется работа – заряжать кинокамеру. Словом, работы не было.

В Ленинграде я несколько месяцев успешно зарабатывал, снимая детей в детских садах. Но вдруг опомнился: ведь я же окончил операторский факультет ВГИКа! Еду в Москву, в Гнезниковский переулок, где находилось управление по руководству творческим арсеналом страны. Иду по пустым коридорам, подхожу к кабинету начальника управления творческими кадрами. Приоткрываю дверь и вижу на фоне окна силуэт мужчины. Я только собрался ждать своей очереди, как вдруг дверь резко открылась, и начальник, выходя из кабинета, сказал (видимо, во мне узнали автора фильма «На Оке» и, конечно, было понятно, зачем я пришел): «А не хотите ли вы поехать в Белоруссию? Режиссеру Голубу требуется второй оператор. Вот здесь директор киностудии Смоляр, можете с ним поговорить. Фильм называется “Миколка-паровоз”». Это произошло в первых числах февраля 1956 г.

В Ленинграде я объявил маме, что еду работать в Минск. Она знала, что работы в родном городе нет, согласилась с моим решением. Приезжаю через несколько дней в Минск. Первое впечатление от центра столицы Беларуси –

мало людей и мало транспорта. Троллейбус был только № 1, ходил он по проспекту столицы. Сдав свои два чемодана на хранение на вокзале, я быстро нашел киностудию «Беларусьфильм». Стал работать на студии, где уже трудились специалисты по кинопроизводству из разных городов страны. Мы быстро сдружились. Вскоре к нам присоединилась Ефросинья Леонидовна Бондарева, работавшая в Доме Правительства. Мы стали все чаще встречаться. Я много рассказывал о себе по ее просьбе и о своей двоюродной сестре – актрисе Тамаре Алешинной, которая снялась в известном фильме «Небесный тихоход», и о себе, приехавшем из Москвы, где учился во ВГИКе. И вдруг она сообщает, зная, что у меня есть водительские права, о том, что хочет купить машину. Через несколько дней после освоения автомобиля, поездок в пригороды Минска мы с Фрузой решили поехать на юг к Черному морю в Одессу. Вначале заехали в ее деревню. Там она покрасовалась перед своей мамой и соседями. Мы повернули на юг, ехали через Киев. В одесском порту стоял огромный пароход «Адмирал Нахимов». На его палубу погрузили нашу машину, и мы поплыли до Ялты. Там выгрузились и отдыхали неделю. Затем поехали через Москву – домой в Минск.

Для меня время с 1950 по 1959 г. стало самым значительным в жизни. Сначала учеба во ВГИКе, в 1956 г. – начало работы над фильмом «Миколка-паровоз», в 1958 г. – над фильмом «Девочка ищет отца», в 1959 г. – над фильмом «Любовью надо дорожить». А в 1959 г. радостное событие – рождение сына, которого мы вместе с Фрузой воспитывали, уделяя ему, как могли, наше внимание. Остались хорошие впечатления о том, как мы втроем ездили в Ленинград на Финский залив отдыхать.

Отношения с Фрузой складывались ровные, каждый занимался работой по своему профилю. Хотелось бы отметить одну особенность Ефросиньи Леонидовны: у нее была отличная память! Она могла все запомнить быстро и надолго. Этим она отличалась, например, на проходивших тогда различных всесоюзных совещаниях у нас в Красном костеле (бывшем Доме кино), где был оборудован зал для подобных встреч деятелей кино СССР. Здесь проходили обсуждения определенной темы. Выступали ораторы, высказывали мнения. Фруза всегда выступала в конце – последним оратором. Она помнила выступления всех предыдущих ораторов и ловко использовала их, выражая свое мнение по данному вопросу. Получался очень содержательный профессиональный отчет, приводивший в восхищение многих авторов кино. Например, кинорежиссер И. Шулман, с которым я снял четыре картины, каждый раз с восторгом вспоминал выступления Е. Л. Бондаревой, делился со мной своими яркими впечатлениями.

Очень памятна поездка за город, в окрестности Минска, в воскресный день 16 февраля 1975 г. Для того чтобы выехать за город с лыжами, на крыше легкового автомобиля была закреплена рама, на которую мы укладывали три пары лыж. Машину обычно ставили возле дорожного ресторана для иностранных туристов. Дачи тогда у нас не было, и поэтому мы часто ездили на автомобиле за город. За 60 лет мы поменяли три модели легковых авто, которые я покупал

на деньги, заработанные на съемках художественных фильмов, с разными режиссерами: Л. Голубом, И. Шульманом, Б. Степановым, Д. Нижниковской и др.

Сын Игорь после окончания университета работал журналистом, научным сотрудником, а спустя несколько лет был назначен руководителем Музея кино, где работает и сейчас. Я же после окончания работы оператором занялся созданием художественных сюжетных иллюстраций истории первых железных дорог у нас в стране. В Минске и в Москве было издано несколько альбомов: «Первые железные дороги России» (2002), «Петербургско-Московская (Николаевская) железная дорога» (2004), «Царскосельская железная дорога» (2005).

## Запечатленное: фрагменты

**Н. А. Агафонова,**

*кандидат искусствоведения, доцент, кинокритик*

– Сейчас я читаю Гегеля...

– В оригинале? – перебила я профессора Бондареву, забыв о субординации от искреннего восхищения.

Ефросинья Леонидовна спокойно пояснила, что штудировать немецкого философа в переводе.

Возник этот наш спонтанный короткий диалог в ходе одной конференции когда-то в 1990-е. В то финальное десятилетие прошлого века белорусские кинокритики и киноведы часто собирались на дискуссии о перспективах нашего кино. Привычная система советского кинопроизводства сломалась, и кинематографисты искали способы «перестройки» – многие ринулись к массовому зрителю через адаптацию коммерческой модели жанрового кино, но кто-то пытался воспользоваться открывшейся возможностью свободы авторского высказывания.

Ефросинья Леонидовна принадлежала к поколению, которое вынуждено было менять привычную оптику, заданную советской школой. Но профессор Бондарева – строгая и стойкая – все-таки оставалась в рамках координат, в которых сформировала свои профессиональные ориентиры. Она продолжала издавать книги, высказываться в прессе – на эти тексты ссылаюсь до сих пор в своих киноаналитических эссе.

– Наташа, это ты?

– Да.

– Это действительно ты? – настаивала Ефросинья Леонидовна.

Она слабела физически, но продолжала навещать наши кинопоисиделки в Музее кино. Интересовалась уже не столько рассуждениями о фильмах, сколько стремилась жить в дружелюбном журчании разговора в кругу знакомых людей. Ефросинья Леонидовна более не претендовала ни на формальное, ни на фактическое лидерство. Следует пояснить, что она долго держала первенство в команде белорусской кинокритики, представляя ее на союз-

ных форумах. Московские коллеги шутливо величали профессора Бондареву «партизанской Фросей». Это сочетание слов было изобретено под аккомпанемент ироничной «мянушки» киностудии «Беларусьфильм» – «Партизанфильм», которая возникла в связи со специализацией белорусского советского кино на теме Великой Отечественной войны.

– Твоя сестра симпатичная... В невестки сгодится.

– У нее сын, Ефросинья Леонидовна.

– И что?... – После короткой паузы: – Может, у нее подруга есть?

Этими фразами мы перебрасывались с профессором Бондаревой публично за вечерним застольем по поводу защиты диссертации. Ефросинья Леонидовна бесконечно то оппонировала, то писала отзывы на авторефераты. Она трудилась постоянно, много – часто ночами: «Мне сегодня записалось»...

В общении с ней никаких границ не ощущалось. Можно было запросто прийти к профессору Бондаревой домой с деловым визитом. Но нельзя было отказаться, когда Ефросинья Леонидовна при случайной встрече вдруг предлагала написать текст, который не укладывался ни в твою тематическую орбиту, ни в твой временной пояс.

Казалось, у нее не было ничего, кроме работы...

Казалось, у нее не было личных, персональных трудностей. Хотя внешне она выглядела суровой, с легким налетом аскетизма.

Казалось...

Ведь я всегда улыбалась непроизвольно, глядя на Ефросинью Леонидовну в действии – будь то ее монолог или слушание другого: спокойная сосредоточенность без эмоциональных всплесков.

В ней чувствовался юмор – негромкий, но крылатый.

В ней была искренность и свобода.

В ней была ясность.

Потому улыбаюсь и сейчас – просто вспоминая взгляд, интонацию и... силу самодвиженья Ефросиньи Леонидовны Бондаревой.

## Такое не забывается. Такое на всю жизнь

**А. И. Алай,**

*кинорежиссер, заслуженный деятель искусств  
Республики Беларусь, народный артист Беларуси*

Многие кинематографисты помнят тот переломный, перестроечный 1986 год. Памятен он и для меня.

Национальная киностудия «Беларусьфильм» напоминала собой растрепанный улей. То, что творцы десятилетиями обсуждали в курилках, на кухнях, не осмеливаясь выступать открыто, вылилось наружу... Вышедшие почти одновременно две критические публикации подлили масла в огонь. Статья ки-

норежиссера игрового кино секретаря СК БССР, делегата 5-го съезда кинематографистов СССР Валерия Рыбарева в газете «Советская культура» «Серость еще не сдалась» произвела эффект разорвавшейся бомбы: настолько смелыми, неожиданными и жесткими были выводы режиссера. Весть о статье молниеносно разнеслась среди кинематографистов. Публикацию обсуждали шепотом. Все были убеждены: не сносить Рыбареву головы...

Вслед за этим событием 31 декабря, в канун Нового года, со статьей в газете «Советская Белоруссия» («Брак по расчету, или Откуда берутся “серые” фильмы») по проблемам белорусского документального кино выступил и я. В публикации я вскрыл гнойник, что накапливался годами, и это вызвало всеобщее негодование и раздражение на всех уровнях. Не знаю как Рыбареву, а мне досталось за нее по полной. Статью в объединении приняли в штыки. Травлю меня тогда возглавил мой коллега оператор Владимир Цеслюк: «Я добьюсь, чтобы тебя и заместителя главного редактора газеты “Советская Белоруссия” Иосифа Середича, опубликовавшего статью, сняли с работы», – кричал он, не стеснясь в выражениях. И уволили бы, и сняли бы, я не сомневаюсь, если бы в то трудное, критическое время не вступились, не поддержали меня два человека: Вячеслав Никифоров – кинорежиссер, первый секретарь СК БССР («Толя, не сдавай позиции, кто бы что ни говорил») и председатель секции кинокритики профессор Ефросиния Леонидовна Бондарева – мой ангел-хранитель. Ее поддержку я постоянно ощущал на протяжении всего карьерного роста, с момента окончания БГУ (факультет журналистики, 1973 г.) – от ассистента кинооператора до кинооператора и кинорежиссера высшей категории.

Своего бывшего студента факультета журналистики БГУ им. В. И. Ленина, по ее совету избравшего тему дипломной работы «Великая Отечественная война в белорусской документальной кинолетописи», рецензентом которой она стала, Е. Л. Бондарева не позволила утопить, дать в обиду. Как и прежде, уже в который раз, педагог встала на мою защиту, весь удар приняла на себя. Такое не забывается. Такое помнится всю жизнь.

А поддержка в то время мне была нужна как воздух. Ведь именно в это время решался вопрос о моем режиссерском дебюте. Еще не утих страшный скандал с фильмом о чернобыльской катастрофе, когда меня обвинили в том, что я, кинооператор фильма, в зоне аварии наснимал слишком много лирических кадров, якобы компрометирующих партийную систему. И как резюме: «В фильме недостает социального оптимизма». Во всех грехах обвинили меня. Фильм, так здорово напугавший партийное руководство страны, закрыли. Меня приказом по киностудии отстранили от дальнейшей работы. Поставили в неоплаченный простой. За перерасход киноплёнки, снятой в мертвой зоне, с меня удержали ее стоимость.

Но не это меня тяготило. Я понял: путь в режиссуру отныне и навсегда для меня закрыт. И закрыт наглухо. Другой в моей ситуации лег бы на дно. У меня же все произошло наоборот. Снова полез на рожон, дал очередной повод для увольнения. Опубликовал критическую статью в «Советской Белорус-

сии». Откровенно рассказал о недостатках в организации национального документального кино и низком качестве выпускаемой продукции.

Наболело! Характер не тот. Меня били все кому не лень. Наотмашь. Ругали – без права возражать. Оператор В. Цеслюк сдержал слово. 5 января 1987 г. состоялось заседание партийного бюро «Летописи», на котором разогретые «инициативной группой» партийные лидеры организации не обсуждали, а осуждали меня и мою статью, опубликованную в главной партийной газете страны: «Следуя логике статьи, никто на киностудии – ни руководство, ни режиссеры – проблем не видели, а “зоркий оператор Алай” всем нам на них указал. На мой взгляд, публикация кинооператора-журналиста Алая ущербная». В своей книге «Иду на грозу, или Моя кинематографическая жизнь без прикрас», которая готовится к печати в издательстве «Высшая школа», об этом периоде говорится так.

22 января состоялось открытое партийное собрание студии «Летопись». На нем снова обсуждали мою статью. Страсти продолжали кипеть. Мнения разделились примерно наполовину. Редактор Евгений Ростиков:

– У Алая нет авторской позиции.

Редактор Светлана Переверзева:

– Меня поразило мужество Алая. Приятно видеть, как нравственно вырос наш коллектив.

Редактор сектора хроники Юлий Лубоцкий:

– Статья меня возмутила. Жизнь коллектива в ней показана с субъективистских позиций.

Оператор Владимир Цеслюк:

– Алай ничего нового в этой публикации не открыл. О сложившейся в последние годы на киностудии ситуации уже говорено-переговорено, а он выдает ее за открытие.

Алина Банад:

– Цеслюк, ты вчера своим звонком меня и всю мою семью на валидол посадил. Внимательнее читай статью Алая!

Оператор-фронтовик Венедикт Орлов:

– В суть статьи никто вникнуть не захотел. А зря! Члены нашего партбюро сидят, как монахи в кельях, что решают, непонятно. Нужно не тыкать Алаю, а поблагодарить его.

Иван Белоус, редактор, заместитель секретаря парткома киностудии «Беларусьфильм»:

– Выступления свелись к обсуждению не статьи, а самого Алая. Проблемы в публикации обозначены правильно, вопрос поставлен остро: как нам сдвинуться с мертвого места и идти дальше? Ни от кого ведь до него таких предложений не поступало.

Дмитрий Михлеев, режиссер:

– Ты, Цеслюк, критикуешь Дашука, хвастаешься, что делаешь по двадцать фильмов. Но если бы их все положить на одну чашу весов, а на другую один фильм Дашука, она перетянула бы. Это не делает тебе чести. Я завидую Алаю.

Хорошая, нужная, своевременная статья. Если бы она появилась до начала перестройки или в ее начале, я уверен, что Анатолия съели бы.

30 января состоялось заседание секции кинокритики Союза кинематографистов БССР. На нем чаша весов окончательно склонилась в мою сторону. Итог заседания подвела профессор Ефросинья Бондарева:

– Статья Алая – подвиг. Горжусь тем, что Анатолий Иванович – выпускник факультета журналистики Белгосунiversитета. Рада, что к его честности и я приложила руку.

В постановлении говорилось: «Обсудив статью Анатолия Алая «Брак по расчету, или Откуда берутся “серые” фильмы», секция критики считает ее принципиально важной, объективно вскрывающей негативные стороны работы объединения «Летопись», выражающиеся в том, что низкий уровень выпускаемых фильмов не только не осуждается в коллективе, а считается нормой. Статья А. Алая едва ли не единственное честное выступление в прессе о проблемах документального кинематографа».

Отзвуки моей статьи продолжали расходиться кругами по всем инстанциям, прямо или косвенно причастным к кино. 12–13 февраля 1987 г. состоялся пленум правления Белорусского союза кинематографистов. На нем было указано на серьезные просчеты в работе студии «Летопись» и на необходимость укрепления ее кадрового состава. А мне под занавес бурного обсуждения вручили диплом СК БССР за объективное отражение в прессе состояния документального кино. Вручала диплом – «разрешительное удостоверение на дебют» – Ефросинья Леонидовна Бондарева.

Ну, а что с дебютом?

На следующий год состоялся мой дебют в режиссуре. В качестве режиссера я снял полнометражный документальный кинофильм «Не плачьте обо мне» о судьбе талантливого молодого опального белорусского художника-самоучки, гонимого официальной пропагандой, Александре Исачёве. Фильм имел небывалый по тем временам ошеломляющий успех, картина стала самой кассовой документальной лентой в истории белорусской кинодокументалистики. По многочисленным заявкам кинозрителей картина в переполненных залах демонстрировалась по несколько сеансов на день в лучших кинотеатрах столицы. На премьерном показе в минском кинотеатре «Октябрь» в зрительном зале в числе тех, кто фильму аплодировал стоя, была и Ефросинья Леонидовна.

Такое не забудешь, как и то, что у истоков моей режиссерской да и операторской карьеры стояла она, талантливый педагог, прекрасный человек, серьезный и вдумчивый кинокритик, искусствовед, влюбленный в важнейшее из искусств и посвятивший ему свою жизнь.

На «Беларусьфильме» в разное время работало много выпускников БГУ. И все с особой теплотой и глубоким уважением отзывались о Е. Л. Бондаревой: Т. Абакумовская, С. Алексиевич, М. Андрукович, В. Буланова, С. Бондарев,

И. Белоус, О. Белоусов, В. Дашук (отец), В. Дашук (сын), А. Кудрявцев, Ф. Кучер, М. Мартынюк, В. Мехов (Нехамкин), И. Осинский. Л. Пинчук, И. Рудометов, Р. Романов (Гольдберг), Б. Светлов, А. Сидоренко, Н. Фрольцова, Е. Турова, И. Хазанская, А. Хадиков, Г. Шур, Р. Ясинский...

Их много. Но режиссерами-документалистами стали: Виктор Дашук – народный артист Беларуси, Лауреат госпремии СССР, мой соавтор по дебюту, Владимир Дашук (сын), Виктор Асюк – член Европейской киноакадемии, Муза Заслонова – дочь легендарного Колбрича, Ричард Ясинский и автор этих строк.

## Нястомная падзвіжніца студэнцкай навуковасці

**В. П. Вараб'ёў,**

*кандыдат філалагічных навук, дацэнт*

Іменна з гэтымі словамі асацыіруецца постаць прафесара, доктара філалагічных навук, заслужанага дзеяча навукі Беларусі, знакамітага кінакрытыка і заснавальніка беларускай школы кінадаследчыкаў, выпускніцы журфака першага набору Ефрасінні Леанідаўны Бондаравай. Такой засталася ў памяці сваіх выхаванцаў і калег па выкладчыцкім цэху шаноўная і непаўторная, прыწყповае і расучае, уважлівае і лагоднае Ефрасіння Леанідаўна.

Прафесар журналістыкі ўсе гады сваёй нястомнай і рухливай, шматграннай і высакароднай працы ва ўніверсітэце з'яўлялася генеральным канструктарам студэнцкага навуковага таварыства, дзейным арганізатарам даследчыцкай школы роднага факультэта. Не проста была куратарам, не проста выконвала функцыю адказнага выканаўцы па кіраванні студэнцкімі гурткамі і навукова-практычнымі канферэнцыямі, а штодзённа была натхняльнікам і рухавіком студэнцкай творчасці.

Увешнасць і прадбачлівасць Ефрасінні Леанідаўны ў пошуку даследчыцкіх талентаў сярод студэнцкай моладзі ўражвала ў той час – у 70–80-я гады дваццатага стагоддзя. Праз дзесяцігоддзі яе характэрная рыса пранікнёнага і прадбачлівага прагназіста чалавечых лёсаў знайшла пераканаўчы гістарычны доказ і пацверджанне. Студэнцкі кіраўнік журфакаўскага навуковага таварыства Саша Астроўскі стаў цудоўным рэдактарам першага ў былым Саюзе шматпапоснага штотыднёвіка, а потым – Надзвычайным і Паўнамочным паслом Беларусі ў шэрагу краін Еўропы, генеральным консулам у ЗША. Місіянерская настаўніцкая душа Ефрасінні Леанідаўны падарыла журфаку шэраг прыгажунь-разумніц, якіх яна выпяставала ў сваіх навуковых гуртках, а затым вырасціла ў таленавітых выкладчыкаў і даследчыкаў журналістыкі – Ніну Фральцову, Таццяну Чыгрынаву (Прановіч), Таццяну Падаляк, Людмілу Саянкову, Вольгу Мядзведзеву... Пералічваць імёны-зоркі, што запаліла Ефрасіння Леанідаўна, можна бясконца. Важкі і незабыўны ўнёсак няўрымслівай Ефрасінні

Леанідаўны ў скарбонку талентаў журфака, беларускай літаратуры, кінакрытыкі, беларускай журналістыкі.

Не забываюцца, а крышталізуюцца і становяцца больш выразнымі, рэльефнымі і красамойнымі па шчырасці і чалавечнасці яе простыя ўчынкi. Пасля чарговай студэнцкай канферэнцыі, якую мне даручыла адкрываць Ефрасіння Леанідаўна, яна прылюдна на прэзідыумнай трыбуне ўручыла мне звычайную духмяную сушку-баранак... Маўляў, на «баранкі не атрымаеш», бо здолеў правесці пленарнае пасяджэнне студэнцкай канферэнцыі журфака як след: па яе высокіх стандартах. Даражэй за гэты падарунак-сімвал з рук аўтарытэта для мяне – тагачаснага трэцікурсніка журфака і кіраўніка савета студэнцкага навуковага гуртка – нічога не было. Бо гэта сімвалізавала прызнанне самой Ефрасінні Леанідаўны і цанілася вышэй за граматы і значкі.

А літаральна праз год-паўтара прафесар Е. Л. Бондаравы на імпрэзе ў культавым для журфака з яе бласлаўлення Дома кіно запрасіла на кубачак кавы. Тады здалася, што багіня мудрасці і шчырасці адарыла шчаслівым білетам на ўсе экзамены жыцця. Без лішніх слоўных канструкцый вынесла вердыкт: ведаю, што сябруеце, таму далейшая даследчыцкая сцяжынка ў цябе побач з Барысам...

Прысуд яе стаў прароцтвам. І наказам. І бласлаўленнем. Такая бескарыслвая дапамога-парада не забываецца. Невыпадкова ўдзячныя вучні Ефрасінні Леанідаўны адкрылі яе імянную аўдыторыю насупраць імянной аўдыторыі калегі нашай гераіні прафесара Барыса Васільевіча Стральцова. Два знакамітыя журфакаўскія настаўнікі назаўсёды прапісаны побач. Гэтак жа ішлі і па жыцці: па журналісцкім, даследчыцкім, настаўніцкім, асабістым і маральным.

## Фарбы жыцця Ефрасінні Леанідаўны Бондаравы

**Т. М. Дасаева,**

*доктар філалагічных навук, прафесар*

Каму пашчасціла сустрэцца з Ефрасінняй Леанідаўнай Бондаравой на жыццёвых дарогах, памятаюць яе як асобу адметную, яркую, непаўторную. Пашчасціла і мне. У 1998 г. на факультэце журналістыкі была ўтворана кафедра літаратурна-мастацкай крытыкі, якую ўзначаліла вучаніца і пераемніца Ефрасінні Леанідаўны – вядомы кінакрытык, кандыдат філалагічных навук, дацэнт Людміла Пятроўна Саянкова-Мяльніцкая. Яна запрасіла мяне выкладаць беларускую літаратуру (я тады працавала ў Інстытуце літаратуры імя Янкі Купалы Нацыянальнай акадэміі навук Беларусі).

Я ведала, што на кафедры літаратурна-мастацкай крытыкі працуе Ефрасіння Леанідаўна Бондаравы – заслужаны дзеяч навукі БССР (і мае яшчэ шэраг узнагарод), заснавальнік нацыянальнай беларускай школы кінакрытыкі,

кізнаўства, аўтар шматлікіх навуковых прац, вучэбна-метадычных дапаможнікаў. Мела ўяўленне і пра іншыя напрамкі яе творчай дзейнасці, таму, трэба прызнацца, хвалялася пры першай сустрэчы з такой знакамітай асобай.

Да новых калег, якія прыходзілі на факультэт журналістыкі з іншых устаноў, Ефрасіння Леанідаўна прыглядалася, ацэньвала іх чалавечыя і прафесійныя якасці. Я адчувала, што прыглядалася яна і да мяне. І гэта да многага абавязвала.

Трэба сказаць, што Ефрасіння Леанідаўна беспамылкова выяўляла сутнаснае ў кожным чалавеку, што і абумоўлівала ў далейшым яе стаўленне да яго. Не прымала фальшу, дылетанцтва, бахвальства, пустаслоўя. Ухваляла імкненне да самаўдасканалення, творчага росту.

Напачатку Ефрасіння Леанідаўна падалася мне занадта строгай, нават суровай. Яна нібы трымала мяне на адлегласці, але паступова прыадкрывалася мне па-новаму. І гэтыя мае «адкрыцці» змяншалі адлегласць паміж намі, збліжалі. У хуткім часе я адчула прызнанне Ефрасінні Леанідаўны і зразумела, што змагу многаму навучыцца ў яе. І не памылілася ў гэтым.

Працаваць у адным калектыве з Е. Л. Бондаравай было надзвычай цікава. Уражвалі маштаб яе шматграннай дзейнасці, эрудыцыя, прафесіяналізм, адданасць любімай справе. І мы, маладзейшыя, разумелі, колькі яшчэ трэба прыкласці намаганняў, каб адпавядаць статусу выкладчыка факультэта журналістыкі БДУ. Разам з тым побач з Ефрасінняй Леанідаўнай мы адчувалі сябе надзейна. Ёй было ўласціва абвостранае пачуццё справядлівасці. Яна магла публічна абараніць калегу ад незаслужанай крытыкі ці пажурыць за недапрацоўку і адразу ж даць карысную параду, як выправіць становішча. А яшчэ Е. Л. Бондарова лічыла сваім абавязкам падтрымліваць чалавека ў важныя моманты яго жыцця, дапамагала паверыць у сябе. Я адчула гэтую падтрымку, калі рыхтавалася да абароны доктарскай дысертацыі.

Увогуле адносіны Е. Л. Бондаравай да калег былі патрабавальныя і адначасова цёплыя, адкрытыя, шчырыя. Аўтарытэт яе быў бяспрэчны. Кожнае яе выступленне на вучоным савеце факультэта, канферэнцыі, агульным сходзе калектыву было падзеяй, бо Ефрасіння Леанідаўна закранала актуальныя праблемы, смела выказвала сваё меркаванне, заўсёды слухнае, аргументаванае. Яе слову верылі, на заўвагі рэагавалі, да парад і рэкамендацый прыслухоўваліся.

Асаблівай увагі заслугоўвае педагогічнае майстэрства Е. Л. Бондаравай. Яна чытала шмат курсаў. У яе лекцыях практычны журналісцкі вопыт спалучаўся з глыбокімі тэарэтычнымі ведамі ў галіне мастацтвазнаўства і літаратурна-мастацкай крытыкі. Як педагог галоўнай сваёй задачай яна лічыла выхаванне творчай асобы.

«Здольнасць, талент выяўляюцца і праяўляюцца разам з набывшым ведаў, сталеннем асобы. Але важны і пэўныя акалічнасці, каб адбыўся пачатак, штуршок для творчасці, або нехта цябе заўважыў і падтрымаў, нешта параіў», – адзначала Ефрасіння Леанідаўна ў адным са сваіх артыкулаў. Праца на факультэ-

це журналістыкі дала ёй магчымасць пераканацца ў тым, што такім штуршком з'яўляюцца раздзелы вучэбнай праграмы, спецкурсы, дыпломныя работы, навукова-даследчыя гурткі, творчая лабараторыя, альманахі і тэматычныя выпускі вучэбных газет. Па словах Ефрасінні Леанідаўны, гэта стварыла «прастору праяўлення ў студэнтаў нечага адметнага, заахвочвання іх да пошуку свайго “Я”», што і з'яўлялася першай перадумовай фарміравання творчай асобы.

Па ініцыятыве Е. Л. Бондаравай на факультэце журналістыкі быў арганізаваны студэнцкі навуковы гурток «Крытык», якім на працягу многіх гадоў яна кіравала. Выпускаўся альманах студэнцкай літаратурна-мастацкай творчасці «Аўтограф».

Такім чынам, працэс фарміравання асобы з нетрадыцыйным мысленнем бачыўся Ефрасінні Леанідаўне ў тым, каб своечасова заўважыць неардынанасць студэнта, прыгледзецца да яго, дапамагаючы пазбавіцца ад няўпэўненасці, пераклучыць увагу на нешта істотнае, даць добрую парадку, накіраваць у патрэбнае рэчышча.

Е. Л. Бондарава ганарылася сваімі вучнямі, працэс «узыходжання» якіх да крытычнай, мастацкай і навуковай творчасці пачынаўся на журфакаўскіх прыступках. Сярод іх паэт, прэзаіт, крытык Міхась Стральцоў, крытык і тэатразнаўца, доктар мастацтвазнаўства, прафесар Анатоль Сабалеўскі, лаўрэат Нобелеўскай прэміі пісьменніца Святлана Алексіевіч, літаратуразнаўца, пісьменнік і навуковец Пятро Васючэнка, кінапубліцыст, аператар і рэжысёр Віктар Дашук і многія, многія іншыя.

«Заўважыць зерне, здольнае прарасці, падтрымаць кволы росток, паверыць, што ён некалі закаласіцца – бадай і ёсць тое галоўнае, што можа зрабіць настаўнік для вучня», – з непрыхаванай радасцю прызнавалася Ефрасіння Леанідаўна. Засеяная ёй ніва дала добрыя ўсходы і буйна закаласілася.

Е. Л. Бондарава пакінула багатую творчую спадчыну па ўсіх напрамках сваёй шматграннай дзейнасці і добрую памяць у сэрцах людзей, якія яе ведалі.

## Из когорты тех, кто верит в торжество культуры

**А. В. Ефремов,**

*режиссер театра и кино, народный артист Беларуси,  
заслуженный деятель искусств Беларуси*

В союз кинематографистов СССР меня приняли довольно быстро: ВГИК я закончил в 1976 г., а союзный билет получил в 1979-м. В том же году я впервые увидел Ефросинью Леонидовну Бондареву. С трибуны очередного Пленума Союза она говорила о киностудии «Беларусьфильм» и о последних игровых лентах. Упомянула и мою первую ленту – короткометражку «Большая любовь Чередниченко Н. П.». Не вспомню конкретно, что именно она сказа-

ла, но это была явно не похвала. Меня тогда это не особенно задело, потому что она явилась для меня абсолютным воплощением образа критика. Именно такими я себе их (критиков) и представлял: подчеркнутый аскетизм во всем – в прическе, макияже, одежде, манере общения и т. д. Я ошибался. Позже мне встречались и очень живые, модные и красивые критикессы, начисто отрицавшие аскетизм.

Ефросинья Леонидовна, как я понимаю, не желала ничему соответствовать и никому особенно нравиться. Она служила белорусскому кинематографу. Служила беззаветно, преданно и талантливо. Это была ее миссия. Судьба ее была типичной для многих судеб советских людей того времени. Ей было 19 лет, когда началась война, после войны – тяжелейшие годы восстановления страны, а потом – шестидесятые. Оттепель! Долгожданная оттепель... Ефросинья Леонидовна была влюблена в то время, время расцвета «Беларусьфильма», время нового кино и новых имен.

И в каждом выступлении, как и тогда, в первую нашу встречу, она возвращалась к шестидесятым. Мне было интересно ее слушать. Как я понимаю, ее привлекали ясность и масштаб мысли и чувства в кино. И, собственно, культура мысли и мысли о самой культуре. Об этом же говорили люди – теоретики искусства, которых я безмерно уважал и у которых пытался и до сих пор пытаюсь учиться: Илья Вениаминович Вайсфельд и Паола Дмитриевна Волкова. Люди чрезвычайно высокой культуры, они верили в величие Культуры и ее торжество. Ефросинья Леонидовна была из их когорты... Да и мы – те, кто только начинал свой путь в кино, тоже были полны высоких идеалов. Сейчас иногда вспоминается статья А. И. Солженицына, написанная еще в те времена. Она называлась «Беспощадный поиск новизны, и как он разрушил XX век».

Как-то очень быстро пришли девяностые... Рухнул Советский Союз. Не стало белорусского кино. Перед десятками миллионов людей встали вопросы «как жить?» и «куда идти?» И оказалось, что ответ не у всех один и тот же. Ответов много, и они очень сильно разнятся. В эти сложные годы я снял «Поводыря». Фильм глянул Ефросинья Леонидовна. И наше единственное большое интервью было по поводу этого кино. Но говорили мы не только о нем. Ее вопросы зачастую были объемнее моих ответов. Ей хотелось, чтобы я запомнил.

Мы говорили о силе добра, о традициях белорусского искусства, о необходимости хранить их, о патриотизме и христианстве, об идеях, объединяющих нацию, о чистоте души, о профессионализме, об ответственности художника, о кино и театре, и снова о культуре...

За двадцать с лишним лет окрепла наша страна, но разговор о культуре сейчас, как никогда, необходим. И я жалею, что в нем не будет голоса Ефросиньи Леонидовны.

## Прафесар Е. Л. Бондаравы: моц слова і сіла духу

**В. І. Іўчанкаў,**

*доктар філалагічных навук,  
прафесар*

Характар Ефрасінні Леанідаўны Бондаравы з усёй сукупнасці яе жыццёвых мудрасцей асабліва вылучаўся адной рысай – абвостраным пачуццём справядлівасці. Пераканацца ў гэтым мне давялося яшчэ ў маладыя гады, калі я толькі пачынаў працаваць на журфаку. Неяк на факультэце не хацелі правесці па конкурсе выкладчыцу, якая мела няпросты характар, але была адмысловым рэдактарам. Галасаванне было катастрофічным: 50 на 50. Ефрасіння Леанідаўна па ўважлівай прычыне не змагла прысутнічаць на савеце, аднак, дачуўшыся пра такую навіну, зрабіла ўсё, каб яе голас быў улічаным. Так яна выратавала добрага прафесіянала ад ганебнага звальнення. З гэтага часу прафесар Бондаравы выклікала ў мяне асаблівы давер. Прафесійныя стасункі – даволі стракатая рэч. У калектыве, асабліва творчым, можна пабачыць рознае.

Яе пабойваліся... Прафесар Бондаравы магла здзівіць, уразіць, збянтэжыць, пакпіць, але ніколі – прынізіць чалавека. Гумарыстычная манера зносін (а часам саркастычная) на сур'ёзны лад рабіла Ефрасінню Леанідаўну сваёй у любой кампаніі.

На маю думку, акрамя апантанасці кіно, навукай, лёсавызначальным у Ефрасінні Леанідаўны было асаблівае стаўленне да студэнтаў. З праглядамі новых і старых стужак, з абаранкамі-сушкамі... «Хочаш сушку?» – перад тым, як завесці сур'ёзную размову, пыталася яна.

Знешні выгляд, пастава і хада выдавалі ў ёй стрыманую бурлівую энергію, якая вось-вось выльецца, панясе цябе паглынальнай плыню ў краіну кінамаатографа, захіліць усе твае цікавасці і адорыць новым талентам – крытычнага погляду: «Час. Экрэн. Крытыка», «Экрэн у розных вымярэннях», «Кінастужка даўжынёю ў жыццё», «Кінамаатограф і літаратура»...

Пра энцыклапедычныя веды Бондаравы хадзілі легенды, які і пра тое, што яна цалкам сябе аддае альманаху «Аўтограф», які выпускала са студэнтамі. Не раз падкрэслівала, як важна захоўваць традыцыі факультэта, не зводзіць удзел у выпуску альманаха да магчымасці зарабіць адзнакі. На старонках «Аўтографа» ўпершыню былі надрукаваны творы Чыгрынава, Алексіевіч і іншых вядомых журфакаўцаў.

Узгадваю 1990-я гады, калі моднымі былі «місіянерскія» сустрэчы з лектарамі замежжа. Адна з такіх сустрэч праходзіла на журфаку на Маскоўскай у 49 аўдыторыі. Лектарам была амерыканская калега, якая з надзвычай «інтэлектуальным» пасылам распавядала пра банальныя рэчы ў журналістыцы. Камунікавалі праз перакладчыка, што ўскладняла і да таго нудны расповед. Першай не вытрымала Ефрасіння Леанідаўна: яна ўстала і выйшла... І гэтым

учынкам перакрэсліла «місію» выступоўкі, якая не ўлічыла прафесійную падрыхтоўку аўдыторыі, яе слухацкі статус, камунікатыўныя намеры. У медыярыторыцы ёсць катэгорыя культураспецыфічнасці ў наладжванні кантакту з аўдыторыяй, аснову гэтай катэгорыі складае ўлік ментальнай памяці слухачоў: сістэмы найбольш агульных патрабаванняў да маўленчых паводзін, якія гістарычна складалася ў той ці іншай культуры і якія адлюстроўваюць сукупнасць эстэтычных і этычных каштоўнасцей. Зараз, зыходзячы з практыкі шматлікіх сустрэч з калегамі розных краін, можна было б прасцей паставіцца да чаканняў ад той лекцыі, але тады з-за экстраардынарнасці маўленчай сітуацыі (лектар з Амерыкі!) мне спадабаўся ўчынак прафесара.

Калі паўстала пытанне пра апаніраванне маёй доктарскай дысертацыі, я адразу аддаў перавагу быць першым апанентам кандыдатуры Ефрасінні Леанідаўны Бондаравай. Мяне перасцерагалі... але мне падавалася, што менавіта яна можа падтрымаць працу і афіліяваць мяне ў журналісцкую навуку. Так і атрымалася. Хаця яна сама не раз гаварыла, што да канца не разабралася «ў тваім дыкурсе»...

Я шчыра ўдзячны лёсу, што на маім жыццёвым шляху сустрэліся такія людзі, як Ефрасіння Леанідаўна Бондарова, Барыс Васільевіч Стральцоў, Міхась Яўгенавіч Цікоцкі, Яўген Рыгоравіч Радкевіч, Аркадзь Іосіфавіч Наркевіч... У кожнага з іх можна было б павучыцца, кожным жыццёвым прыкладам можна захапляцца, бо іх яднала шчырае служэнне навучы і шчымы клопат пра будучыню свайго народа.

## Дагнаць успаміны

А. М. Кавалеўскі,  
паэт

Светлай памяці майго настаўніка

Аддаляцца ад мінулага ці аддавацца ўспамінам? Рана ці позна бадай кожны задаецца гэтым, па сутнасці, непазбежным, заканамерным, экзістэнцыйным, урэшце, пытаннем. І адказы на яго будуць розныя, непаўторныя, у кожнага свае. Універсальнага не бывае, як не бывае аднолькавых хітраспляценняў лёсаў, жыццяў, падзей і здарэнняў. Вось і я некалі, ствараючы сваю чарговую кнігу «Аддаленасць і адданасць», задаўся падобным пытаннем. Шукаў на яго адказ у калейдаскопнай будзённасці, у забытых лабірынтах мінулага, у ілюзорнай магчымасці зазірнуць у цмяную будучыню. Задаваўся і не перастаю задавацца, марна, відаць, шукаючы адказу, які б задаволіў мяне і адпусціў... І вось аднойчы нарадзіліся такія паэтычныя радкі:

Набліжацца – не значыць ісці,  
 Затрымацца – не значыць спыніцца...  
 У асеннім пажоўклым трысці  
 На вясну немагчыма забыцца.

Адказ, здаецца, знайшоўся, хай сабе і няпэўна-хісткі, завуаліраваны: за сваімі ўспамінамі трэба ісці, даганяць іх, беражліва захоўваць, каб не трапіць у Лету, неабсяжную раку бяспамяцтва.

### Вул. Маскоўская, 15

1996 год. Я першакурснік факультэта журналістыкі БДУ, які тады месціўся на вуліцы Маскоўскай. Дзіўны шасціпавярховік, пра які ўжо ў тыя часы былі створаны легенды, і было чаму: ліфт, што ніколі не працаваў; курылка на другім паверсе, што плаўна перацякала ў прыватную кавярню з экзатычнаю назваю «Cocoput», а потым – у студэнцкую сталоўку; загадкавае фэа-актавай залы (ФАЗ), у якой з пэўнага часу пачалі праводзіцца заняткі; вечнапамятны ЗАЗ (абрэвіатура ад «за актавай залай») з яго эпіча-пампезным пано на рэвалюцыйную тэму і драўляным слупом-калонай пасярэдзіне (яе дацэнт М. П. Карповіч называла «дзяўблом») і, нарэшце, велізарная гіпсавая галава таварыша Леніна, якая сціпла прытулілася за шэрай заслонай на сцэне самой актавай залы... Між сабой студэнты называлі будынак журфака «прабёркай» праз яго неверагодную вузкасць і суцэльную зашклёнасць міжлесвічных пралётаў аж да шостага паверха.

У штодзённай калатнечы, калі не сказаць цісканіне, на журфакаўскай лесвіцы мы спехам віталіся, перамаўляліся, спяшаліся на заняткі і, вядома, сустракалі выкладчыкаў: ужо знаёмых, мала знаёмых і зусім незнаёмых. Усіх іх аб'ядноўвала адно: сур'ёзны выгляд, часам строгі педантычны позірк і падкрэслена дзелавы стыль адзення. У тыя часы казаць «добры дзень» выкладчыкам, нават якіх ты не ведаў, было нормай, дарэчы...

І вось аднойчы мне на вочы трапілася постаць дзіўная, адмысловая нават: жанчына паважнага ўзросту ў карычневых нагавіцах, дзівакаватым паўпалітоне, нібыта пазычаным з касцюмернага тэатральнага цэху, і ў нейкім недарэчным картузе даўно мінулых, здавалася, дзён. Яна павольна падымалася (або спускалася, цяпер ужо не памятаю) па лесвіцы, абапіраючыся на парэнчы (памятайма, ліфт у будынку на Маскоўскай ніколі не працаваў).

Хто такая? Выкладчык? З выгляду не скажаш. Тэхнічны работнік факультэта? Можна. Заўсёды ці выпадковы наведвальнік бара «Cocoput»?.. Зрэшты, гэтая спадарыня магла быць кім заўгодна, толькі не... прафесарам факультэта журналістыкі. А менавіта ім аказалася загадкава-таямнічая постаць. Гэта была Ефрасіння Леанідаўна Бондарова, доктар філалагічных навук, адзін са старэйшых і яскравых кінакрытыкаў Беларусі, выпускніца першага набору па спецыяльнасці «журналістыка» БДУ. Але пра гэта я даведаўся пазней.

### Знаёмства

Студэнты факультэта журналістыкі пасля кожнага года навучання праходзяць практыку. Па заканчэнні першага курса – гэта азнаямляльная практыка. Я вучыўся па спецыяльнасці «газетная журналістыка» (цяпер яна называецца «друкаваныя СМІ»), адпаведна, мусіў практыкавацца ў адным з рэспубліканскіх перыядычных выданняў. Усе мае аднакурснікі-газетчыкі (так нас называлі) выбіралі тую ці іншую рэспубліканскую альбо раённую газету згодна са сваімі густамі і прыхільнасцямі. А мне ў газету не хацелася. Ну зусім не хацелася! А хацелася... у тоўсты літаратурны часопіс. Так-так, у тоўсты літаратурны... І выбраў я «Нёман», рэдактарам якога з 1997 па 2003 год быў Алесь Жук. Я напісаў заяву, якую мне зацвердзілі на кафедры перыядычнага друку, прызначыўшы кіраўніком ад факультэта прафесара Бондараву.

У рэдакцыі мне нямала здзівіліся. Як гэта, такі зусім яшчэ юны, «зялёны» першакурснік будзе праходзіць практыку ў салідным літаратурным выданні? Ёсць жа, зрэшты, больш пасуючы пяшчотнаму ўзросту часопіс «Маладосць». Але тым не менш далі мне заданне: цягам месяца напісаць рэцэнзію на новую кнігу паэзіі Кастуся Жука «Галгофа». Я напісаў, але, як не цяжка здагадацца, на момант ацэнкі маёй практыкі на факультэце яна не была апублікаваная. І тут настаў час X – мая першая асабістая сустрэча з Ефрасінняй Леанідаўнай.

Абмеркаванне і разгляд практыкі адбываліся на кафедры перыядычнага друку. Я хваляваўся, бо ведаў, што прафесар ужо азнаёмлена з тэкстам маёй нявыдадзенай рэцэнзіі і справаздачай. Хваляваўся недарэмна: Ефрасіння Леанідаўна, неяк недаверліва зірнуўшы на мяне, досыць нізкім, з хрыпатцою, голасам прамовіла: «Ну, сядай, пагутарым». І адразу ж пачала абурацца маім выбарам: маўляў, як гэта так, пасля першага курса і адразу ў «Нёман»! Як гэта толькі смеласці хапіла, ганарлівасці! Потым, паспакайнеўшы, сунялася, сказала: «Давай, раскажы». Ну, я і раскажаў кіраўніку пра свой першы досвед працы ў літаратурным часопісе-таўстуне. Прафесар доўга яшчэ нешта бурчала, прасіла патлумачыць ёй незразумелыя моманты ў маім тэксце, разважала... І ўрэшце, шчыра ўсміхнуўшыся, залічыла мне практыку, прамовіўшы пры гэтым сваё сакраментальнае: «Каб заахвоціць, каб заахвоціць». (Пішу гэтыя радкі і ўвусу так выразна гучыць незабыўнае кантральта Бондаравай.) Ефрасіння Леанідаўна сапраўды ўвесь час заахвочвала студэнтаў да творчасці, да адданасці прафесіі, да нябоязі быць незразумелым, да імкнення адстойваць і бараніць сваё «я». І гэта ёй удавалася. Але каб заслужыць яе павагу, трэба было быць не проста шчырым вучнем, а і надзвычай працалюбівым і цвёрдым на шляху прафесійнага самаўдасканалення.

Яна і надалей працягвала апекавацца маёю практыкай. Разам з газетнымі публікацыямі я не раз здаваў ёй на разгляд і ацэнку свае паэтычныя падборкі ў часопісах «Першацвет», «Беларусь», «Полымя», у газеце «Літаратура і мас-

тацтва». Прафесар заўжды з непрыхаванай цікавасцю прымала іх, учытвалася, пакідаючы на палях свае заўвагі, рэкамендацыі, пытанні. Здаралася, што яна не разумела экспрэсіўнасці, парадаксальнасці і своеасаблівасці лірычнага выказвання, тады проста казала: «Патлумач». Я гаварыў, што некаторыя рэчы ў паэзіі наўрад ці можна патлумачыць, на што Бондаравы маглі і абурыцца, але ўрэшце паблагліва ківала галавой: пішы, маўляў, паэце.

### Заняткі, сустрэчы і не толькі

Я ніколі не бачыў, каб Бондаравы кудысьці спяшалася, прынамсі знешне гэта было незаўважна. Заўсёды спакойным, запаволеным, мерным крокам яна ўваходзіла ў аўдыторыю № 53 альбо № 58 на Маскоўскай. Дагэтуль памятаю яе вязаную камізэльку з прычэпленым значком Саюза кінематаграфістаў СССР, якім яна вельмі даражыла. Бондаравы віталася са студэнтамі, кожнага разу прыдумляючы нейкія новыя саркастычна-трапныя звароты, сядала за стол і пачынала адзначаць прысутных (дагэтуль захоўваю яе табелі з «плюсікамі» і «мінусікамі»). Чамусьці студэнцкія спісы, складзеныя ў две столкі, яна трымала ў цэлафанавых пакетах, а гэтыя пакеты ды іншыя паперы ўкладала ў скуруную вокладку для кніг, якую выкарыстоўвала як папку. (Некаторыя асабістыя рэчы Ефрасінні Леанідаўны можна сёння пабачыць на факультэце журналістыкі ў яе імяннай аўдыторыі № 320.)

Бондаравы выкладала ў нас курс літаратурна-мастацкай крытыкі. Яна ніколі не чытала лекцыі з паперы, усе цытаты прыводзіла па памяці, але самае каштоўнае, што запамнілася, – гэта аповеды з яе шматгадовага вопыту крытыка, найперш кінакрытыка. А пачынала яна свой творчы шлях адразу пасля вайны, працуючы ў Міністэрстве кінематаграфіі БССР на пасадзе рэдактара-кансультанта. Пасля аб'яднання гэтага міністэрства з Міністэрствам культуры Ефрасіння Леанідаўна атрымала пасаду галоўнага рэдактара па вытворчасці фільмаў. Ёй сапраўды было што расказаць цікавага і карыснага, у першую чаргу для будучых журналістаў-практыкаў, бо пра ўсё вартасці, недахопы і хібы ў прафесіі, пра яе падводныя камяні яна ведала не па чутках. Часам яе катэгарычнасць і пэўная кансерватыўнасць адносна тых ці іншых бакоў творчасці выклікала актыўнае непаразуменне ў студэнтаў, але прафесар з лёгкасцю ўмела асадзіць неўтаймаваны студэнцкі мяцеж. Бывала, гэта прымала кур'ёзныя і нават дзёрзкія формы. Памятаю, аднойчы яна выклікала аднаго майго сакурсніка і задала яму правакацыйнае пытанне. Той падняўся, доўга пераступаў з нагі на нагу, але так і не змог знайсці адказу. Тады Бондаравы выпаліла: «Ну, ты і тормаз!» Запанаваў неверагодны рогат. Уціхамірваць смех аўдыторыі прафесар не стала. Дый навошта? А вось яшчэ адно экстравагантнае выказванне Ефрасінні Леанідаўны на конт чарнавіка аповесці (вельмі доўгага) таго ж студэнта. Гартаючы рукапіс, прафесар зрабіла выснову: «Гэта літаратурны ананізм». Між іншым цяжка было не згадзіцца...

Дарэчы, вышэйпрыведзены эпизод тычыўся студэнцкага тэксту, які мусіў быць надрукаваны ў самвыдатаўскім альманаху «Аўтограф», якому Бондарав прысвяціла не адно дзесяцігоддзе. Пад яго вокладкамі з бласлаўлення прафесара змяшчаліся першыя творы зорак беларускай журналістыкі і літаратуры, у тым ліку і нашага нобелеўскага лаўрэата Святланы Алексіевіч. Ніколі не забудуся, як на адным з апошніх курсаў мне ў кампаніі аднакурсніка давялося рэдагаваць гэты альманах. Летняя сесія была ўжо здадзеная, а альманах – не. Дык вось, Ефрасіння Леанідаўна выклікала нас да сябе і катэгарычна папярэдзіла: «Пакуль не здасце “Аўтограф”, на вакацыі не пойдзеце». Што ж, вымушаны былі скончыць працу і з чыстым сумленнем пайсці адпачываць. Тады мы не разумелі, якую высокую, не заўважную шырокаму колу нават студэнцтва, працу самаахвярна выконвае гэты чалавек...

А яшчэ згадваюцца шматлікія творчыя сустрэчы з беларускімі літаратарамі, кінематаграфістамі, журналістамі. Гэтыя сустрэчы ладзіліся намаганнямі Бондаравай. Асабліва запомнілася сустрэча з пісьменніцай Вольгай Іпатавай у 2000 годзе, напэўна, таму, што я тады працаваў літкансультантам у Саюзе беларускіх пісьменнікаў, а Іпатава была намесніцай старшыні саюза. Незалежна ад статусу госьця, Ефрасіння Леанідаўна заўсёды ўмела разняволіць студэнцкую аўдыторыю ў тым ліку і сваімі слушнымі пытаннямі-развагамі, якімі яна нібы падбурвала прысутных. Былі на занятках у Бондаравай і кінапаказы: паверх дошкі разгортваўся немудрагелісты белы экран, вокны занавешваліся тоўстымі чорнымі, наскрозь пыльнымі, фіранкамі, і з дапамогай старога відэапраектара пачынаўся атракцыён, аўдыторыя заціхала...

### Па-за аўдыторыяй

Па-за межамі студэнцкіх аўдыторый рэгулярна сустракацца з прафесарам я пачаў з мая 1998 года, калі была створана кафедра літаратурна-мастацкай крытыкі. Гэта была сапраўды вялікая падзея ў жыцці факультэта: нарэшце калегі-аднадумцы, паплечнікі, спецыялісты ў галіне асвятлення культуры і мастацтва аб'ядналіся ў адну сям'ю. Так, гэта была падзея, якая злучыла блізкіх па духу людзей, гатовых сваімі намаганнямі спрыяць выхаванню культурна падрыхтаваных, высокаадукаваных журналістаў, неабыхавых і тонка адчуваючых прыгажосць. Узначаліся кафедру дацэнт, кандыдат філалагічных навук, кінакрытык Людміла Пятроўна Саянкова. Старэйшым жа супрацоўнікам была прафесар Бондаравы.

Нават фармальна кафедра вылучалася сярод іншых: дэканат, бібліятэка і ўсе астатнія кафедры месціліся на трэцім паверсе, а наша размяшчалася вышэй, на пятым. Такая вось сабе аўтаномія. У параўнанні з цяперашнім прасторным пакоем у будынку факультэта на Кальварыйскай гэта была малюсенькая «каморка», вельмі ўтульная, цёплая і, як цяпер кажуць, атмасферная. І на дзіва, усім хапала месца! Цяпер гэта цяжка ўявіць, але так было. Цяжка

ўявіць і тое, што на кафедры ладзіліся і заняткі па спецкурсе «Кінематограф і нацыянальная культура», які выкладала ў нашай невялікай, спецыяльнай групе Л. П. Саянкова. Мы праглядалі фільмы, шэдэўры сусветнага кіно, спасцігалі азы разумення прыдуманага рэжысёрамі свету, вялікай ілюзіі...

Стол Ефрасінні Леанідаўны быў другім з левага боку ад увахода і сціпла туліўся да сцяны, «прыгнечаны» ззаду вялізнаю шафай з кафедральнымі дакументамі. Пазней, будучы апошнім аспірантам Бондаравай, на кафедры я з'яўляўся часцей, але па-ранейшаму яна час ад часу прасіла набыць для яе ў сталоўцы любімыя стравы: дранікі альбо смятаннік да гарбаты. З іншых немудрагелістых гастронамічных прыхільнасцей прафесара прыгадваюцца наступныя: яна выцягвала верхнюю шуфляду свайго стала і сярод мяшанкі з чарнавікоў, газет ды іншай драбязы знаходзіла ці то сушку, ці то цукерчыну і абавязкова частавала кагосьці з калег або студэнтаў. Такая вось была ў яе звычка да самых апошніх дзён працы на факультэце. Пасля аспірантуры я пачаў выкладаць спачатку беларускую літаратуру, а пазней і літаратурна-мастацкую крытыку. Аднаго разу прафесар сказала: «Завяшчаю табе гэты курс». Было вельмі кранальна чуць гэта з яе вуснаў. Але так і здзейснілася.

У цяперашні будынак журфака на Кальварыйскай мы перавезлі рабочыя сталы са старога пакоя кафедры. На іншых кафедрах такой старызны няма, а мы маем. Адзін з такіх сталоў дастаўся і мне. Часам здаецца і хочацца верыць, што гэта менавіта той стол – стол майго незабыўнага настаўніка...

Быў перыяд, калі, выкладаючы на журфаку ў якасці сумяшчальніка, я працаваў на студыі «Беларускі відэацэнтр» рэдактарам дакументальнага кіно. Што гэта: супадзенне альбо пераемнасць традыцый?

### À propos

Памяць захоўвае шмат, вельмі шмат момантаў маіх узаемаадносін з прафесарам Бондаравай, яе стасункаў з калегамі па факультэце, па кінематографе. Але найбольш ярскымі, рэльефнымі з'яўляюцца тыя, якія тычыліся мяне непасрэдна, сведкам якіх я быў і застаюся. Згадаю яшчэ некалькі фрагментаў, якія, калі заплушчыць вочы і ўспомніць гэтага асаблівага чалавека, усплываюць з неверагоднай выразнасцю і дакладнасцю, быццам бы гэта было ўчора.

### «Лістапад»

Кінафестывальны рух у Беларусі канца XX стагоддзя толькі распачынаўся. Яшчэ не набраўшы абароты, ён прыцягваў увагу не толькі патэнцыйных гледачоў, але і сур'ёзнай кінематографічнай супольнасці, журналістаў. Вядома, выкладчыкі кафедры літаратурна-мастацкай крытыкі не маглі абмінуць увагай такую значную падзею, як заснаванне Міжнароднага кінафестывалю «Лістапад».

Студэнтам нашай групы Л. П. Саянкова прапанавала папрацаваць валанцёрамі. Мы пагадзіліся: для нас, маладых людзей, гэта быў чужоўны досвед спрычыннення, збольшага арганізацыйна-тэхнічнага, закуліснага, але ў пэўным сэнсе і творчага, да галоўнага кінамерапрыемства краіны. Штаб фестывалю месціўся на кінастудыі «Беларусьфільм». Мы з вялікай цікавасцю наведвалі студыю, блукалі па халодных, па-лістападаўску састылых калідорах, атрымоўвалі заданні, выконвалі іх. Гэта было напярэдадні дзейства. Самае цікавае чакала нас тады, калі пачыналіся паказы. Мы імкнуліся не прапусціць ні адзін з іх, спрачаліся, абмяркоўвалі стужкі, дзяліліся самымі рознымі ўражаннямі.

А яшчэ была магчымасць прысутнічаць на прэс-канферэнцыях, знаёміцца з журналістамі, фатаграфаваліся з рэжысёрамі. Узначальвала журы кінакрытыкаў Е. Л. Бондарова. Яна прыходзіла на прагляды ў шыкоўным гарнітуры: белыя нагавіцы і жакет ёй вельмі пасавалі, яна выглядала эlegantна і ўрачыста. Дагэтуль у такім строі я яе не бачыў. І вось аднойчы, у перапынку паміж паказамі, мы з прыцэлямі палілі ў службовай курыльцы кінатэатра «Кастрычнік». Недзе вельмі высока гарэла цёмная лямпачка, клубы дыму ахувалі невялікую прастору памяшкання. Усё было шыза-шэрым. І раптам немаведама адкуль з'явілася белая пляма. Гэта была Ефрасіння Леанідаўна ў сваім невярагодна прыгожым гарнітуры. Яна павольна падышла да мяне і крыху стомленым голасам запыталася: «Паліць ёсць што?» – «Так, – адказваю, – ёсць». – «Моцныя?» – «Моцныя». – «Давай». І яна глыбока зацягнулася прапанаванай ёй цыгарэтай, неяк вельмі кінематаграфічна нахіліўшы галаву. (Насамрэч, Бондарова ў жыцці не паліла альбо паліла вельмі-вельмі рэдка.) Ну, а далей мы нешта абмеркавалі, фільм, напэўна, і накіраваліся ў глядзельную залу.

### Абарона

Я вельмі хацеў, каб кіраўніком маёй дыпломнай работы была прафесар Бондарова. Але кафедра прызначыла мне іншага кіраўніка. Я моцна перажываў праз гэта, бо фіналам нашага пяцігадовага навукова-практычна-творчага камунікавання, на мой погляд, павінна была быць абарона дыпломнага праекта пад кіраўніцтвам менавіта Ефрасінні Леанідаўны. Але ж... Усё, што ні робіцца, да лепшага. Бондарова аказалася маім рэцэнзентам, пра што я потым аніводнага разу не пашкадаваў. Абарона прайшла бліскуча.

У гэтым эпізодзе я хачу спыніць увагу на іншым. Разам са мной у той жа дзень абаранялася мая прыяцелька, якая пісала работу, прысвечаную творчасці жывой легенды польскага кіно Кшыштафа Занусі. Тэма і матэрыял даследавання былі надзвычай цікавымі, арыгінальнымі. Выслухаўшы дыпломніцу, камісія засыпала яе безліччу пытанняў і заўваг, большасць з якіх не датычыліся непасрэдна тэмы. Штосьці пайшло не так. Урэшце старшыня камісіі катэгарычна прапанавала ацэнку «здавальняюча», усе былі нібыта згодныя, казаць нешта насуперак было, здавалася, немагчыма. І тут раптам прафесар Бонда-

рава, пляснуўшы далонню па сталае, цвёрда вымавіла: «Нязгодная! Гэта выдатная праца, і ацэнка мусіць быць выдатнай!» І пасля патлумачыла чаму. Аўтарытэт? Яшчэ які! Так прыцелька атрымала сваю заповітную «пяцёрку», пра якую нават марыць не магла.

### Дом

У кватэры Ефрасінні Леанідаўны мне давалося бываць неаднойчы. І тады, калі яна была бадзёрай і працавала на факультэце, і тады, калі ўжо была прыкаваная да ложка. Дом, у якім жыла Бондарава, знакамiты, так званы Дом з шыйдамі (праўда, шыйды вісяць з таго боку, што глядзіць на праспект Незалежнасці). Там жыло шмат славуцасцей айчыннага мастацтва і культуры. Знаходзіцца ён па адрасе вул. Янкі Купалы, 17, насупраць Дзяржаўнага цырка.

Памятаю, завітаў да Ефрасінні Леанідаўны, каб праведаць і каб набыць у яе сына Ігара Аўдзеева другі том энцыклапедычнага выдання «Все белорусские фильмы». Алёг Ціханавіч, муж Ефрасінні Леанідаўны, заўсёды ветлівы, жвавы і няўрымслівы, з вострым і тонкім пачуццём гумару, прапанаваў гарбаты і, не дачакаўшыся адказу, ужо запарваў яе. «Фруза, ну, давай, хуценька, хуценька, будзем гарбату піць», – завіхаўся ён каля стала ў пакоі, у якім царавалі нейкі неверагодны вэрхал, здольны натхніць самага патрабавальнага мастака-абсурдыста. Але ў гэтай какафоніі рэчаў Бондарава пачувалася вельмі спакойна, зрэшты, яна была гаспадыняй гэтага непарадку, утаймоўваць які яна не мела аніякага жадання.

Яе заўсёды цікавіла нутро, а не абалонка. Глыбіня сутнасці для яе заўжды ўзвышалася над бляскам дэкарацый. Часам яе нервалаві і раздражнялі нават уласныя рукапісы. «Іра! Што я тут напісала?!» – бывала, вельмі імпульсіўна кідала чарнавік Ефрасіння Леанідаўна нашай лабарантцы. Так, яе сапраўднаму цікавіла толькі сутнасць, глыбіня рэчаў, з’яў, падзей і людзей... Яна ніколі блізка не падпускала да сябе чалавека, ад якога патыхала фальшам. У людзях яна цаніла Асобу.

### P. S.

...Аднойчы, яшчэ ў старым будынку журфака на Маскоўскай, выпадкова, нейкім дзіўным чынам, знайшлася невялікая, вельмі адметная самаробная анучная лялька. Ніхто не ведаў, адкуль яна і, як кажуць, пра што яна. Адказ знайшоўся гэтак жа сама выпадкова (альбо не?): былы лабарант нашай кафедры Ірына Вяско, не міргнуўшы вокам, вымавіла: «Як жа ж да нашай Ефрасінні Леанідаўны падобная!» І сапраўды, падобная: і стылем вопраткі, і прычоскай і нават начэпленымі акулярамі.

З тых часоў і дагэтуль жыве ў нас тая лялька, прымацаваная да кафедральнага гадзінніка. Глядзіць і сочыць за намі, а мы, усміхаючыся, глядзім на яе і прыгадваем непаўторную і незабыўную Ефрасінню Леанідаўну Бондараву.

## Когда критик умеет слушать и понимать

**И. Д. Кавелашвили,**

*редактор телеобъединения киностудии  
«Беларусьфильм» (1968–1973)*

С Ефросиньей Леонидовной Бондаревой я не была близко знакома. Окончив ВГИК, поработав на киностудиях «Грузия-фильм» и «Туркмен-фильм», я попала на недавно организованное на киностудии «Беларусьфильм» телеобъединение, которое полностью подчинялось Центральному телевидению. Несколько раз слышала выступления Евфросинии Леонидовны, которая анализировала созданные на объединении картины. Мое отношение к этим фильмам всегда было более критичное, чем у других членов худсовета телеобъединения.

Один раз меня пригласили на обсуждение, где должны были отобрать фильм на присуждение приза имени Юрия Тарича «За лучшую режиссуру». Совет возглавляла Евфросинья Леонидовна. Она предложила присудить этот приз Игорю Добролюбову за фильм «Расписание на послезавтра». Я же предложила присудить приз Элему Климову за фильм «Иди и смотри», на что кто-то заметил, что этот фильм считается фильмом производства киностудии «Мосфильм». Однако эта картина все-таки была снята на «Беларусьфильме» по произведению белорусского писателя Алеся Адамовича и благодаря содействию Петра Мироновича Машерова. Мне казалось, что у «Иди и смотри» больше прав получить приз за лучшую режиссуру. У Игоря Добролюбова фильм получился хороший, но режиссер имел дело с великолепным сценарием Нины Фоминой, сократил, на мой взгляд, лучшие сцены и из двухсерийного сделал полнометражный фильм, к тому же там работали отличные актеры. Но сценарий был лучше, чем режиссура. Меня поддержал кинорежиссер Борис Степанов, который тогда был художественным руководителем нашего телеобъединения. Совет закончился тем, что мы никому не присудили приз Ю. Тарича.

Все тихо разошлись, а Ефросинья Леонидовна сказала: «Да, Изольда, одних любите, других нет». Я ответила: «Ефросинья Леонидовна, это естественно. Всех любить невозможно. Но у меня есть претензии и к фильму “Иди и смотри”». Ефросинья Леонидовна удивленно посмотрела на меня, так как я очень хвалила этот фильм. «И какие же претензии?» – спросила она. Я сказала, что считаю недопустимым использование гипноза в работе с исполнителем главной роли Флеры (актер Алексей Кравченко) и что такой метод не имеет никакого отношения к искусству и режиссуре. Ефросинья Леонидовна внимательно посмотрела на меня, достала из сумочки маленькую бутылочку коньяка и сказала: «Давай выпьем за наши разногласия!» Тогда не было слова «толерантность». Мы выпили, она закусилла сушкой, а я конфетой. Она умела слушать, понимать и иногда соглашаться, что немаловажно для умного критика.

## Уроки Нади Рушевой

**Е. И. Кононова,**

*кандидат исторических наук, доцент*

Зумеры, бумеры, миллениалы... Эти модные слова часто используются в современном лексиконе, когда речь идет о поколениях, и мы вкладываем в эти понятия нечто большее, чем просто характеристику или личностные качества человека. Не секрет, что возраст – конфликт поколений – может быть препятствием в общении между людьми, будь то несовпадение во взглядах на жизненные ситуации, просто непонимание или нежелание быть «на одной волне» со своими визави. Иногда человеческому общению мешает обыкновенная субординация или страх сказать глупость всеми признанному и заслуженному авторитету.

Ефросинья Леонидовна Бондарева всегда и во всем выделялась среди сотрудников нашего факультета. Прежде всего, женщина – доктор наук, профессор, имеющая много других регалий, что в прошлые времена было явлением достаточно редким. Кинокритик, автор множества научных публикаций. Решительная, всегда при своем мнении, которое высказывала без оглядки на должности и к которому прислушивались все без исключения. В ее речи никогда не было пафоса, а слова произносились четко и конкретно, и если она критиковала, то в цель – метко и хлестко. Ее не боялись, но спорить с ней решался не каждый.

Как-то в перерыве между занятиями она обратилась к молодым преподавательницам, беседующим на отвлеченные темы:

– Девчонки, вы такие красивые, ваши наряды меня впечатляют... Со вкусом! Я бы хотела так выглядеть, но только на это время не тратить!

Все засмеялись. Было приятно поговорить с профессором на женские темы, кстати, с юмором у Ефросиньи Леонидовны все было в полном порядке.

– Вот, купила юбку, а та оказалась слишком длинной, а я ведь еще очень молодая!.. Не поможете решить проблему?

Ну, как тут откажешь, тем более мое хобби позволяло это сделать без труда. Через какое-то время я принесла готовую работу и оставила на кафедре, хозяйка отсутствовала. Помочь самой Бондаревой было приятно. На этом можно было ставить точку, но спустя неделю появилась Ефросинья Леонидовна с необычного формата книгой в руках.

– Привет! Во-первых, спасибо за помощь, выручила. Во-вторых, хочу подарить в знак благодарности это редкое издание – «Графика Нади Рушевой». Ты знакома с судьбой этой юной художницы? Рисунки были собраны и опубликованы родителями девочки уже после ее внезапной смерти. Давай полистаем, я сама с удовольствием еще раз окунусь в это удивительное и таинственное творчество.

Рассматривая действительно необычные графические работы, мы разговаривали. Вернее, больше говорила она, Ефросинья Леонидовна, строгая и авто-

ритетная, которая открылась для меня тонкой ценительницей художественных образов, умело переводящей впечатления от пушкинских сюжетов графики юной художницы на философские размышления о современной жизни. Казалось, что Надя Рушева соединила два мира, через линии ее рисунков потекла энергия, о которой я не подозревала. Передо мной неожиданно открылась личность, аналогично чувствующая и понимающая, слова Ефросиньи Леонидовны звучали просто и ясно. Альбом закончился, страниц было не так много, но мы продолжали беседовать. Постепенно от искусства перешли к образованию, говорили о назначении педагогики, воспитательных моментах в нашей работе, просто о жизни. Моя собеседница не боялась говорить о себе в личном плане, своих неудачах. Такое откровение не просто подкупало, оно шокировало. Напротив меня сидел человек сомневающийся, жалеющий о чем-то несбывшемся, размышляющий над происходящим вокруг. Из рассказов кафедральных коллег я знала, что Ефросинья Леонидовна была не из робкого десятка, но такой я ее никогда не видела. Сила убеждения сделала свое дело – то, о чем она говорила, казалось мне абсолютной истиной. Несмотря на разницу в возрасте, взрослая женщина полностью доверилась мне, и в этот момент я была горда и одновременно обескуражена такой неожиданной искренностью с ее стороны. Говорили о многом...

Действительно, общение между людьми является очень сложным процессом со своими законами и секретами. А если это общение между поколениями, то оно налагает невероятный моральный груз и ответственность, в первую очередь, на старшего, а потому – более опытного. В любой ситуации следует сохранять достоинство и уважать чувства любого человека, бережно относиться к его личности. Не «ломать», не принуждать силой, не показывать свое влияние и власть, а убеждать, доказывать, добиваться настоящего уважения. Только тогда можно говорить о действительном взаимодействии, обучении, передаче знаний... Тогда придет удовлетворение от понимания друг друга, а не досада за потраченное впустую время. Не надо забывать, что все в жизни возвращается бумерангом. Смысл интеллигентности во многом определяет забота о находящихся с тобой рядом людях. Именно так, без преувеличения. Надо добиваться, чтобы человек всегда имел душевное равновесие, и у него формировалось истинное желание жить и работать. Особенно это важно в творческих профессиях.

Но самый важный вывод, к которому свелась беседа, состоял в том, что все доброе, умное, порой назидательное, что мы теоретически знаем все, следует нести личным примером, никак иначе. И еще про искусство, которое сопровождает нас в течение всей жизни: искусство очищает. Уроки Нади Рушевой стали тому подтверждением.

После того давнего разговора мы общались еще много лет, но я смотрела на Ефросинью Леонидовну совсем по-другому, слышала ее иначе, хотя она оставалась такой же категоричной, непримиримой, справедливой в суждениях

и себе не изменяла. Что бы ни говорили ее критики, она была Бондаревой – первой среди них, потому ее жизнь проходила вне времени и возраста, среди молодых людей и юных дарований, которым Ефросинья Леонидовна отдавала себя полностью.

...По демографической теории американских исследователей Хау и Штрауса, предложивших поколенческую классификацию X-, Y-, Z-generation, период рождения людей 1904–1924 годы, в котором родилась Ефросинья Леонидовна Бондарева (1922), относится к циклу «великой силы». По названию это поколение – «величайшее», а по архетипу – «героическое».

## Ее судьба – кинематограф

**Б. А. Крепак,**

*искусствовед, арт-критик,  
заслуженный деятель искусств Беларуси*

Люди, подобные Ефросинье Леонидовне Бондаревой, возникнув в жизни, занимают в ней такое важное место, что невозможно понять и вспомнить – когда же это произошло. В мою жизнь она вошла как некое естественное природное явление. А случилось это в легендарном Доме кино, которое тогда находилось в здании бывшего католического Красного костела, что на площади Ленина в Минске.

...Начало 1980-х. До возвращения костела католикам оставалось еще лет десять. Шел вернисаж молодых художников белорусского кино Александра Верещагина и Игоря Топилина. После торжественного открытия, прямо у барной стойки, меня познакомил с Е. Бондаревой мой тогдашний приятель кинооператор Юра Марухин. Я в то время был оргсекретарем Союза художников БССР и курировал все творческие секции, в том числе и секцию художников театра и кино. И, разумеется, всех кинохудожников-постановщиков – членов нашего Союза я хорошо знал, а с некоторыми был в близких дружеских отношениях, особенно со Славой Кубаревым, Женей Игнатьевым и Алимом Матвейчуком.

Словом, в Доме кино, за бокалом игристого, произошла моя первая встреча с замечательным, ни на кого не похожим киноведом, кинокритиком и уникальным наставником университетской молодежи Ефросиньей Леонидовной Бондаревой. Заочно я знал о ее существовании из рассказов некоторых моих «киношных» приятелей, и был знаком с ее монографией «Кинолента длиной в жизнь», посвященной творчеству В. Корш-Саблина.

Помню, во время разговора она спросила меня, где я учился. Я ответил: «В Ленинградском университете на отделении истории искусств исторического факультета. Но собственно кино, – уточнил я, – это моя неизменная любовь с младенчества». Она оживилась, заулыбалась: «Надо же! Я в сороковом году, незадолго до начала войны, начинала учиться там же, в университете! Зна-

чит, мы с вами – коллеги... Весьма приятно...» Самое удивительное, что она вспомнила таких довоенных педагогов, как Владимир Мавродин, Семен Окунь и Сигизмунд Валк, которые через много лет стали и моими наставниками!

О чем мы тогда еще говорили – уже и не вспомню. Однако с того времени у нас завязались творческие контакты, фундаментом которых в основном был, конечно, кинематограф. Особенно они укрепились, когда я уже работал редактором отдела ИЗО в газете «Культура», где материалы о белорусском кино появлялись регулярно, в том числе самой Ефросиньи Бондаревой, ее талантливых учеников – Людмилы Саенковой, Нины Фрольцовой, Игоря Сукманова, Галины Шур и ее коллеги-единомышленницы Аллы Бобковой.

Кроме собственно изобразительного искусства я много занимался в те времена и кинопублицистикой, неоднократно являлся членом жюри кинофестиваля «Лістапад» и Республиканского кинофестиваля в Бресте. И на этом поприще наши пути с Бондаревой так или иначе пересекались.

Особенно запомнился минский VIII Международный кинофестиваль стран СНГ и Балтии (так он тогда назывался), в рамках которого проходил День памяти, посвященный выдающемуся кинорежиссеру Виктору Тимофеевичу Турову. 24 ноября 2001 г. в кинотеатре «Пионер» проходила презентация книги Бондаревой «От сердца – к сердцу». После презентации мы с Ефросиньей Леонидовной, уединившись, долго беседовали о Викторе Тимофеевиче, о его выдающемся вкладе в национальное кино, о непростых взаимоотношениях режиссера с его киношными коллегами и околокинематографическим начальством. Взгляд Бондаревой на Турова в этой книге, по-моему, куда проникновеннее, глубже всего того, что о Турове говорили и писали... Читая Бондареву, я читал живую книгу, я читал тонко и остро подмеченную правду о Мастере, ту правду, которую каждый из нас знает про себя молча...

Дело в том, что Бондарева какими-то неведомыми путями знала о моей давней дружбе с Туровым, которая начиналась когда-то давным-давно, весной 1965-го, в московской коммунальной квартире Геннадия Шпаликова в Черемушках, и о том, что незадолго до смерти Виктора Тимофеевича я впервые обнародовал большой материал в девяти номерах «Культуры» о его дружбе с Владимиром Высоцким и Мариной Влади. Первая моя публикация «Пра сяброўства з Высоцкім я маўчаў шаснаццаць гадоў...» появилась в «Культуре» 15–21 октября 1996 г. Последняя, девятая, – 17–23 декабря, уже когда Мастер не было в живых.

Правда, рукопись моего материала он успел прочитать в больнице и высказать свое удовлетворение. Помню, с какой скрупулезностью, вниманием он вычитал эту рукопись – итог наших многочасовых бесед и в его мастерской на киностудии «Беларусьфильм», и у меня дома, и в лечкомиссии, снятых и тщательно отредактированных с кассет, чтобы – не дай Бог! – не появились в тексте какие-либо ошибки или неточности. Кстати, я был последним (вместе с Тamarой Туровой), кто простился с ним в больничной палате за пару часов перед его уходом в Вечность...

Меня очень удивило, что пытливая Бондарева знала, что материал, опубликованный в «Культуре», имел весьма позитивный резонанс не только в Беларуси. И как же она возмущалась, что фрагменты из него, например про встречу Высоцкого с Хрущевым, перепечатала московская «Литературная газета» без всякого указания на источник! И что некоторые авторы мемуаров про Высоцкого использовали «без кавычек» фрагменты нашей беседы, так же не сославшись на источник. Какая уж тут журналистская этика!

Ефросинья Леонидовна в своей великолепной монографической книге о Турове (пока что лучшая о жизни и творчестве Мастера), которую она подарила мне после презентации, дважды отсылает читателя к этому моему материалу. Вот что она пишет: «Туров тяжело переживал преждевременный уход друга (Высоцкого. – Б. К.), видел в этом “недобрый знак”. После смерти Высоцкого о нем стали писать друзья и недруги. Виктор Тимофеевич молчал, не хотел тревожить память, включаться в сплетни и в инсинуации, и только шестнадцать лет спустя, в последние месяцы жизни, он согласился рассказать об их дружбе и приключениях корреспонденту белорусского еженедельника “Культура” Борису Крепаку. Беседа их публиковалась в девяти номерах газеты... Я отсылаю читателей к этим публикациям... В них много подробностей, о которых не писали “вспоминатели” разного ранга. Для нас здесь интересно напомнить и о нескольких важных признаниях Турова...». И далее кинокритик приводит фрагменты моей беседы с Виктором о том, как непросто снималась с Высоцким картина «Я родом из детства», как впервые в советском кинематографе появились его военные песни, и о многом другом...

Этот всеобъемный диалог с Туровым вскоре дошел до Москвы, до Государственного комитета по культуре и Государственного культурного центра-музея В. С. Высоцкого. Меня разыскали и попросили по возможности быстро переслать его в Москву (на русском языке) для сборника-альманаха «Мир Высоцкого. Исследования и материалы», который тогда готовился к 60-летию Владимира Семеновича. Через полгода книга, которая открывалась моим материалом под названием «Виктор Туров: “О дружбе с Высоцким я молчал шестнадцать лет...” Диалог ведет Б. А. Крепак», вышла в свет и тут же стала библиографической редкостью: всего 500 экземпляров на всю Россию! И то – не на продажу.

Самое удивительное, что эту книгу мне лично привез в Минск Никита Владимирович Высоцкий – сын Поэта, Артиста и Барда. Оказывается, переслать почтой – не рискнул. Мало ли что? Я был ему благодарен, пригласил в редакцию «Культуры» на чашечку кофе (тогда мы находились на улице Чичерина), взял у него интервью. И, конечно, все полтора десятка кассет с записями моих бесед с Виктором Туровым подарил Центру-музею В. С. Высоцкого. Там они находятся и поныне.

Я показал эту книгу Бондаревой: она долго ее листала, читала какие-то фрагменты, потом тихо сказала: «Да, Виктора я знала хорошо. Был он человеком самобытным, неординарным, импульсивным, стремительным, неравнодушным; человеком, близко принимавшим к сердцу все, что происходило

в обществе, в стране, в кинематографе. Прожил совсем мало, всего шестьдесят – разве это возраст? Но утешает одно: он очень много замечательного успел вложить в нашу национальную культурную спадчыну... Прав Миша Пташук, когда сказал о своем друге, что он – первый человек в белорусском кинематографе, который вывел “людей из болота” на всемирный экран. Первый, через фильмы которого мир узнал про маленькую страну – Беларусь, которую Витя так любил, и никуда отсюда не хотел уезжать, хотя мог бы...»

Это была моя последняя встреча с Ефросиньей Леонидовной. Она уже тогда чувствовала себя неважно, но по-прежнему была фантастически активной, подвижной, и слегка прищуренные глаза ее за стеклами привычных очков в тоненькой серебряной оправе по-прежнему светились удивительной добротой... Она ушла из жизни в июне 2011 г. Увы, проститься с ней я не смог. Был в те дни далеко от Беларуси...

Она обладала такими важными качествами высокопрофессионального киноведа, как сердечная преданность Его Величеству Кинематографу, глубокий аналитический ум, независимость и принципиальность суждений в оценке современных кинопроцессов. Она порой в резкой форме выражала свое неприятие разгула пошлости и цинизма в культуре. Кроме того, ей были свойственны необычайная природная интуиция и, конечно, – неумный характер, изумительное трудолюбие и огромный, разносторонний талант педагога – наставника студенческой молодежи. Те, кто знал ее, ценили в ней необыкновенную коммуникабельность и душевную отзывчивость; знали, что всегда, даже в трудные житейские бури, найдут у нее понимание и поддержку.

Такая она была, неповторимая, незабываемая, замечательная Ефросинья Леонидовна Бондарева – «баба Фрося», «Фруза», как ее любовно называли ученики и близкие друзья...

## Хочу работать в кино!<sup>1</sup>

**Ю. А. Лешко,**

*журналист, писатель, кинодраматург*

... Ах, какая замечательная, какая беззаботная у меня началась пора после окончания альма матер! Стараниями своего педагога я, счастливо избежав распределения в райцентр Бельниччи, попала на работу в городской кинопрокат, издававший маленькую рекламную газетку «Кинонеделя Минска». Пять-шесть коротеньких аннотаций, несколько кадров из премьерных фильмов, список тематических кинопоказов да расписание сеансов в кинотеатрах столицы – вот и вся газета формата А4. Не Бог весть какой таблоид, ну и что! Наплевать на амбиции: малопrestижная работа в «Кинонеделе» даровала мне

<sup>1</sup> Друкуецца па: *Лешко Ю.* Лица счастья, имена любви. Минск : Регистр, 2014. С. 75–77.

бесценную свободу от необходимости переезжать из теплого отчего дома в неведомый городок на Могилевщине, где издают свою маленькую газету, наверняка наполненную «вестями с полей» и очерками о передовиках производства! Нет, я бы, конечно, приноровилась и писала бы о передовиках, возможно, даже с душой... Но, поверьте, обидно после пяти лет учебы и стольких же лет сотрудничества с лучшей, на мой взгляд, молодежной газетой республики, после написанных курсовых и дипломной работ на тему киноискусства, вдруг, раз – и пожалуйте в Бельниччи!..

Моя любимая профессорша, светлой памяти Ефросинья Леонидовна Бондарева, знала о моей мечте с первого курса. Нет, даже раньше: еще с собеседования, перед вступительными экзаменами, она знала – я люблю кино! Я слушала ее лекции, ходила на ее факультатив, предъявляла ей свои опубликованные материалы, горячо надеясь на скупую похвалу, и эту, в самом деле, довольно скупую похвалу получала... Это к ней я подошла где-то курсе на третьем и, едва ли не дергая за подол, стала просить в стиле чеховского Ваньки Жукова, помните: «Милый дедушка, Константин Макарович... Забери меня отседа...». Ну, текст, конечно, был другой: «Ефросинья Леонидовна, я хочу работать в кино. Пожалуйста, устройте меня на работу на киностудию. Кем угодно! Ну, хоть хлопушкой...» Знаете, что услышала в ответ? «Ну, не дура? Пять лет учиться в университете, чтобы потом хлопушкой работать? Не выдумывай». Но она-то знала: моя просьба – не блажь. Поэтому в нужное время приложила определенные усилия, и меня, студентку четвертого курса, приняли на полставки в «Кинонеделю».

Вспоминаю эту историю, как одно из множества свершившихся чудес в моей жизни. В общем, встреча с по-настоящему хорошим человеком – это всегда чудо. Я очень любила эту строгую, малоулыбчивую, почти суровую женщину, которая никогда не заигрывала со студентами, не пыталась им понравиться или, как поступали некоторые ее коллеги, «обаять» их. Ей это не было нужно. Обаяние ее было в уме, справедливости, в доброте. Она не начитывала свой предмет, а приглашала размышлять, учила думать, анализировать. Через кино, которому посвятила всю свою жизнь, она преподавала нам и эстетические, и морально-этические установки. Звучит как-то... очень назидательно? Жаль, потому что на ее занятиях никогда не было скучно: ведь мы вместе с ней смотрели интереснейшее кино, мировые шедевры!.. За Бондаревой не ходили толпами, не ездили к ней на дачу «запросто», нет, никакого «амикшонства»: нас, ее учениц, вообще было немного. Но все мы стали теми, кого она надеялась из нас вырастить. Все!

Моя первая «взрослая» работа позволяла иметь пусть не прямое, пусть опосредованное, но все же вполне профессиональное отношение к Кино. Это был мой первый и очень важный шаг на длинном пути...

А еще по вторникам у нас были информационные просмотры: директора, методисты кинотеатров и сотрудники кинопроката по долгу службы отсма-

тривали новые фильмы, выходящие на экраны страны. С утра и до обеда – два-три фильма, в зависимости от числа серий. Это был просто праздник какой-то – для меня, фанатично любившей кино... Тем более, что просмотры проходили в зрительном зале старого, «того самого» Дома кино – легендарного Красного костела, места, попасть куда в те годы могли лишь избранные!..

### «Иду на вы»

**Н. Б. Лысова,**

*кандидат филологических наук,  
доцент, кинокритик*

«Иду на грозу» – роман Даниила Гранина и киноэкранизация 1965 г. (режиссер Сергей Микаэлян) рассказывал об эксперименте, о вызове природе и самому себе, о молодых ученых-физиках, пытающихся «покорить небо». Она тоже хотела «идти на грозу», быть летчицей... Я думаю, не из-за того, что всем девочкам нравится красивая форма, выправка. Е. Л. Бондарева была из поколения первооткрывателей, экспериментаторов, строителей новой жизни. Далеко не романтиков. Они видели войну, бедность и хотели построить что-то совсем другое, чистое и большое, как небо над белорусской деревней, или мгновенно меняющееся изображение на большом экране, ведущее в страну фантазий и грез. Потом, будучи кинокритиком, она будет все время требовать правды в кино, но с обязательной киноспецификой. Но специфика-то и есть – технический и художественный обман или иллюзия.

Греческое имя «Ефросинья», наверное, звучит привычно в православной белорусской деревне, где она родилась, но в столичном Минске конца 1970-х оно было необычным и принадлежало только ей – руководителю моей научной работы. А в 1981 г. появился телефильм «Фруза» по рассказу Василия Быкова (сценарий Федора Конева, режиссура Вячеслава Никифорова). Замечательный фильм о женской послевоенной судьбе, о любви и о предательстве, о вызове обществу и о том, что свое счастье, как и жизнь, надо строить самому, не считаясь с общественным мнением и традициями. Я тогда почему-то сразу приставила это по-новому звучащее имя к моему руководителю. Конечно, ее звали Фруза.

Ключевое слово здесь «вызов». Вызов судьбе, окружающим. Она не была похожа на академического профессора. С сигаретой, в кепке, в брюках, в кожаной куртке и даже в бархатном стильном пиджаке, отливающим дорогим зеленым нефритовым цветом. Казалось, она следит за тобой. Наверное, это ощущение возникало из-за того, что очки сильно увеличивали ее светлые глаза. Я ее слушалась. По молодости не очень хочется подчиняться, но ведь за ней была «страна кино», в которую я с детства была влюблена, а Она была моим проводником туда. Сколько новых фильмов я посмотрела в кинозале старо-

го географического корпуса с не очень хорошим звуком и в стильном уютном зале Дома кино, благодаря ее покровительству!

Было еще студенческое общество «Критик» под моим, точнее – Ее руководством. Когда нам было поручено сделать очередной выпуск студенческого издания, то у нашего курса почему-то получился литературный, а не критический сборник. Может, таким образом отразилось ее требование к критику, пристально и целенаправленно изучать все новое, что появляется в литературе и искусстве, изучать специфику искусства, воспитывать в себе эстетический вкус? А, может, это последние годы «застоя» через нас отражали свое «бегство» от реальности, от наступающего «масскульта» и все более агрессивного интеллигентского недовольства социальной ситуацией в успокаивающую обитель высокого искусства?

Будучи студенткой журфака, я писала научную работу по истории кино. Мой руководитель, профессор Бондарева, читая мои «опусы» ставила вопросительные знаки карандашом (аккуратно, ничего не перечеркивая). Разгадывая, что же хотела спросить руководитель (встреч, к сожалению, было мало из-за ее занятости и моей нерасторопности), я перечитывала и переписывала свои страницы, и мы все-таки добились успеха: именно мою научную работу послали на студенческую конференцию в Москву в университет. Почему-то шифровальщик дал ей имя «Стрела»: мы тогда хорошо выстрелили, Ефросинья Леонидовна!

Был еще один выстрел-звонок, перевернувший мою жизнь.

По распределению я работала в Бресте на телевидении. За три года поехала по области, поработала и в редакции писем, и в новостной, и оказалась, наконец, в литературно-драматической редакции, комфортной для меня тематической зоне. И тут мне позвонила Ефросинья Леонидовна:

– Чего ты там сидишь? Тебе надо ехать в Минск и поступать в аспирантуру!

И я снова Ее послушалась. Очутившись в Минске во второй половине 1980-х гг., я встречала своего «покровителя» реже и чаще. Реже – поскольку училась не на журфаке, а чаще – потому что занималась кинокритикой. Мое тесное знакомство с ведущим белорусским кинокритиком Е. Бондаревой начиналось в то время, когда она уже прошла длинный путь обретения опыта и знаний и переживала своеобразный перелом, когда для нашего сообщества наступило время смены ориентиров и потребовалась, по ее же словам, «иная мера правды относительно истории народа, во взгляде на войну, религию и другие явления и события» [1]. Она отстаивала традиционные критерии оперативной и профессиональной критики, замечая, как расширяются возможности художественной критики, возникают новые формы и жанры аналитики, и в то же время возмущаясь тем, что все большее пространство средств массовой информации захватывает «рыночный интерес», реклама, пиар, провокация или «обыкновенный журнализм» вместо «художественной критики». Но больше всего ее, по-моему, угнетало, катастрофическое положение с производством и прокатом отечественного кино.

Тогда она не примкнула к лагерю «реформаторов», но и не защищала все советское наследие. В ее публикациях появилась апологетика кино «шестидесятников». Они дебютировали в конце пятидесятых, в шестидесятые сделали свои открытия-фильмы, в семидесятые добились определенной зрелости, а в конце восьмидесятых взяли на себя ответственность «перестроить», или сохранить, отечественный кинематограф.

Врезалось в память туровское выражение на одном из многочисленных собраний-диспутов того перестроечного времени, когда действительно говорили все больше о зарубежном и советском «полочном» (реабилитированном и наконец-то вышедшем на большой экран) кино, а не о современном отечественном кинематографе: «Лапшин – мне не друг». Так режиссер Виктор Туров, взваливший в то время на свои плечи непосильную ношу восстановить отечественное кинопроизводство, не столько защищал свое, другое кино о военном времени (и картина режиссера Алексея Германа «Мой друг Иван Лапшин» послужила для этого аргументом), сколько кричал о необходимости сохранить лучшее из прежнего опыта и создавать новое белорусское кино. Творчество Виктора Турова станет теперь главной темой анализа критика Ефросиньи Бондаревой: рецензии, статьи, интервью и, наконец, монография. Более того, всех других кинематографистов она начнет сравнивать с туровским кинематографом или оценивать по его художественным и нравственным критериям.

Счастливая профессиональная судьба журналиста, нашедшего сразу свою тему, свое поле деятельности в огромном пространстве публицистики. Недаром буддистская мудрость гласит: найти такую работу, чтобы хорошо ее сделать и умереть. Такая судьба выпала на долю Ефросиньи Леонидовны. Она – критик, по сути, одной темы – белорусского кино, начиная с первых репортажей и заметок со студии «Беларусьфильм». Как Бондарева с гордостью писала о выпуске шести-семи новых игровых фильмов в начале 1960-х гг., возмущалась отсутствием новых сценариев, призывала участвовать в кино-сценарной работе белорусских писателей и радовалась выходу новой совместной работы отечественных кинематографистов и писателей, анализировала удачи и промахи мастеров, ветеранов студии и защищала от нападков молодых кинематографистов! Ефросинья Леонидовна ратовала за профессиональную, критическую, аналитическую поддержку национального кинематографа. Поэтому, например, всегда акцентировала внимание читателей на творчестве белорусских авторов, выделяла удачную работу мастеров купаловского театра, которые появлялись в нашем кино, как правило, только в эпизодических ролях, или анализировала работу сценаристов документального кино – ведущих белорусских писателей Анатолия Велюгина и Владимира Короткевича. Отсюда – и то недовольство, высказываемое ею уже в материалах 2000-х гг., потерями национальных опор, традиций в кинематографе.

Ефросинья Леонидовна часто писала о документальном кино. Мне кажется, в этом тоже была ее принципиальная установка, ведь критик, по ее мнению, прежде всего должен быть «объективным искателем истины» [2], она от-

стаивала реалистическое искусство. Но где эта граница между реальностью и вымыслом? И вот уже и бергмановская картина о средневековом состязании со смертью в атмосфере зараженного города («Седьмая печать», 1957 г.), и петерсеновская «киноэпидемия» о микроскопическом вирусе в далеком будущем («Эпидемия», 1995 г.) не кажутся таким уж вымыслом, скорее, – актуальной общей тематикой. Не истину ищет кинокритик, а образность, а настоящее качество художника – умение выдумывать захватывающую историю, а не актуализировать реальность. В основе творчества лежит фантазия, а не злободневность и общественное значение темы. Ну вот – я уже с Вами спорю, Ефросинья Леонидовна!

Говорят, хороший ученик не должен повторять своего учителя (впрочем, как и спорить), он должен продолжать его дело. Нам тоже хочется «идти на грозу», открывать и созидать, как вы учили. Вопрос, сможем ли?

### Библиографические ссылки

1. *Бондарева Е. Л.* Особенности освещения литературы и искусства в СМИ переходного периода // Сістэма жанраў літаратурна-мастацкай крытыкі: тэорыя, практычны вопыт / склад. Е. Л. Бондарава. Мінск, 2002. С. 7.

2. *Бондарева Е. Л.* Особенности освещения литературы и искусства в СМИ переходного периода // Сістэма жанраў літаратурна-мастацкай крытыкі: тэорыя, практычны вопыт / склад. Е. Л. Бондарава. Мінск, 2002. С. 8.

### Уроки Бондаревой

**О. А. Медведева,**

*кинокритик, кандидат филологических наук,  
профессор*

Времена, как известно, не выбирают. Ефросинья Леонидовна Бондарева была человеком своего времени. Не случайно одна из ее книг называется «Время, экран, критика». Для Бондаревой эти понятия были неразделимыми.

В известном смысле она была «у времени в плену». Спустя годы, чувствуя, понимая, что учить других, как справедливо утверждал один философ, можно лишь при условии, что ты ставишь на карту самого себя, а не имеешь в запасе несколько благородных идей, что нет правды там, где нет любви, Бондарева пишет книгу о Викторе Турове и называет ее «От сердца к сердцу». Этот диалог критика и режиссера равнозначен жизни. В нем воплощена идея сотворчества, без которого никакие критические высказывания не имеют смысла.

Ее тексты были лишены нравоучительности. Тем более никогда не были способом сводить с кем бы то ни было счеты. Прямота, принципиальность в сочетании с чуткостью и доброжелательностью – отличительные черты Бондаревой-критика.

Сегодня все чаще наше время называют эпохой постправды. Вряд ли Ефросинья Леонидовна смирилась бы с этим определением. Слова В. Шукшина «нравственность есть правда» она неустанно повторяла своим ученикам. Она верила в это свято и непреклонно. Ведь нравственность – выше всех новомодных определений, выше всех времен. Потому и бондаревские уроки вне времени.

«Равенство дара души и глагола» – это и про Бондареву, чьи профессионализм и совесть находились в гармонии. Совесть ведь тоже творческая способность, позволяющая обнаруживать уникальные смыслы человеческого существования.

Я до сих пор храню рукопись давней студенческой работы, посвященной творчеству Василя Быкова, научным руководителем которой была Бондарева. На титульном листе – ее бисерный, четкий почерк, с трогательно округлыми гласными, смягчающими требовательность «приговора». Потом была радость – настоящая, разделенная. Я летела с этой работой в Новосибирск на Всесоюзную студенческую конференцию и получила там диплом и настоятельную рекомендацию продолжать исследования.

С тех пор прошла целая жизнь. При всех ее обретениях и потерях неизменным, к счастью, оставалось одно: Ефросинья Леонидовна по-прежнему была моим научным руководителем. И не только моим, и не только научным. Было время, когда мы делили с ней один стол, преподавая один предмет – литературно-художественную критику. Она по-прежнему была скупа на похвалы, сдержана в проявлении эмоций. Но в сложных обстоятельствах все знали: на Бондареву можно положиться – выручит, защитит, поддержит.

В жизни мне везло на учителей. Со временем они становились моими друзьями, порой почти родственниками. Последние годы Ефросинья Леонидовна мы говорили не о критике, не о профессии, просто о жизни. И эта теплота сплывающей тайны согревает меня по сей день.

## Светлая и темная стороны кино

**Т. Д. Орлова,**

*доктор филологических наук,  
профессор, театральный критик*

Ефросинья Леонидовна была человеком очень трудолюбивым. Всегда в деле. Что-то читает или пишет. Начинало казаться, что другой жизни, кроме работы, у нее нет. Хотя есть муж и сын. Как оказалось, действительно, она не домашний семейный человек. Возможно, в молодости она была другой. Мы познакомились, когда я была ее студенткой, позже я стала коллегой по кафедре. В какое-то время мы стали коллегами не только по службе, но и по делам театра и кино за пределами факультета журналистики.

Ее шестьдесят лет на факультете журналистики по-особому соткали образ этого человека, хотя в энциклопедиях пишут о ней как о киноведе, критике, научном работнике. Педагогика сделала из Бондаревой очень интересного человека, оставившего свой яркий след во многих человеческих судьбах.

Из времени нашего общения с Ефросиньей Леонидовной особенно ярким был период, когда в здании Красного костела размещался Дом кино. Близость журфака и кино располагала к тому, что студенты и преподаватели стали постоянными посетителями кинозала и участниками всех мероприятий киностудии. А было их тогда немало. Интересно, что руководство «Беларусьфильма» очень трепетно относилось к белорусским артистам. Их тогда не часто снимали в кино, но всегда радостно пускали в кинозал с вечерами и концертами, давали площадки для репетиций альтернативных спектаклей.

Для меня на какое-то время это стало местом практически ежедневного посещения. Там был крохотный буфет, где можно было посидеть и поболтать. На этой почве мы очень сблизились с Бондаревой. Не знаю почему, но она всегда с интересом прислушивалась к моему мнению. Я не стремилась рассуждать или писать о кино, но театром была поглощена полностью. Ефросинья Леонидовна стала консультироваться со мной: кого из актеров пригласить на встречу, какой спектакль надо обязательно посмотреть. Незнакомым мне киношникам представляла меня как молодое дарование и вгоняла в краску. Тогда, во времена СССР, в Минск на съемки приезжали многие российские и прибалтийские (их снимали исключительно в ролях иностранцев) актеры. Так я смогла познакомиться и сделать интервью со многими из них. Бондарева это одобряла и часто подсказывала факты из их жизни, которых я не знала.

Особенно мы сблизились с Ефросиньей Леонидовной, когда в костеле стали репетировать «Утиную охоту» Александра Вампилова. Работал над спектаклем звездный состав купаловцев. Спектакль получился классным. На его показы невозможно было пробиться, а постановщику Валерию Анисенко предложили возглавить театр-студию киноактера. Сейчас театру исполнилось 40 лет, тогда же подобный театр был только в Москве. Я знаю, что Бондарева приложила немало усилий, чтобы такой театр был в Беларуси.

Вообще у нее был особый талант общения с чиновниками и всевозможными руководителями. Может, потому, что она сама занимала разные должности и участвовала в семинарах, фестивалях, конференциях и прочих мероприятиях, связанных с кино. Войти в любой кабинет и поговорить с любым начальником для нее не представляло труда. Она их не боялась и перед ними не трепетала. Участвуя в любом собрании искусствоведов, обязательно выступала с речью и наводила критику, если с чем-то была не согласна.

Вернусь к «Утиной охоте». Спектакль не был встречен восторженно начальством по причине своей острой темы. Бондарева за спектакль боролась и уговорила меня написать на него рецензию в «Вечерний Минск». В то время га-

зета была очень популярна в городе и имела большой тираж. Мою рецензию встретили неоднозначно, а Ефросинья Леонидовна щедро разрекламировала ее студентам, говоря, как надо писать.

Наши рабочие отношения с Ефросиньей Леонидовной в ее последние годы были далеко неидеальными. Часто спорили, но она никогда не держала зла. Она была строгой и могла разнести в пух и прах любого студента, но потом первой налаживала с ним отношения. Воспитанная советской системой, Бондарева туговато реагировала на новые веяния в искусстве. Из-за этого иногда шли расхождения во взглядах с молодежью. Молодые девицы посмеивались над ее внешним видом, старомодной одеждой, мужским стилем, неизменными брюками и кепками, отсутствием макияжа. Бондареву это совсем не волновало. На мое предложение заняться ее гардеробом ответила смехом и естественно, отказалась. В сумочке, набитой всякими мелочами, всегда водился пакетик с сушками. Она была равнодушна к вкусной пище. Сушками подкреплялась, если не успевала пообедать и щедро угощала ими всех подряд. Сушка – пустячок. Не банан. Не пирожное. Но при этом предмет контакта. Хрустишь и что-то обсуждаешь.

Я не была вхожа в дом Бондаревой, но очень дружила с ее сыном Игорем Авдеевым, нашим студентом. Особенно тщательно готовилась к лекциям, где он присутствовал, предполагая, что тот будет об этой лекции рассказывать маме. Видимо, рассказывал, потому что иногда невзначай в общении на кафедре она ссылалась на некоторые мои высказывания. Игорь вырос преданным знатоком кино, хотя я и пыталась «перетащить» его заняться театральной критикой.

Один пункт был постоянным в работе Бондаревой. Она любила править тексты. Нет, она не исправляла грамматические и стилистические ошибки. Она вмешивалась в содержание и предлагала свои варианты. Сегодня для журналистов средств массовой информации это фактически забытое мастерство. Мало кто пытается пройти по тексту с авторучкой. Проще вернуть автору на доработку и сделать несколько критических замечаний. Для Бондаревой не было различия между чьей-то статьей, курсовой и дипломной работой, будь то студент или преподаватель. Она оставляла свои замечания и предложения на полях и, если что-то было не очень ясно, вступала в дискуссию. Во многих сохранившихся у меня рукописях нахожу аккуратное ее перо.

Немного обидно, что после Ефросиньи Леонидовны Бондаревой осталось мало книг. Где-то меньше десятка, хотя и сотни статей. Думаю, она жалела посвятить бесценное время тому, чтобы несколько месяцев складывать книгу. Она смотрела и смотрела кино. Ежедневно. Иногда по несколько фильмов в день. Я позволяла себе подсмеиваться и говорила: «Ефросинья Леонидовна, вы ночь и полдня живете в темноте. Не страшно выйти на солнышко? Вдруг характер испортится». Она улыбалась, и это был лучший ответ.

## Рукописи не горят...

**Л. И. Перегудова,**

*главный редактор журнала «На экранах»,  
кинокритик, сценарист*

Эта статья пролежала в редакционном архиве 13 лет. С июня 1998-го... Почему тогда не пошел в номер материал, подписанный моим педагогом, профессором Е. Л. Бондаревой, уже не вспомню. Скорее всего, появилось что-то срочное, что-то сверхактуальное «из жизни современного белорусского кинематографа». А может, и того проще: в тот год на экраны вышел «Титаник» – издания с малейшей информацией о новой звезде Лео Ди Каприо разлетались, как горячие пирожки. Не устояли и мы перед возможностью поднять рейтинг и тираж...

В статье Е. Л. Бондаревой не было ни слова о голливудских кумирах последнего разлива, и пресловутой «актуальности» и «злобы дня» тоже не было. Был неспешный, негромкий (если можно так сказать о печатном материале) монолог-воспоминание о кинематографе, определившем когда-то, еще до войны, профессию, жизнь – судьбу девочки из белорусского городка Лиозно.

Наверное, рачительно, по-редакторски, решила приберечь статью с очень личностным посылом и редкими биографическими деталями к юбилею профессора. А потом, видимо, нашлись другие материалы – самой Ефросиньи Бондаревой, ее многочисленных учеников-кинокритиков. Завертелась редакционно-киношная карусель...

...Правки, ремарки, вопросы на полях, уточнения. Тщательно пронумерованные страницы, выправленные опечатки и грамматические ошибки... Знакомый со студенческих времен почерк – отнюдь не каллиграфический, но энергичный, «старательный», почти детский. Почему-то решительно вычеркнута фраза: «Мой интерес к кинематографу выдержал испытание временем. Менялись реальность, содержание и эстетика фильмов, оставалось желание видеть мир, высвеченный волшебной камерой...» А ведь все в этом авторском признании – правда. Дело жизни Ефросиньи Леонидовны Бондаревой (не просто интерес!) – любимый ею и ею же взлелеянный национальный кинематограф – испытание временем выдержало.

Еще одна о многом говорящая правка текста: во фразе «игровая белорусская картина «Первый взвод» автор зачеркивает прилагательное «белорусская», заменяя его личным местоимением «наша». Для Бондаревой белорусское кино всегда было «нашим», а не чьим-то...

Вчитываюсь в строки, словно ее голос слышу – Ефросиньи Леонидовны, Фрузы, Фро, Фроси. Чуть глуховатый, с мужскими твердыми нотками. Она редко писала о себе. Писала о тех, кто создавал наше кино. О тех, кто в кадре и за кадром. Писала объективно, принципиально, порой – резко. Без сантимен-

тов. Казалось, лирические интонации ей вообще не свойственны. Ее творческая манера, как и ее почерк, – словно у строгого врача: четкий диагноз, конкретные рекомендации... Многим ее рецепты помогли, а, может быть, даже жизнь спасли – в профессии, по крайней мере.

В статье, найденной в редакционном архиве журнала «На экранах», Ефросинья Леонидовна рассказывает о себе. О старшем брате Яше. О любимых фильмах, актерах, песнях, коллегах. О своих кинематографических университетах. О тех, кого помнила и любила.

Не верю в случайные совпадения. И рукописи, действительно, не горят и не пропадают без следа. Эта статья должна была найтись именно на сороковой день после смерти Ефросиньи Леонидовны. Она нашлась и вышла в свет – в июльском номере журнала «На экранах» за 2011 год, где мы, ее ученики, ее коллеги, ее читатели, ее друзья, прощались с ней. И не прощались!

...Знаете, что написала Е. Л. Бондарева на последней, шестой странице своей неопубликованной при жизни статьи «Постигая мир кино...»?

«Продолжение будет»...

...Обязательно будет, Ефросинья Леонидовна!

## Спасибо, Ефросинья Леонидовна!

**А. Ф. Пинюта,**  
*журналист, доцент*

Удивительный журфаковский мир для каждого выпускника самого творческого факультета Белорусского государственного университета раскрашен в собственные краски эмоций и впечатлений. По-другому быть не могло! Моему поколению журфаковцев повезло несказанно. Каждый, кто входил в студенческую аудиторию, чтобы прочитать свою лекцию был как минимум талантливым, а как максимум – небожителем. Дистанция преподаватель – студент (так мы считали) в то время измерялась не возрастом и званиями, а уважением к личности наставника, его сумасшедшей влюбленностью в свой предмет и твердым убеждением, что для будущих журналистов этот его предмет самый важный, просто жизненно необходимый. Отсюда строгость и принципиальность, четкое требование знаний в полном объеме. А в них, как бы ненароком, вплетались неподкупная искренняя доброта и сопереживание. Вслушайтесь в эти замечательные имена, которые всегда будут произноситься с гордостью и уважением: Булацкий, Стрельцов, Наркевич, Руденко, Слука, Сницерева, Саченко, Свороб, Тикоцкий, Пыжков, Ракович, Коваленко, Радкевич.

И человек от искусства в журналистике. Ефросинья Леонидовна Бондарева. Невысокого роста, неприметная внешне, неизменно в брюках входила она в аудиторию с кожаной папкой в руках, и мы замирали. Даже самым

далеким от кинокритики некоторым моим однокурсникам было интересно слушать ее рассуждения, а может еще и видеть, как преобразается сильная женщина в увлекательного своей специальностью мудрого и талантливого кинокритика со своим взглядом на мир искусства. Это был не монолог мэтра, а желание заинтересовать, научить отстаивать свою точку зрения, аргументированно, в меру опыта и знаний, поддержать дискуссию. Строгая и, казалось бы, невозмутимая. Но ох, какая эмоциональная! В уголках ее глаз жили искорки, которые в зависимости от настроения умели раскрашивать улыбку Ефросиньи Леонидовны в добрую или лукавую. В моем сердце всегда будут жить теплые воспоминания об ее мудрой и очень своевременной поддержке и умению настроить мои душу и мозг на нужную волну. И три эпизода в подтверждение моих чувств и слов.

Известный кинокритик и очень увлеченный человек, она любила ходить в кино и водить в кино студентов, а перед сеансом угощала сушками. В Доме кино (Красный костел на площади Независимости сегодня) организовывались закрытые просмотры и киносеансы новых фильмов, ставших классикой. На одном из них побывала и наша группа. «Летят журавли» – так назывался шедевр советского кинематографа, который мы смотрели. Нет, не смотрели, а жили в этом фильме, сопереживали героям так, как будто это были наши родные. Потрясение! Это единственное чувство, которое заполнило душу, а потом позволило остальным эмоциям по нарастающей захватывать сердце. Еще несколько дней после просмотра мы обсуждали игру актеров, работу оператора, музыку, костюмы – все-все, что было связано с фильмом. И на всю жизнь осталось потрясение, с которым пришло понимание убежденности, увлеченности, безграничной любви Ефросиньи Леонидовны к своему делу. 60 лет она делила свои знания со студентами на родном факультете.

На защиту дипломов в наше время в аудиторию собиралось много участников и любопытствующих. Руководители и рецензенты работ, преподаватели и однокурсники. После моего выступления слово предоставили рецензенту. Моего руководителя не было по уважительным причинам. Я сидела и уже не просто волновалась, а нервничала. Так получилось, что сидела я за спиной Ефросиньи Леонидовны: она – во втором, я – в третьем ряду. А рецензент, главный редактор журнала «Коммунист Беларуси», достаточно жестко и безапелляционно перечислял мои недочеты и ошибки. И после слов «запятая неправильно стоит» вдруг ко мне поворачивается Ефросинья Леонидовна и голосом, не допускающим возражений, шепотом произносит: «Алиция, записывай все, что он сказал! Иди и отвечай. А то “запятая не там стоит”! У тебя отличная работа». И так сердито кивнула в сторону рецензента и по-маминому тепло улыбнулась мне. Сознаюсь, для меня тон голоса, эмоции и улыбка самой Бондаревой, «человека с неггибаемой спиной», как говорила она сама про себя, стали огромной поддержкой. Я почувствовала уверенность. Слова ее и даже интонацию четко помню до сих пор. Они для меня в трудную минуту всплывают, как бегущая

строка с призывом: «Соберись! Все в твоих руках!» Благодарна Ефросинье Леонидовне за эту ее чуткость и вовремя пришедшую неожиданную поддержку. Мне казалось, что про меня, далекую от киноискусства, она даже не помнит.

В нашей домашней библиотеке есть особая полка с книгами, авторы которых стали для меня на определенных этапах знаковыми и в жизни, и в профессии. На первой странице одной из них есть дарственная надпись: «Алиции Пинюте, изучавшей на журфаке не только журналистику...» И подпись Ефросиньи Леонидовны Бондаревой под ней. Помню, как прочитала ее, подумала, что вот снова автор напомнила о своем любимом киноискусстве. Но... Сейчас, обладая немалым жизненным и профессиональным опытом, я точно знаю, какой глубокий философский смысл лежит в этих простых словах.

Журфак и такие преподаватели от Бога, как Ефросинья Леонидовна Бондарева, не учат писать. Они учат жить профессией и жить в профессии. И это великое искусство. Спасибо Вам, Ефросинья Леонидовна!

## О Ефросинье Леонидовне – с любовью и тоской

**Л. П. Саенкова-Мельницкая,**  
кандидат филологических наук,  
доцент, кинокритик

Когда в далеких 1970-х я увидела ее впервые в большой аудитории старого журфаковского корпуса, который располагался тогда в университетском дворике, я и представить себе не могла, что Ефросинья Леонидовна Бондарева не то чтобы сыграет роль в моей судьбе, а в каком-то смысле станет этой судьбой. Среди других преподавателей, пришедших поприветствовать первокурсников, она не выделялась ни ученой значительностью, ни особой женской элегантностью. Мне, зеленой первокурснице, она показалась чересчур пожилой (хотя ей в то время было чуть за 50), чересчур старомодной. Честно говоря, она никогда не отличалась особым вниманием к своему внешнему облику. Но зато всегда проявляла особый педантизм, щепетильность во всех своих рабочих делах, будь то научная работа, кинокритическое творчество или учебный процесс. Бондаревский мелкий, слегка витиеватый подчерк, ее тексты с бесконечными зачеркиваниями, надписями на полях помнятся до сих пор. Дело иногда доходило до того, что когда ей приносили исправленный, окончательный вариант курсовой или дипломной работы, она еще раз внимательно вчитывалась в текст, опять что-то исправляла, делала какие-то пометки, требуя очередной доработки. Несмотря на то, что это вызывало, мягко говоря, определенное недоумение, а иногда и раздражение, поскольку учебные работы тогда набирались на пишущей машинке (то есть нужно было не только доделать текст, но и заново его набрать), мало кто мог решиться на то, чтобы вступить с Бонда-

ревой в пререкания и доказывать свою правоту. Даже если не хотелось принимать ее замечания, студенты, как правило, соглашались, ведь она была предельно убедительна в своих доводах – и спорить с ней было бесполезно.

В общении со студентами ей удавалось невероятное. Например, ежегодно выпускать альманах студенческого научного и художественного творчества «Автограф». Для этого надо было не только заинтересовать той или иной темой, заметить, в ком предрасположенность к науке, а в ком – к литературному или критическому творчеству, но и на несколько летних недель (после учебного года) «засадить» своих подопечных в машинописном классе, чтобы рукописные тексты набрать, вычитать, исправить, опять набрать на машинке, потом оформить, переплести. И студенты всегда соглашались, работали воодушевленно, были с ней одной командой. Сейчас это раритетные экземпляры, где в качестве начинающих ученых, писателей, критиков были те, творчество которых позже действительно станет частью национальной и мировой культуры: Иван Чигринов, Иван Пташников, Светлана Алексиевич, Анатолий Вертинский, Виктор Дашук, Игорь Добролюбов, Олег Слука. Или проводить День науки так, что почти весь факультет превращался в гудящий улей: то было единое научное сообщество, где заслушивались и шумно обсуждались доклады тех, кто делал свои первые научные открытия. Или постоянно организовывать творческие встречи с известными личностями (кого только не перебивало в студенческих аудиториях: и белорусские классики, и российские знаменитости – кинорежиссеры Лариса Шепитько, Вадим Абдрашитов, кинокритики Георгий Капралов, Ростислав Юренев), обсуждения новых произведений искусства, которые проходили порой в страстных спорах, дискуссиях. Потом итоги этих обсуждений становились частью учебных газет, которые тоже выходили под ее руководством. Она умела быть лидером, той самой настоящей харизматичной личностью, которая может увлечь, заразить, а иногда и заставить. И все это она делала только ради одного – чтобы студенты творчески росли, открывали себя, сами становились личностями.

Все, кто у нее учился, бывали в тогдашнем Доме кино, месте, которое по тем временам было знаком приобщения к элитной кинологеме и куда попасть без специального удостоверения было практически невозможно. Поскольку ее там все знали и уважали, то только ей разрешалось приводить почти целые курсы. После одного из просмотров началось обсуждение. Приглашенные первокурсники были уверены, что они в этой профессиональной аудитории – только зрители. До тех пор, пока по рядам не пошла Ефросинья Леонидовна, буквально выталкивая нас на сцену поделиться своим мнением. Этот стресс помню до сих пор. Но с того времени я постепенно становилась завсегдатаем кинематографических тусовок. Потом Е. Л. Бондарева точно так же со свойственной ей внутренней силой убеждала, а то и заставляла, писать первые киноанонсы, рецензии, зарисовки, самой относить их в газеты, журналы, бесконечно их переписывать, отшлифовывать, чтобы потом вместе порадоваться результату.

Она ревностно относилась к тому, чтобы ее «избранники» не разбредались в разные стороны по интересам. Ей казалось, что если человек проявляет интерес к искусству, то только это и должно стать частью его жизни или самой жизнью. На курсе третьем я искренне увлеклась экономикой. Как только об этом узнала Ефросинья Леонидовна, она сделала все, чтобы переубедить меня и все-таки вернула меня в любимое ею иное культурное пространство. По сути, тогда и произошел перелом в моей судьбе, поскольку искусство кино, кинокритика с того времени станут и моим постоянным интересом, и моей профессией, и важной частью моей жизни. Правда, она не очень обрадовалась, когда я, увлеченная кино в том числе и благодаря ее факультативному курсу, после окончания журфака поступила во ВГИК на киноведческий факультет. «Лучше бы диссертацию писала», – было сказано не очень дружелюбно. Мне все время хотелось соответствовать ее высоким требованиям. На защиту диссертации в МГУ она приехала в Москву буквально на одни сутки, чтобы и поддержать меня, и просто быть рядом в этот важный для нас обеих день. Спустя много лет я напишу монографию о белорусской кинокритике, где первыми строчками будет посвящение «Памяти Е. Л. Бондаревой – кинокритика, педагога, ученого».

Она всегда была рядом, стараясь, как и в самом начале, помочь, что-то подсказать, объяснить, где-то поправить. Е. Л. Бондарева, понимая важность культуры в жизни общества, истово отстаивала в учебном процессе все «культурные» предметы и начинания, ратовала за создание кафедры литературно-художественной критики. Когда в 1998 году кафедра была создана, она стала душой, берегиней нашего тогда не очень большого коллектива. В наших с ней отношениях, сначала как преподавателя и студентки, потом как коллег, было разное: помимо счастливых минут абсолютного согласия и понимания, были и минуты недоразумения, отчаяния, споры. После таких размолвок мы обе переживали. Я могла от бессилия заплакать. Как будто чувствуя мое состояние, она звонила первой: «Ну что, плачешь?» В ответ на мои невнятные междометия слышались дружелюбные подбадривания: «Ну, ладно, извини... Подумаешь, это же пустяки!» Не скажу, что с ней было легко и просто. Она могла быть резкой, категоричной. Но с ней все всегда было ясно. Она не могла долго обижаться, интриговать, таить злобу. Ефросинья Леонидовна была скупа на похвалу, но каждое ее подбадривание и доброе слово особо ценились, поскольку были абсолютно искренними. Пожалуй, искренность и была одной из ее главных черт. Ах, если бы молодость знала... Кажется, если бы все вернуть, я бы никогда не обижалась на нее, слушала бы и со всем соглашалась. Я бы сама ее подбадривала и все делала, чтобы ей было спокойно. Только бы она была рядом.

Прошло немало лет с тех пор, как ее не стало. А тоска по ней, ее урокам – профессиональным и человеческим, по ее открытости, обостренному чувству справедливости, правды осталась. Как вообще есть тоска по людям таких моральных качеств.

## Мощь и красота мысли...

**В. А. Салеев,**

*доктор философских наук, профессор,  
заслуженный деятель культуры  
Республики Беларусь*

С Ефросиньей Бондаревой я познакомился в 1977 году. Точнее говоря, более-менее близко познакомился. Потому что еще в начале 1970-х годов, когда я вернулся в родной город после окончания аспирантуры философского факультета МГУ им. М. В. Ломоносова, я довольно часто слышал о ней, временами читал ее статьи о кино. Да и как не слышать – я в ту пору довольно активно занимался театральной и кинокритикой, а Ефросинья Бондарева уже тогда, в начале 70-х годов XX века, считалась одним из ведущих мастеров художественной критики, точнее кинокритики.

Нужно сказать, что в сознании сообщества критиков (особенно часто пересекающихся в 1970-х годах в Доме искусств на проспекте), Ефросинья Бондарева, наряду с А. В. Красинским была мэтром (позднее священная троица киноведения и кинокритики была создана с появлением на киноорбите О. Ф. Нечай). Когда же я на одной из конференций лично познакомился с Ефросиньей Леонидовной, я был поражен. Эта хрупкость телосложения, это странное простое широковатое лицо... Но как только она заговорила, все внешние факторы отошли, вернее, отлетели в тень... Ибо ее речь существенно отличалась от речей типичных представителей художественного мира. Обычно они, что режиссеры, что актеры, разливаются соловьем, со множеством отклонений, порой далеко уходя от объекта размышления. У Бондаревой речь была лишена цветастых оборотов и четко направлена на объект. Она была довольно лаконичной, я бы сказал, даже скуповатой в выражениях. Зато в ней всегда проглядывала мысль, и всегда находилось место для логической аргументации. И эта ощущаемая сила мысли не могла не покорять. Думаю, не я один был ошеломлен этим контрастирующим видением, которое разворачивалось на наших глазах: просто одетая, с отнюдь не аристократической внешностью женщина средних лет негромким голосом излагала свои мысли так, что мне на несколько минут почудилось, будто я вновь в аспирантуре философского факультета МГУ им. М. В. Ломоносова и слушаю речь кого-то из его знаменитых профессоров. Та же речь, целиком направленная на содержание, тот же лаконизм. Но больше конкретики – и по отдельным оговоркам и отвлечениям видно, что Ефросинья Леонидовна глубоко связана с кинопроцессом. Это впоследствии я узнал, что она в течение десяти лет была главным редактором по производству фильмов Минкультуры БССР.

Главным редактором – то есть фигурой, направляющей развитие кино, и прежде всего в плане художественности.

Еще более мое уважение к Ефросинье Леонидовне выросло в конце 1970-х годов. Дело в том, что в 1977 году в издательстве БГУ вышла в свет моя первая книга «Искусство и его оценка». Книга была написана на основе кандидатской диссертации и сопровождалась предисловием моего научного руководителя, декана философского факультета МГУ им. М. В. Ломоносова Михаила Федоровича Овсянникова.

Я гордился тем, что в предисловии к книге мой московский учитель, создатель первой в стране кафедры эстетики (в том же МГУ), положительно отозвался о моей работе. Однако меня насторожила одна фраза: «Искусство вечно», но здесь важно наше постепенное приближение к разгадке этой сложности. Вклад В. А. Салеева в решение этой разгадки несомненен. И так хочется надеяться, что сбудутся наши ожидания и мы сможем познакомится с последующими работами В. А. Салеева, где будут не только размах и оригинальность видения темы, свежесть эстетического взгляда и мысли, но и такие черты, как фундаментальность и обстоятельность в решении сложных проблем эстетики». По правде говоря, я впервые обиделся на своего учителя. С присущим молодости максимализмом я бесконечно повторял про себя: «Как это фундаментальность и обстоятельность? А разве то, что в книге построена типология массового реципиента искусства, причем впервые в СССР, – это не фундаментальность и обстоятельность?» И тут знакомый драматург мне подсказывает, что в «ЛіМе» только что опубликована рецензия на мою книгу. С нетерпением беру еженедельник, с которым меня связывали долгие годы сотрудничества (еще до отъезда в московскую аспирантуру), раскрываю, нахожу нужную страницу и в первую очередь читаю фамилию автора рецензии – Е. Бондарева. Сначала меня охватило чувство некоторого разочарования: в аспирантуре философского факультета МГУ мы привыкли с некоторым превосходством относиться к другим представителям гуманитарного знания – а здесь кандидат филологических наук. Но, вчитавшись, я вдруг понял, что мысли рецензента совпадают с идеями, высказанными моим научным руководителем в предисловии к книге. Вот тебе и искусствовед, кандидат филологических наук! Кстати, на одной полосе с этой рецензией разместилась статья о книге Льва Аннинского «Зеркало экрана», вышедшей в Минске. Много лет спустя, уже в конце 1980-х годов, подружившись с замечательным и эрудированным художественным критиком, я мысленно возвращался к этой детали.

Что же касается Ефросиньи Леонидовны, то мне неоднократно приходилось с ней встречаться в течение последующих трех десятилетий на научных конференциях, симпозиумах, всевозможных обсуждениях состояния отечественного кино (следует отметить, что их было невероятно много, как в советскую эпоху, так и во времена уже суверенной Беларуси). И всегда меня поражала эта неизменная черта, присущая духовному облику Ефросиньи Леонидовны, – ее умение лаконично и сконцентрированно выражать основную идею своего выступления, касалось это творчества того или иного киномасте-

ра, или отдельно взятого кинофильма, или – в глобальном смысле – находок, потерь и перспектив развития белорусского кино.

И мне оказались очень близки изыскания Е. Л. Бондаревой (в последний период ее жизни), посвященные литературно-художественной критике. Я думаю, что каждый значительный искусствовед, если ему позволяют уровень профессионализма и его личные качества, в конце жизни так или иначе обращается к проблеме возникновения и природы художественной критики. Ефросинья Леонидовна – лучший пример для подтверждения этой мысли. Выпущенная ею книга в 1997 году «Белорусская художественная критика: начало и становление» явилась не только итогом ее многолетней исследовательской работы, но и обобщением многотрудного опыта художественного (главным образом, в области киноискусства) критика. Поэтому закономерно, что вскоре после ухода Е. Л. Бондаревой в ее честь в БГУ была проведена научная конференция, посвященная художественной критике (автор этих строк посчитал делом чести участвовать в ней).

...Разумеется, время летит не останавливаясь, и годы берут свое. Мне, уже в качестве редактора научно-художественного журнала, было больно слышать от некоторых выпускников журфака последних лет педагогической деятельности Е. Л. Бондаревой (а она много лет проработала в нашем ведущем вузе – БГУ, выпустила несколько поколений журналистов), что мол Ефросинья Леонидовна нынче не та, увлекается воспоминаниями, заговаривается и т. д. На это отвечаю, ссылаясь на мнение древних мудрецов: человека следует судить по его действиям и достижениям в зрелый период его жизни (недаром одна из выдающихся работ Андрея Рублева носит название «Спас в силах»).

И в моих воспоминаниях о Ефросинье Леонидовне Бондаревой, этой хрупкой, страстно влюбленной в «десятую музу» женщине, – все время всплывает поразившая меня еще в молодости черта – мощная, поддержанная логической аргументацией мысль. Такая редкость в наши дни...

## Покой ей только снился

**А. К. Свороб,**  
кандидат филологических наук,  
доцент

Видели ли вы рукописи Ефросиньи Леонидовны? Видеть, может, и видели, но разобраться в них, думаю, не смогли бы. Трехэтажные строки набегает друг на друга, теснятся, уступая место вставкам, переносам, звездочкам и стрелкам. На полях тоже тесно. Такие тексты регулярно, через день-другой, появлялись возле пишущей машинки лаборантки вместе с сушками и шоколадками. Только она, лаборантка, могла с горем пополам, да и то с помощью членов кафедры, разобраться в словесном лабиринте рукописи. Конечно,

опытный скриптолог мог безошибочно определить, что автор этих страниц – человек ищущий, неуемный, стремящийся все доводить до совершенства и, конечно же, трудолюбивый и талантливый.

Сложно было представить, что эти строки через некоторое время так хорошо улягутся и украсят страницы журналов «Полымя», «Неман» или «Мастацтва Беларусі», что они будут востребованы серьезными читателями.

Ефросинья Леонидовна не была библиотечным ученым, «высасывающим» все из монографий предшественников. Источником для написания научных трудов был для нее прежде всего собственный жизненный опыт, исходящий от природного тяготения познавать новое, неизведанное, от потребности делиться с другими своими мыслями и впечатлениями. Этот опыт пополнялся от различных встреч с режиссерами, писателями, актерами, коллегами.

Вдохновляли и побуждали к научной работе и журналистскому творчеству Ефросинью Леонидовну, как мне кажется, не столько собственное любопытство, потребность высказаться, сколько необходимость передать свои знания ученикам-студентам. Для них в первую очередь она и творила. Ее очерки, рецензии, статьи, интервью были для них не только источником информации, но и образцом добротной журналистики.

Ефросинья Леонидовна обладала даром замечать способных студентов, увлекать их научными исследованиями. Взыскательная, она требовала от них доскональных знаний предмета, крепко держала при себе подающих надежды юных дарований. Побуждая студентов к творчеству, она учила их быть принципиальными, глубоко вникать не только в проблемы кино, литературы, искусства, но и, что более важно, пристальнее вглядываться в сложные жизненные ситуации, разборчивее определять свои увлечения, находить свое достойное место в жизни.

Принципиальной Ефросинья Леонидовна была во всем. Вспоминается одно из заседаний кафедры. Оно проходило поначалу спокойно, не отклоняясь от повестки дня. До тех пор, пока случайно не упомянули какого-то «дерзкого» автора газетной публикации о только что появившемся на экране кинофильме. Начались «лирические отступления». Первые замечания делает Ефросинья Леонидовна, затем вступают в дискуссию младшие из «трех сестер» Татьяна Дмитриевна Орлова и Людмила Петровна Саенкова. У каждой свое мнение. Дискуссия обретает более жесткий характер. Повышаются голоса. И только голос обычно уравновешенного Бориса Васильевича Стрельцова, сопровождаемый стуком по столу, «умиротворяет» аудиторию.

Все, что делала Ефросинья Леонидовна, казалось, творилось на бегу, на лету. Она «наматывала» столько, что и молодым не снилось. Из дома – на факультет, затем – киностудия, потом – Дом прессы, и наконец – Дом кино. И только поздно вечером – домой. Когда она успевала писать? Все – в пути. Она спешила. Не зная покоя. До последних дней.

**...И она любила всех нас****А. В. Сидоренко,***кинокритик, главный редактор киностудии  
«Беларусьфильм» (2017–2020)*

Чем сильнее вырастешь, тем моложе тебе кажутся твои учителя. С Ефросиньей Леонидовной это правило не действовало. Для нас, первокурсников 1996 года, профессор Бондарева всегда была профессор Бондарева. Она была отделена от студентов даже не одним, а несколькими поколениями, и из мелководья нашей неопытной юности выдвигалась нам, скорее, ровесницей отцов-основателей белорусского кино Юрия Тарича и Владимира Корш-Саблина, о которых рассказывала каждый раз с неподдельно живыми эмоциями. Она всегда казалась ближе к временам треста «Белгоскино», на два года раньше основания которого родилась, или киностудии в Красном костеле. И даже ее знаменитые студенты шестидесятых-семидесятых Светлана Алексиевич, Игорь Добролюбов, Виктор Дашук тоже казались едва ли не ее детьми.

Журфак конца девяностых познакомился с Ефросиньей Бондаревой задолго до третьего курса, на котором она вела спецпредмет по истории белорусского кино. Помню осеннюю, в дни фестиваля «Лістапад-97», встречу в знаменитом актовом зале на Московской, 15 – профессор Бондарева и Владимир Мотыль, который приехал на кинофестиваль представлять свой последний, как выяснилось потом, фильм «Несут меня кони». Надо ли говорить, что для вчерашнего, воспитанного телевизором мальчишки, создатель легендарного «Белого солнца пустыни» казался небожителем и видеть его в паре метров от себя было невероятным событием. И сопровождавшая знаменитого режиссера в числе других руководителей журфака Ефросинья Леонидовна мгновенно обрела такой же магический ореол пришельца из чудесного мира кино. С режиссером Мотылем она вела себя абсолютно как с равным и чуть ли не на ты бросала ему реплики и задавала вопросы. Тогда я не знал, что через какие-то годы сам буду работать в кинопроизводстве и даже на той самой должности на киностудии, куда Ефросинья Леонидовна когда-то пришла из первого выпуска белорусского журфака.

Волшебный свет кино манил, и профессор Бондарева была живым воплощением славного легендарного прошлого. Последнее смотрело со страниц подшивок журнала «Искусство кино» в факультетской библиотеке и двигалось на экране во время бондаревских семинаров.

Да и первое впечатление от профессора – персонаж Серафимы Бирман из шедевра Эйзенштейна. Необычайную доброту Ефросиньи Леонидовны, человеческую, настоящую доброту поколения, пережившего войну, вспоминают, наверное, сотни ее выпускников. На фоне прагматичности более моло-

дых преподавателей ее чувства к студентам казались самыми натуральными и правдивыми.

Позже, когда она стала вести у нас семинары и показывать, как мне тогда казалось, не лучшие и второстепенные фильмы Белгоскино ленинградских времен, я только сильнее убедился, что кинокартины для нее – это люди, с которыми они связаны и с которыми ей приходилось иметь дело задолго не только до моего рождения, но и рождения большинства моих учителей. Была она человеком кино, и журфак этот ее интерес только обрамлял.

Интерес к своему предмету, точнее, как стало мне понятно потом, делу всей жизни, был у нее неподдельным, кино она занималась в первую очередь, все остальное, в том числе бытовое, было «в перерывах между дублями». Опять же, со временем прочувствовал, кино – тот мир, который уже никогда не отпускает один раз в него вошедшего.

В мире нашего кино она обладала непререкаемым авторитетом и отдающим бронзой, хотя и несколько комичным званием старейшего белорусского кинокритика. Тем не менее ее имя всегда вызывало живую реакцию и люди из сферы кино всегда справлялись о ней и просили при случае передать привет. Своей она была и для кинотеатров – уже во времена видео договорилась с руководством минского кинопроката и показывала студентам фильмы классиков с настоящей киноплёнки.

Перед глазами стоит минский «Октябрь» и стремительно переходящая в последнюю оттепель ранняя весна 1998 года, ее лицо на сеансе «За облаками», моего первого Антониони. Тогда мы были незнакомы и заговорить я не осмелился. Что она думала о новом фильме давно вписанного в учебники мастера, так и осталось для меня неизвестным. Вспоминала ли она показы шедевров Антониони в Красном костеле со своими ушедшими коллегами и друзьями? Ее герои – Юрий Тарич, Владимир Корш-Саблин, Виктор Туров, – про которых она отзывалась исключительно в превосходных тонах, остались в ее, XX веке, столетии, которое избрало себе религией именно кинематограф.

Потом было наше знакомство, общение, кафедральные посиделки на пятом этаже корпуса на Московской, необыкновенно теплые и семейные. И множество сеансов на одном ряду и даже в соседних креслах, в основном в минской «Победе», где в начале 2000-х показывали классику. После показов я чаще всего почтительно выслушивал ее воспоминания и реплики.

В «Победе» был и последний наш сеанс. Отлично помню ту дождливую теплую октябрьскую субботу и «8 женщин» Франсуа Озона. «Даниель Дарье!.. – обращаясь, скорее, к себе, чем ко мне, воскликнула она после сеанса. – Она была такой красавицей!..»

Мы очень любили Ефросинью Леонидовну, и она любила всех нас.

## Паклон павагі праз гады...

А. Г. Слука,

*доктар гістарчных навук, прафесар*

Азёры лёзненскія сінія-сінія  
Пеставалі талент прафесара Ефрасінні.  
На вяршыні ўніверсітэцкага форуму,  
Ззяе зорка яе чэсці і гонару.

Сказаць пранікнёнае слова пра прафесара Ефрасінню Леанідаўну Бондараву – справа адказная і адначасова ганаровая...

На маю думку, лёс чалавека – найцікавейшая з’ява ў грамадстве. Ён не вымяральны ў прасторы і часе. На сёння навука не можа высветліць, дзе пачынаецца жыццё і дзе заканчваецца, адно яно ў канкрэтнага чалавека ці кожны мае некалькі біяграфій. У гэтай невядомасці ёсць яшчэ адна загадка: якая сіла, нябесная ці зямная, надзяляе чалавека талентам, асаблівай мудрасцю і яшчэ больш адказнай пасадай сярод людзей – вучыць іх, быць настаўнікам прыгожага жыцця, радасці творчай працы, далейшага пранікнення ў таямніцы прыроды і самога чалавека. Гэта нібыта спісана з постаці Ефрасінні Леанідаўны. Гэта дар асаблівы, ён заснаваны на нейкіх моцных генах асобнага чалавека, на гуманістычнай энергіі, якая падпарадкоўвае сабе ўсе асноўныя рысы характару людзей, адначасова выяўляючы ў асобе вобраз стваральніка і творцы. Адсюль вынікае, што дзейнасць педагога больш падобна на магічную формулу, якая робіць чалавека істотай не толькі разумнай, але і ўладарнай фактычна над усім сусветам. Таму і сам настаўнік – асоба таямнічая, надзеленая творцам асаблівым, непаўторным талентам. Гэта таксама партрэт прафесара Бондаравай.

Разам з боскімі ёсць яшчэ і зямныя фактары, якія даюць сілу прыроднаму таленту, аздабляюць яго незвычайнымі і бліскучымі гранямі. Думаю, што гістарычная выпадковасць паспрыла таму, што Ефрасіння Леанідаўна прыйшла ў наш свет на Віцебскай зямлі, дзе ў далёкай старажытнасці ззялі беларускія зоркі першай велічыні: святой Ефрасінні Полацкай, Францыска Скарыны, Сімяона Полацкага. Ці не тут вытокі мудрасці нашай сучаснай Ефрасінні? У гэтым сумнення няма, бо гэтыя імёны лучаць святасць, духоўнасць, мудрасць ва ўсім славянскім свеце, а для нашай роднай Беларусі з’яўляюцца фактычна нацыянальнымі сімваламі.

Такім чынам, імя Ефрасінні – ад адукацыі, навукі, культуры. Схільнасць і цікавасць да высокага мастацтва ў душы Ефрасінні Леанідаўны выявілася ў цяжкі ваенны час. Вядома, калі грымяць гарматы, то змаўкаюць музы. Але і маўклівыя іх позвы бываюць настолькі моцнымі, што прыцягваюць паэтычныя душы назаўсёды. Таму на ўздыме пасляваеннага сонца свабоды Ефрасіння Леанідаўна прыйшла ў журналістыку, ужо ў 1944 годзе стала студэнткай пер-

шага набору факультэта журналістыкі нашага ўніверсітэта. Такая вось удача для беларускай альма-матэр. Прафесар Бондарав з'яўляецца часткай слаўнай гісторыі ўніверсітэта. Выдатны эпахальны час адметнага майстра – педагога і вучонага. І ў якой тонкай справе – мастацтве кіно!

Думаецца, што ў душы прафесара абагрэлася высакароднейшая ідэя – праз мастацкія вобразы ператварыць нашу сціплую рэчаіснасць у змястоўнае цывілізаванае жыццё. Яе набыткі тут амаль недасягальныя. Бо тварэнне рэчаіснасці Ефрасіння Леанідаўна вяла ў першую чаргу праз душу і розум маладых пакаленняў. Колькі іх прайшло праз яе талент! Тут можна весці гаворку аб тым, што пажыццёвае прафесарскае шчыраванне складае цэлую інтэлектуальную плынь бондараўскай беларускай інтэлігенцыі. Азначэнне «бондараўская інтэлігенцыя» даецца не дзеля красамоўства, а для сцвярджэння грамадзяскай важнасці асобы Ефрасінні Леанідаўны. Сэнс яе жыцця і жыцця яе вучняў – у пошуку ісціны, выкрышталізацыі праўды, што можа праявіцца толькі ў душы высакароднай, праўдзівай і не скаронай жыццёвымі супярэчнасцямі. Такое педагагічнае крэда прафесара – выхоўваць людзей моцных, жыццёва праўдзівых, творча адораных. Адсюль і вышэйшы сэнс жыцця самой Ефрасінні Леанідаўны і ўвогуле абранага Богам чалавека – тварыць дабро, назапашваць нацыянальны каштоўнасці, каб хутчэй дасягнуць святой мэты нацыянальнай ідэі – свабоды багатага духоўна і матэрыяльна жыцця беларускага народа.

Ефрасіння Леанідаўна гадамі толькі прыспешвала хаду, і крок яе быў цвёрды і упэўнены. Яе талент педагога і вучонага азарае жыццё і дзейнасць маладога пакалення інтэлектуалаў нашага стагоддзя. Мы, вучні Ефрасінні Леанідаўны, нізка кланяемся перад жыццём мудраца і падзвіжніка...

## Она, безусловно, легенда

**А. И. Соловьев,**

*кандидат филологических наук, доцент*

Ефросинья — это имя моей мамы и моей бабушки.

Это имя великой святой, основными заслугами которой считаются переводы и переписывание книг, а также строительство монастыря и церквей, ставших в те давние времена настоящими образовательными и духовными центрами Полоцкого княжества, что, без всяких сомнений, говорит о высоком культурном подъеме, который наблюдался в те годы на белорусской земле.

Имя Евфросинии Полоцкой вписано золотыми буквами не только в историю культуры Беларуси, но и во всю историю духовной жизни, которая существовала на восточнославянских землях. Княжна и монахиня, но прежде всего — известная просветительница, оставившая незабвенную память в душах людей. Между временем нынешним и тем, когда жила знаменитая княжна, лежит более восьми столетий. И поэтому нет ничего удивительного в том, что не

так уж много сведений о ней сохранилось, однако и они способны дать оценку великой полочанке как талантливой женщине-просветительнице.

Не решился бы проводить такую параллель, говоря о современниках, в каких-то других случаях, но в этом считаю возможным столь же высокопарно говорить об удивительном человеке, замечательном наставнике, талантливом педагоге, и тоже просветительнице – Ефросинье Леонидовне Бондаревой!

Моя встреча с ней 30 лет назад была неизбежной и неминуемой, как и для всех, кто пришел учиться на журфак. Я один из тех студентов перестроечного излома – поступивших на учебу в СССР, а закончивших ее в независимой стране Беларуси. Время было какое-то особенное – надежд, желания меняться, легко расставаться с прошлым. Для студентов всех времен – это всегда пожалуйста. Но мы пришли учиться. И мы хотели учиться.

Мы имели роскошь учиться у такого педагога и наставника, как Ефросинья Леонидовна. Помню, что поразило в ней сразу: простота во внешнем облике, доступность в общении со студентами, и, разумеется, имя – как у моей мамы.

Ее нельзя было бояться или не уважать. Ее можно было слушать – и было интересно. Лекции на белорусском, хотя звук «ч» произносился по-русски мягко.

Вспоминаю ее исписанные тетрадные листочки. Они были новые для каждого лекционного занятия: несмотря на такой внушительный опыт, она постоянно готовилась. Записывала, чтобы не упустить что-то важное. Иногда заглядывала в них. Но ведь лекции – это всегда импровизация.

Она вела занятия размеренно и степенно, всегда стоя. Конечно, перемещалась по аудитории. Особенно когда появлялся нежелательный очаг, где происходило громкое общение. Живой человек, однажды в такой ситуации она быстро направилась к нарушителям спокойствия сжав кулачки (в постах в таких местах текста сейчас ставят смайлик-эмодзи «легкая улыбка»)...

Были не только занятия. Посещали киностудию «Беларусьфильм». Смотрели новые кинофильмы. Становились кинокритиками, выпускали учебные газеты. Добытый эмпирический материал рассматривали на семинарских занятиях, которые выглядели нередко как творческая научно-исследовательская лаборатория.

Однажды после просмотра нового отечественного фильма Е. Л. Бондаревой мне было поручено провести круглый стол-обсуждение в группе из 12–15 человек. Я не только модерировал беседу, но и делал ее текстовую запись.

Что-то пришлось решать неотложно, и мы с кем-то из команды были приглашены к ней домой. Ефросинья Леонидовна похвалила, ею были внесены незначительные редакторские правки, при этом текст сократился минимально. При печати получилось много, две полосы – целый газетный разворот, который был дополнен снимками кадров из фильма, которые предоставили в киностудии. Так мы учились писать!

Я говорю сейчас не только о себе: она, безусловно, столь же внимательно относилась к каждому студенту. Всякий годный и негодный студенческий «опус» не оставался без ее внимания. Она читала наши рукописные листки, разбирая чужие почерки и поправляя нелепые ошибки. Она писала внизу свои

замечания, иногда оценивала. А потом еще беседовала. На все это требовалось время, и она его тратила на нас.

В 1991 году БГУ готовился к 70-летию юбилею, а главная киностудия страны снимала большой фильм об университете. Были кадры с журфака, в том числе с проведения устного экзамена. Экзаменатор – профессор Е. Л. Бондарева, экзаменуемый – А. Соловьев.

А 1999-м году состоялась защита моей кандидатской диссертации. Выступали многие, но запомнились ее слова. Она говорила о ценности работ тех соискателей, кто «вкусил практику» (защита проходила на пятом году моей преподавательской практики).

Необыкновенно яркий человек, Ефросинья Леонидовна оставила в памяти многих из нас неизгладимый след. Ее профессионализм и наставничество незаметно делали нас такими, какими мы стали. Ее мудрость доставалась даром всем, кто хотел ее постичь.

Она, безусловно, легенда!

## Место в сердце

**И. Б. Сукманов,**  
*киноаналитик*

В этих нескольких строчках я хотел бы упомянуть не столько профессиональные заслуги Ефросиньи Леонидовны, ее легендарный профессорский статус, вклад в отечественное киноведение, сколько вспомнить то, что навсегда осталось в моем сердце. Было принято считать, что фигура Бондаревой внушала окружающим чувство священного трепета и своего рода робости. Этому способствовала внешняя картинка – образ нестигаемого комиссара, женщины, слегка ссутуленной, строгой и насупленной, с повелительными интонациями в голосе, одетой в неизменный кожаный пиджак и свитер с высоким горлом. Со стороны казалось, что она чужда мирских радостей и признает только трезвые суждения, подкрепленные крепкими идеологическими постулатами. Такой я ее увидел впервые, задолго до своего поступления на журфак, в фойе Дома кино. Помню почтительное шушуканье за ее спиной – вот идет главный судия белорусского кино, ее, мол, побаиваются даже басовитые мастодонты белорусской режиссуры. Помню прищуренный взгляд из-под бровей, в котором читался настороженный интерес к новичку в стенах заведения, где случайно забредшим людям не место. Помню, как во время обсуждений фильмов Бондарева, заложив руки в карманы пиджака, делилась своими суждениями и как эти выступления лишний раз подтверждали серьезную, практически научную ценность кино.

Но самое удивительное в моем случае, что все эти в чем-то монструозные образы развеялись как дым практически сразу же во время моей персональной встречи с Ефросиньей Леонидовной. Мы общались на втором этаже все

того же Дома кино, в зале заседаний после подведения итогов смотра годовой продукции «Беларусьфильма». Я, еще школьник, получивший право вещательного голоса в качестве члена жюри детской секции, выступил перед собравшимися кинематографистами с простодушной, но убийственной в оценках речью. В кулуарах Бондарева сама подошла ко мне. Не помню, журила она меня или поддержала в тот самый момент, однако я сразу ощутил ее расположение к себе, скрытую теплоту в посыле обращения. Дистанция, которую она соблюдала в разговоре, задавая мне вопросы о моем жизненном бэкграунде, не казалась непреодолимой, суровая нота в интонации не подавляла. А итоговое предложение поступать на журфак из уст Ефросиньи Леонидовны только воодушевило, и теперь полагаю, что подспудно привело меня в стены альма-матер.

На протяжении всей учебы и впоследствии наши отношения были исполнены какой-то хрупкой гармонии. Я избрал другую специализацию, Ефросинья Леонидовна преподавала у меня короткое время, под ее руководством я не писал ни курсовых работ, ни диплома. Но мы по-прежнему пересекались на просмотрах, на студенческих конференциях, которые она курировала, да и просто в коридорах, на кафедре или где-то в городе. Бывало, мы возвращались вместе с показов, и она терпеливо выслушивала мои восторженные трели об увиденном. С годами образ профессора с «железной» выправкой рассыпался в прах. И теперь я чаще вспоминаю ее чуть расслабленную улыбку, которая свидетельствовала о ее хорошем настроении, ее расположении к собеседнику, ее мягкости, ласковости, чуткости, которые с возрастом уже не таились, не сковывались в ней. Вот почему я уже не помню тех, первых интонаций ее речи, ее менторский тон лектора, с которыми она вошла в мою жизнь. А помню ее последующее обращение ко мне, абсолютно домашнее: «Игорек».

Закованная, казалось бы, в идеологическую броню советской эпохой, воплощая внешне человека ортодоксального, Ефросинья Леонидовна всей своей сутью этим стереотипам никак не соответствовала. Менялись стремительно времена, «перестройка» раскрыла перед обществом иные горизонты, другие идеалы. Для старших поколений перемены отзывались мировоззренческими травмами. В случае с Бондаревой не припомню, чтобы она придерживалась охранительных позиций, язвительно высказывалась о текущих переменах. Ее отношение к культуре не было догматичным. Она интересовалась, читала, изучала все, что прежде было под запретом, не издавалось и не переводилось. Помню, что уже учась во ВГИКе, я привез ей сборник испанского философа Ортеги-и-Гассета, посвященный вопросам искусства, – еще одно издание, не доступное в советский период.

И в последний раз мы встретились в плохо отапливаемом зале кинотеатра «Победа». Смотрели «Персону» Бергмана. Помню, как она ежилась в своей скромной шубке, и очень доверительно сетовала на состояние резко ухудшающегося здоровья. Силы были на исходе, а мириться с этим не хотелось. До сих пор ее тихое, какое-то беззащитное обращение «Игорек» звучит во мне светом, теплом и нежностью.

## Человек, исполненный смысла

**Н. А. Федотова,**

*кандидат филологических наук, доцент*

Я точно знаю, что мне повезло с учителями, и профессор Бондарева – особый человек для моей ученической благодарности. Как оказалось, именно с Ефросиньей Леонидовной связаны значимые и памятные переживания студенчества.

\*\*\*

На первом курсе на занятиях профессора Бондаревой я услышала о фильме Сергея Эйзенштейна, и меня оглушила его режиссерская судьба. Это сейчас я понимаю, что впечатление усилило то, *как* она нам преподавала. А тогда я просто пропала в библиотеке, чтобы отыскать и узнать об этом режиссере все. Благодаря привычке выписывать важное из книг у меня до сих пор сохранились те записи из книги Виктора Шкловского. О биографии Эйзенштейна. О его простых отношениях с родителями. О создании фильма «Броненосец Потемкин», который назовут «величайшей удачей советского кино».

Я отчетливо помню ощущение сопричастности, когда читала отзывы о премьере в кинотеатре «Художественный». Я буквально видела плакат знаменитого броненосца во всю ширину фасада и персонал кинотеатра, одетый в матросские костюмы. Погружение в «литературу вопроса» было таким, что, казалось, слышен громкий шепот чтения надписей во время фильма, которым сопровождался тогда киносеанс.

Такое увлеченное проживание истории кино не было случайным. Дело в том, что занятия Ефросиньи Леонидовны в каком-то смысле всегда были экзаменом, где она проверяла нас на серьезность отношения к профессии. Я не хотела попадать под прицел ее ироничного взгляда и тренировала полезную привычку – стараться знать больше, чем тема следующего занятия или разговора.

\*\*\*

Потом на геофаке БГУ Ефросинья Леонидовна проводила для нас кинопросмотры мировых шедевров. Именно тогда я впервые смотрела «Зеркало» Андрея Тарковского, слушала голос-стихи его отца и видела ветер. Именно тогда я выбрала себе лучший фильм всех времен и народов – «XX век» Бернардо Бертолуччи.

Тем, кто вырос в избытке информации, сложно объяснить недоступность и ценность в 1990-е годы мировой киноклассики. Те фильмы просто нигде нельзя было увидеть. Поэтому и запомнилось восторженное удивление от того, как в 1996 году на занятиях профессора Бондаревой мы смотрели фильм Бертолуччи «Ускользящая красота», который только вышел в мировой прокат. Обсуждали, спорили, выросли.

\*\*\*

В моем представлении профессор Бондарева была воплощением теории шести рукопожатий. Благодаря ее увлекательным рассказам на занятиях мы запросто ощущали себя рядом с великими. Через книги, учебники и статьи она соединяла нас с мастерами кино – Дзигой Вертовым, Владимиром Корш-Саблиным, Виктором Туровым и многими другими. Вся ее судьба в работе доказывала, что журналистика не просто ремесло и заставляла помнить про высокий смысл профессии. Чтобы журналистика была не сиюминутной и суетной, а значимой и глубокой.

\*\*\*

Благодаря Ефросинье Леонидовне Бондаревой случилась и одна из моих первых успешных студенческих конференций. Я увлеклась Максимом Богдановичем на ее курсе «Беларуская літаратурна-мастацкая крытыка». В букинистическом отделе книжного на Карла Маркса, 36 удалось найти полное собрание его текстов и прочитать все, включая прозу, фельетоны, рецензии и черновые наброски писателя.

Врезалась в память метафора, которой Богданович-критик определил стих Тараса Шевченко: «освещенный изнутри бумажный китайский фонарь». Этот образ внутреннего света и исполненности смысла очень точно показывает, какой я видела профессора Бондареву. И такой она останется в памяти.

## И это всё о ней

**Н. Т. Фрольцова,**

*доктор филологических наук,  
профессор*

Ефросинья Леонидовна Бондарева была и остается в памяти десятков выпускников факультета журналистики БГУ исключительно яркой личностью. На склоне лет она не раз признавалась мне, что всю жизнь ей не давал покоя «журналистский зуд» – не только стремление регулярно писать о белорусском кинематографе, но и вообще преданность профессии. Сейчас очевидно, что Ефросинья Леонидовна была представителем того поколения советских интеллектуалов-«шестидесятников», которые считали, и справедливо, что журналист, в каком бы печатном издании или в какой бы редакции радио либо телевидения ни работал, выполняет прежде всего великую просветительскую миссию, продвигая в сознание миллионов читателей, зрителей, слушателей высокие морально-этические идеалы служения обществу.

В мои студенческие годы тогда еще доцент, кандидат философских наук Ефросинья Леонидовна преподавала курс «История кино» и спецкурс «Очерк и фельетон». Для нее была характерна открытая диалогическая и – самое главное – уважительная манера общения со студентами. Не забуду, к примеру, та-

кой эпизод. После просмотра фильма «Ленин в Польше» режиссера С. Юткевича и драматурга Е. Габриловича, можно сказать, живых классиков советского кино, я позволила себе высказаться в том духе, что картина мне не понравилась. Другой на месте Бондаревой тотчас оборвал бы меня. Мол, фильм удостоен приза на Каннском кинофестивале, отмечен Государственной премией СССР, а ей, девчонке, не понравился. Вместо этого она попросила поподробнее обосновать причину. После занятий однокурсники недвусмысленно покрутили передо мной пальцем у виска: «Тебе же еще ей экзамен сдавать!» Но все обошлось. Более того, благодаря этой «дискусии» я заинтересовалась экранным искусством. Прочитала множество книг и, как модно говорить сейчас, приобрела новые знания. Сегодня «Ленин в Польше» смотрелся бы как квазидокументальная драма, в которой исторические коллизии переплетаются с сильным художественным вымыслом. Однако в наши дни такого рода «исторические» картины для большого экрана, как правило, снабжаются финальными объяснительными титрами, а на телевидении вводится так называемый нарратор, т. е. ведущий, комментарий которого объединяет постановочные кадры.

Короче, «Ленин в Польше» не рассорил меня с Ефросиньей Леонидовной. Совсем наоборот. Я писала у нее курсовую, а затем дипломную работу по спецкурсу «Очерк и фельетон». Тема была посвящена творчеству журналиста Михаила Кольцова. Мой научный руководитель, зная, что я живу в общежитии, не побоялась дать мне книги о Кольцове и сборник его сочинений из своей личной библиотеки. Естественно, все было возвращено в целости и сохранности. Замечания по дипломной работе она писала на полях мелким, почти ювелирным почерком вроде того: «Высказать мысль конкретней», «Слишком общее рассуждение». Думай, дескать, сама!

То же самое через два года случилось и при поступлении в аспирантуру Института искусствоведения, этнографии и фольклора АН БССР. Ефросинья Леонидовна буквально разыскала меня на территории республики и обнаружила работавшей на Гомельской областной студии телевидения. Она всегда поддерживала тесные связи с молодыми учеными-киноведами института. Сектору кино в те годы было чуть больше десяти лет. По ее телефонному звонку, причем в приемную зампреда Гомельского областного комитета по телевидению и радиовещанию, я приехала в Минск, чтобы узнать, как поступают в академическую аспирантуру. До сих пор помню, как после посещения ученого секретаря академии она спросила, что я читала об исследованиях телевидения. Конечно, же ничего! А для поступления, кроме экзамена по истории кино, требовалось написать научный реферат. Она снова дала мне стопку книг о ТВ из своей личной библиотеки.

Уже в Минске, будучи аспиранткой, я всегда находилась в поле зрения Ефросиньи Леонидовны. Она очень одобрительно отнеслась к тому, что научным руководителем моей диссертации согласился быть Э. Г. Багиров, завкафедрой телевидения и радиовещания факультета журналистики МГУ. Ей, вероятно,

хотелось, чтобы, став кандидатом искусствоведения, я вернулась преподавать на наш факультет журналистики. Оно и понятно. По ее убеждениям, журналист всегда должен был оставаться журналистом. Как она сама. Ее книги, статьи, заметки, рецензии, посвященные белорусскому кинематографу и творчеству наших кинематографистов, являются образцами блестящей эссеистики. Они погружают читателя в атмосферу создания фильма от его замысла до выхода к зрителям, открывают с помощью «портретных» интервью личностный мир художника.

Мне не однократно приходилось слушать Ефросинью Леонидовну на заседаниях художественного совета киностудии «Беларусьфильм», пленумах и съездах Белорусского союза кинематографистов. Несмотря на то, что 1960–1980-е гг. сегодня по праву считаются «золотым веком» национального кинематографа, в наших фильмах тех лет иногда встречались и эстетические погрешности, и поверхностные драматургические приемы. За эти недостатки, которые зритель чаще всего не замечал на экране, наш кинематограф часто подвергался уничижительной критике со стороны влиятельных чиновников Госкино СССР, которые определяли в том числе и категории фильмов. Первая категория означала самую высокую конечную оплату труда съемочной группы. Бондарева глубоко разбиралась в тонкостях кинопроизводства и, дипломатично соглашаясь с замечаниями, отстаивала не только достоинства художественно-образного языка белорусского кино, но и экономические интересы киностудии. Думаю, поэтому к ее мнению всегда прислушивались ведущие и молодые режиссеры, дирекция «Беларусьфильма», сценаристы и редакторы, сотрудники республиканского Госкино.

...В очередной раз на киностудию нас пригласил народный артист БССР режиссер Игорь Михайлович Добролюбов, чтобы показать экранизацию романа И. Г. Чигринова «Плач перепелки» в 4 сериях. Запущенный в производство по заказу Госкомитета по телевидению и радиовещанию СССР, сериал планировалось транслировать по Центральному телевидению от Бреста до Владивостока. Но работа над ним была закончена в начале 1990-х, когда уже не было ни Госкомитета, ни Центрального телевидения, ни СССР. Мы сидели вдвоем с Ефросиньей Леонидовной в большом кинозале старого здания «Беларусьфильма». Здесь еще совсем недавно устраивались общественные просмотры с участием журналистов, писателей, актеров, представителей театральной режиссуры. Вокруг новых работ киностудии часто кипели нешуточные споры и страсти. Теперь в зале «говорили» только герои Чигринова на экране. По-моему, нас обеих охватило ощущение выпадения из нашей уникальной национальной культуры чего-то самого главного, что объединяло писателей, критиков, кинематографистов и придавало смысл происходившим в Беларуси грандиозным постперестроечным переменам. Но мы молчали, не находя слов. «А Игоря надо под-держывать, – сказала мне наконец Ефросинья Леонидовна, – он же закончил наш факультет», – напомнив мне (вдруг я забыла!), что Добролюбов по первой профессии журналист и был когда-то одним из ее любимых студентов...

## Ефросинья Леонидовна

Г. В. Шур,  
кинокритик

Наш журфаковский выпуск 1974-го собирается по традиции каждые пятьдесят лет. Естественно, на эти встречи мы всегда приглашали преподавателей. Увы, последние десятилетия на наших сборах мы с однокурсниками их уже просто вспоминаем. И оказалось, что в этом перечне не так уж много фамилий. Сохранились воспоминания о самых ярких – тех, кто дал нам больше чем ремесло и благодаря кому журфак стал родным. Неизменный лидер в этом отношении – Ефросинья Леонидовна Бондарева. Без нее журфак вообще невозможно было представить.

В чем крылась магия ее преподавательского таланта? Как ни странно, ответить на этот вопрос одной фразой или абзацем сложно. Во-первых, с Ефросиньей Леонидовной всегда было связано на факультете самое интересное. Предмет исследования то какой: кинематограф! Могу смело утверждать, что прошедшие школу Бондаревой остались фанатами кино. Выход на экраны любой значимой картины всегда сопровождался на журфаке хайпом (слова тогда такого не знали, а назвать эти мероприятия пиаром язык не поднимается, потому что все делалось по собственной инициативе нашей преподавательницы в стремлении приобщить нас к прекрасному): выпускались полотна стенгазет (это был особый, уникальный жанр стенной печати; нынешние КВНы или комеди-клубы просто детские шутки в сравнении с журфаковскими «гроздьями остроумия»), проходили дискуссии, в которых добровольно участвовали даже не самые прилежные по посещаемости. Мои однокурсники навскидку вспомнили мероприятия, связанные с фильмами «Чайковский» И. Таланкина, «А зори здесь тихие» С. Ростоцкого, «Солярис» А. Тарковского. Обсуждения фильмов проходили бурно и не литературоцентрично. От разбора драматургических перипетий, стиля, операторской работы уходили порой в философские, эстетические дебри. Помню, как на дискуссии о картине «Солярис» Олег Манаев, ставший в Беларуси известным социологом, рисовал какие-то формулы, а на обсуждении фильма Ростоцкого спорили об использовании им театральных стилистик Эфроса и Любимова. Конечно, если посмотреть на некоторые картины, бывшие предметом такого пристального интереса, с сегодняшнего дня, можно и удивиться. Но надо учесть, что отечественный кинематограф рассматривался в тот исторический период в контексте многонационального советского кино. И именно эта кинопродукция была главной и в кинотеатрах и в кинокритике. Было 40 союзных киностудий. И мы знали все их значимые картины. Не так уж и мало для развития.

Время было непростое. Исследователи назовут его потом «эпохой застоя». И живших в ту пору в какой-то период даже жалели. Но мы тогда этого не знали, и жили весело. Эстетический, искусствоведческий анализ не давал нашим мозгам мыслить прямолинейно, а развивал творческую и креативную стороны

мышления. Такой системный метод анализа оказался успешен и при исследовании не эстетических а вполне себе реальных и даже производственных тем.

Одно из самых главных достижений Ефросиньи Леонидовны связано с ее другой ипостасью: ученого-исследователя кинематографа. Она не только основала школу отечественного киноведения и кинокритики, но и стала блестящим историком национального белорусского кино. Ефросинья Леонидовна сбила с нас спесь и дремучесть невежества. Мы узнали и прочувствовали историю кинематографа Беларуси как живой, развивающийся процесс во всем драматизме и успехов, и неудач. Познакомились с режиссерами, актерами, операторами студии. Для нас открылся мир документального кино как самостоятельного вида киноискусства. На лекциях и практических занятиях мы много смотрели кинодокументалистики, в том числе и в узкоплечном формате. Нынешние студенты могут увидеть подобное диво только в музее истории белорусского кино. Кстати, директор этого музея Игорь Олегович Авдеев – сын Ефросиньи Леонидовны. (Есть случаи, когда профессиональные династии – это прекрасно, потому что только благодаря увлеченности и любви Игоря Олеговича к кинематографу Беларуси этот музей смог появиться.)

Конечно, цифровая технология – это хорошо и удобно, но есть особая магия в стрекоте киноаппарата, шорохе движущейся пленки, помигивании экрана и мелькающих сполохами царапин на старой пленке. Особенно, если на экране старая кинохроника, не оцифрованная – как реальное визуальное воплощение знаменитой фразы Тарковского про «запечатленное время». Мне кажется, что именно эти просмотры и пробудили мой интерес к документальному кино, и в последующем моя киноведческая научная деятельность во многом оказалась связана с неигровым кинематографом.

Историю белорусского кино Ефросинья Леонидовна писала, точнее, создавала, находясь внутри процесса: вся национальная киноклассика проходила и через нее – в разговорах и спорах с создателями фильмов и защите их проектов (тогда этого слова тоже не употребляли, говорили – «работы») на сценарных коллегиях, в худсоветах, в личных встречах; в периодической печати – газетах, журналах, на радио и телевидении. И все это, повторю, бескорыстно. Из любви к искусству кинематографа. Ну и кинематографисты платили ей уважением. Сегодня это все классики белорусского кино, которыми мнение Бондаревой воспринималось, как говорится, по гамбургскому счету.

Сейчас, когда снова возник интерес к белорусским фильмам советского периода, некоторые молодые коллеги с радостью неофитов делятся в соцсетях впечатлениями от просмотренного, анализируя картины в самых неожиданных контекстах. Бывает интересно. Но иногда хочется сказать: «Ребята, остановитесь. Почитайте книги Ефросиньи Леонидовны: там есть информация, которую вы не найдете ни в архиве, ни в интернете, ни в навороченных текстах зарубежных исследователей».

Все чаще кажется, что есть смысл издать хотя бы хрестоматию работ Бондаревой. Она была бы полезна не только фактологически. Ефросинья Леони-

довна писала на стыке журналистики и киноведения, поэтому в ее книгах живет эпоха – та самая, советская, застойная, со всеми ее поисками абсолюта, достижениями и трагедиями.

У Ефросиньи Леонидовны своя школа, ее ученики успешно пополнили школу белорусской кинокритики и киноведения. У меня были более извилистые отношения. Я обучалась на кафедре радио и телевидения, поэтому не была записана на спецкурс по кинокритике, который вела Евросинья Леонидовна. Но его посещала моя подруга-однокурсница, которая искренне не понимала, как писать эти самые рецензии. А мне было интересно, и я с удовольствием писала тексты о фильмах, за которые моя однокурсница-тезка удостоивалась одобрения преподавателя. После очередного задания, связанного с фильмом Игоря Михайловича Добролюбова «Улица без конца», я накатала рецензию в фельетонном стиле под названием «Фильм без сюжета, смысла и конца». Ефросинья Леонидовна мою подругу похвалила за «смелость и неординарность», сказав при этом такое: «Надо быть поделикатнее с отечественным кинематографом. Особенно к представителям этого поколения. Они талантливые». Конечно, только в силу наглости и невежества можно было такое сотворить. Совет «быть поделикатнее, потому что человек может быть талантливым», я запомнила. А И. Добролюбов действительно оказался талантливым и он, к счастью, о моем тексте не узнал.

Ефросинья Леонидовна чувствовала талант, потому что сама была талантлива. Я отчетливо поняла это в период учебы в аспирантуре. В начале 1980-х гг. в Могилеве проходил очередной представительный то ли семинар, то ли совещание по эстетическому воспитанию. В основном участвовали педагоги. Дали слово Бондаревой, она вышла на трибуну и без всяких вступительных серьезных слов-клише о «важности эстетического коммунистического и пр.» стала рассказывать о фильме Ингмара Бергмана «Осенняя соната». Подробно, по фабуле, говорила о том, как важно понимать друг друга и уметь прощать, о боли потерь и преодолении невозможности прощения. И о том, что при всей разности образа жизни, социального уклада, в главном стремлении к счастью мы все похожи. Ее выступление было настолько удивительно, что тишина в огромном зале могла бы соперничать с атмосферой класса, наполненного прилежными отличниками. И именно об этом выступлении, а не о докладах специалистов говорили все дни в кулуарах совещания. На примере фильма зарубежного режиссера она сказала о главном – важно воспитать человека, личность, которая все сможет преодолеть.

Факультет журналистики переезжал несколько раз. И того задания в университетском городке, в котором мы учились, уже нет. И вообще, это уже совсем другой факультет по специализациям, направлениям, наполняемости. Но как здорово, что на факультете журналистики есть аудитория, которая носит имя Ефросиньи Леонидовны Бондаревой: значит, она по-прежнему неотделима от журфака, и все последующие студенческие поколения тоже будут ее знать.

## ПУБЛІКАЦЫІ, ІНТЭРВ'Ю

**У истоков кинокритической мысли Беларуси  
(из творческого опыта  
профессора Е. Л. Бондаревой)<sup>1</sup>**

**Саенкова-Мельницкая Л. П.**

В начале XX века на страницах газет Северо-Западного края стали появляться необычные для того времени рекламные объявления: «Фильмы! Лучшие в мире! Поражающие! Безподобные! Ужасы. Слезы. Смех. Кровь» (здесь и далее сохранена оригинальная орфография. – Л. С.-М.) [1, с. 1], «Электро-театр “Модерн”». К услугам почтеннейшей публики имеется в театре телефон №423» [2, с. 1]; «Первоклассный электро-театр “Эдень”. Единственный в Минске театр по грандиозности, богатству, красоте и роскоши» [3, с. 1]. В 1920-х годах в белорусской печати уже стали появляться первые небольшие отзывы на привозные фильмы, а с созданием первых белорусских фильмов стали публиковаться и первые рецензии. Постепенно в национальной журналистике формировался такой вид творческой деятельности, как кинокритика.

Символично и закономерно то, что в начале 1920-х годов, в пору становления белорусской кинокритики, появился человек, которому суждено было внести заметную лепту в развитие этого уникального вида журналистского творчества. Ефросинья Леонидовна Бондарева родилась в одном из самых живописных мест Витебщины – Лиозненском районе. Определенная закономерность проявилась и в том, что ее детство совпало с началом самых ярких авангардных открытий в искусстве Витебска; оно прошло на фоне небывалого культурного подъема этого края, когда творили великие художники, работали известные на весь мир театры, кипела музыкальная жизнь, когда в стенах художественных школ преподавали М. Добужинский, К. Малевич, В. Татлин, когда с лекциями по искусству и эстетике выступал виднейший историк музыки и театра И. Соллертинский, когда создавал свою теорию карнавального искусства знаменитый М. Бахтин. Там же пролегал путь от художественной школы Юдэля Пэна до художественного училища Марка Шагала. Несмотря на то что она была родом из семьи, в которой большую часть времени уделяли насущным крестьянским заботам, она невероятным образом приобщилась к творчеству. Еще школьницей начала работать диктором районного ра-

<sup>1</sup> Друкуецца па: Саенкова-Мельницкая Л. П. У истоков кинокритической мысли Беларуси (из творческого опыта профессора Е. Л. Бондаревой) // Женщины-ученые Беларуси и России : материалы междунар. науч.-практ. конф., Минск, 26 марта 2021 г. / Белорус. гос. ун-т ; редкол.: И. В. Казакова (отв. ред.) [и др.]. Минск, 2021. С. 285–297.

дио, потом литсотрудником и ответственным секретарем районной газеты «Ленінскі сцяг». Журналистский подход к информации, проверка ее на достоверность, правдивость, ответственность за каждую строчку – такие качества стали основой ее профессии. В 1940 г. Ефросинья Леонидовна вместе с братом поступила на филологический факультет Ленинградского университета. Гибель брата на войне оставалась в ее жизни незаживающей раной: все свои достижения она будет посвящать его памяти. В 1945 г. Е. Л. Бондарева поступила на журналистское отделение филологического факультета БГУ. Она активно сотрудничала с редакциями газет «Знамя юности», «Чырвоная змена» («Сталинская молодежь»), работала корреспондентом в редакции новостей на белорусском радио. Потом была работа в качестве редактора-консультанта в Министерстве кинематографии БССР, главного редактора по производству фильмов Министерства культуры республики. Как бы ни складывалась ее творческая биография, главной профессией для нее всегда оставалась журналистика. Знаменитые слова «ни дня без строчки» в полной мере стали девизом ее жизни. Она работала много и увлеченно, каждая тема или герой вызывали у нее искренний интерес. Для Ефросиньи Леонидовны не существовало малых изданий: она писала с равной отдачей в районные и многотиражные, областные и республиканские газеты, в «тонкие» массовые и «толстые» специализированные журналы.

Ее первые отзывы о фильмах стали появляться в прессе в 50-х годах. Именно это десятилетие стало началом развития кинокритики как специально, системно действующего, аналитического вида творчества в белорусских печатных средствах массовой информации. Слова классика советского кино Всеволода Пудовкина о том, что «особое значение приобретает момент своевременной организации критической оценки фильма» [4, с. 177] вполне соотносимы с тем временем, когда публикации о кино в прессе советской Белоруссии свидетельствовали о появлении первой плеяды белорусских кинокритиков (Ефросинья Бондарева, Вацлав Смаль, Анатолий Красинский, Ольга Нечай, Геннадий Ратников), о формировании кинокритической мысли, которой с самого начала были свойственны культуротворческие, концептуальные подходы в оценке национального кинопроизводства. Именно они закладывали основы и белорусского киноведения как системного историко-теоретического знания о национальном киноискусстве, что способствовало в 50-х годах созданию сектора кино и телевидения при Институте этнографии, искусствоведения и фольклора национальной Академии наук. Если учесть, что в белорусском кино того десятилетия были заложены основы для последующих художественных открытий, для того, чтобы в полной мере стать настоящим национальным киноискусством как самодостаточной части советского кинематографа, то в этом, надо полагать, была и немалая заслуга кинокритики. По сути, в истории белорусского кино сложилась беспрецедентная практика, когда собственно художественный опыт и его критическое и научное осмыс-

ление возникали почти одновременно. Здесь все совпало: вызов времени, потребность и востребованность киноискусства, личности, способные адекватно удовлетворить эти запросы.

В течение всей жизни у Е. Л. Бондаревой будет органично сочетаться журналистско-кинокритическая практика, киноведческий опыт, научно-педагогическая деятельность. Она стала автором монографических изданий, в которых исследовались проблемы искусства кино, кинокритики, киноведения: «В кадре и за кадром», «Время. Экран. Критика», «В. В. Корш-Саблин», «Кинолента длиною в жизнь», «От сердца к сердцу», «Кінамастацтва і літаратура», «Экран в разных измерениях», составителем и одним из авторов первого и единственного сборника статей о белорусском кино, изданного в России «Кино советской Белоруссии». Но делом всей ее жизни была, конечно же, кинокритика. Когда обзорываешь многочисленные публикации этого автора, то возникает ощущение, что имеешь дело с основательной летописью белорусского кино. Пожалуй, не было ни одного фильма, на который бы она не откликнулась. Объектом ее кинокритического внимания становились как игровые, так и документальные, как телевизионные, так и анимационные фильмы. (В сравнении с нынешней практикой отечественной кинокритики этот опыт остался непревзойденным.) Она была автором рецензий на фильмы, которые в советское время вызвали неоднозначное отношение и были положены на полку. В пору резкого неприятия фильма «Житие и вознесение Юрася Братчика» (реж. В. Бычков, экранизация романа В. Короткевича «Хрыстос прыязміўся ў Гародні») кинокритик Е. Л. Бондарева в рецензии нашла тот необходимый тон, обратила внимание на те детали, которые в полной мере свидетельствовали о необычной изобразительной культуре фильма. Точно так же было с картиной, которая, как и творчество режиссера Юрия Дубровина в целом, осталась незамеченной, недостаточно осмысленной – «Рядом с вами». Е. Л. Бондарева с абсолютной критической точностью подметила легкую лирическую тональность фильма, необычность характера главной героини, в котором за внешней простотой угадывались душевная тонкость, человеческое достоинство, личностная основательность. Автор рецензии одна из первых определила актерское дарование актрисы, для которой это был дебют в кино и которая впоследствии стала звездой белорусского театра и кино – Александры Климовой. Ефросинья Леонидовна вообще была пристрастна к белорусским актерам и всегда могла поддержать дебютантов в кино. Так было и с Владимиром Кулешовым («Черная береза», реж. В. Четвериков), и с Людмилой Писаревой («Воскресная ночь», реж. В. Туров), и с Юрием Казючицем («Люди на болоте», реж. В. Туров), и с Александром Франскевичем («Раскиданное гнездо», реж. Б. Луценко).

Кинокритика способствовала созданию определенного культурно-познавательного поля вокруг произведения. Ценностно-смысловая доминанта произведений становилась сначала системообразующим фактором кинокритики, а потом и фактом самой культуры, поскольку способствовала «примирению

с действительностью», проявлению доверия как к самой жизни, так и к автору как выразителю идеи «жизнестроения». В ее кинокритических текстах всегда было заметно желание вникнуть в замысел автора. В одной из своих статей Е. Л. Бондарева делилась опытом написания рецензии на знаменитый фильм Л. Шепитько «Восхождение», поставленный по повести В. Быкова «Сотников»: «...для меня важно было обосновать три основных тезиса: как образно решена линия восхождения Сотникова к своей человеческой – гражданской и духовной высоте; проследить путь падения Рыбака – антипода центрального героя; выяснить, в чем проявилась в фильме высота гражданской позиции и художнического мастерства режиссера Л. Шепитько. Для этого потребовалось не только сравнение фильма “Восхождение” с повестью “Сотников”, но и сопоставление его с экранизациями произведений В. Быкова в белорусском кино, а также с прежними постановками Л. Шепитько. И все же мы, критики, не достигли, как мне кажется, цели в двух весьма существенных для этого незаурядного произведения моментах: как проявилось в фильме личностное режиссера-постановщика и как оно выражено в концепции главного героя» [5, с. 69]. Ее подходы, методы анализа фильма, творчества авторов способствовали введению в эстетический оборот белорусской кинокритики таких понятий, как «правда характера», «нравственная ценность», «авторская воля», «духовная состоятельность», «духовная высота», «правда жизни», «историческая достоверность», «соответствие времени», «общественная значимость», «нравственное воспитание», которые релевантны морально-нравственным императивам. Эффективность критики, по мнению белорусских исследователей, виделась в «способности вызвать интерес к подлинному в искусстве», «отвращать от бескрылости в творчестве», «бездуховности в зрительских пристрастиях» [5, с. 70].

Белорусская кинокритика формировалась на стыке художественного творчества, теоретического знания и журналистской практики. И поскольку в публикациях белорусских кинокритиков было обращение к проблемам действительности, то можно сказать, что этот национальный сегмент творческой деятельности формировался в контексте публицистического дискурса. Концепт Н. Чернышевского «эстетическое отношение искусства к действительности» во многом определил социокультурную программу отечественной кинокритики. «Критике нужна страстность публицистики» [5, с. 84]. В кинокритическом опыте Е. Л. Бондаревой обозначился своеобразный симбиоз. С одной стороны, она всегда ратовала за публицистическую критику и даже за публицистическое киноведение. Под публицистичностью она понимала откровенный и открытый разговор со зрителем-читателем, предполагающий увлекательную форму кинокритического произведения и яркое запечатление авторского «я» критика. С другой стороны, она была приверженцем «крупного плана» в кинокритике, предложенного в свое время известным советским режиссером Сергеем Эйзенштейном. Знаменитый автор под «крупным пла-

ном» понимал аналитический, детальный разбор кинопроизведения. По сути, «крупный план» критики – это вариант для специализированного, профессионального журнала. Почти во всех кинокритических публикациях Е. Л. Бондаревой заметно это единство: доверительная предрасположенность к читателю, откровенная авторская позиция и разбор фильма по всем составляющим элементам – драматургическая основа, режиссерская концепция, изобразительная фактура, актерская игра.

Пушкинская фраза о том, что художника можно «судить по законам, им самим над собою признанным», была своеобразным руководством для нее в осмыслении любого произведения. Возможно, по этой причине она могла понять и даже принять художественные просчеты, а иногда и откровенные провалы. В каждой ее рецензии видится желание как бы внедриться в процесс создания фильма, понять замысел, осмыслить первоначальную идею, поддержать авторов и только потом говорить о том, что у создателей фильма не получилось. Она всегда чувствовала и понимала изначальную приверженность автора к той или иной теме, тому или иному стилю. Очевидно, поэтому она была весьма сдержанна в оценках далеко не лучших фильмов Виктора Турова «Воскресная ночь», «Точка отсчета», «Черный аист». По достоинству оценивая тонкий лиризм этого незаурядного художника и в «Звезде на пряжке», и в «Я родом из детства», и в «Через кладбище», она, признавая последующие неудачи, все-таки относилась к фильмам как к «живым существам» (Ф. Феллини), всегда чувствуя, по выражению Л. Аннинского, «конкретно-человеческую сторону» и личности, и его произведения. Е. Л. Бондарева всегда была за конструктивно-позитивное значение критики. Не случайно она, в связи с рецензией на художественно слабый фильм «Воскресная ночь», задавала вопрос: «Как быть с произведением, которое не назовешь художественно совершенным, но оно всем своим пафосом врывается в жизнь, бьет тревогу, обнажает болевые точки реальности?» [6, с. 4]. Отвечая на него, она как бы делилась своим принципиальным убеждением: «Важно понять замысел авторов, разделить с ними пафос неприятия социального зла, найти в содержании фильма те моменты, которые придадут ему публицистическую силу» [7, с. 3]. Публицистический пафос был для нее своеобразным оправданием за художественную неудачу. В то же время у нее были свои собственные просчеты, когда она не оценила по достоинству такие открытия в белорусском кино, как «Венок сонетов», «Дикая охота короля Стаха» (реж. В. Рубинчик), «Живой срез» (реж. В. Рыбарев). В своей книге «Экран в разных измерениях» критик приносит своеобразное покаяние, упрекая себя в том, что оказалась не готова к столь необычной, на то время «усложненной поэтике» фильмов.

Одним из самых плодотворных периодов в мировой и советской кинематографии были 60-е годы минувшего столетия. Как высказался один из известных советских и российских кинокритиков А. Плахов, «мы склонны вести отсчет новейшего этапа кинематографа... от цифры 1961» [8, с. 24]. В киноис-

кустве это десятилетие было временем авторского высказывания, доминирования лирического сознания, что способствовало активному поиску новых форм, способов киновыразительности, «свободному самоизъявлению личности» [9, с. 55]. Столь же плодотворным это десятилетие было и в белорусском кино, на развитие которого большое влияние оказало молодое поколение творческих кадров – сценаристов, режиссеров, операторов, художников, актеров, прибывших на киностудию «Беларусьфильм» после учебы во ВГИК, иногда по специальному приглашению руководства студии. Большое влияние на развитие белорусского кино оказал тот факт, что в это время было построено новое здание киностудии, в структуру которого вошли творческие объединения художественных, документальных («Летопись») и телевизионных фильмов, а также мастерская мультипликационных фильмов. В 1962 году был создан Союз кинематографистов БССР. Атмосфера творческого поиска, социально-экономического подъема и духовного обновления стимулировали искреннюю заинтересованность всех участников в производстве художественно полноценных фильмов, государственная политика в создании национального киноискусства способствовала как развитию кинопроцесса, так и развитию кинокритики. Кино этого десятилетия воспринималось как самая непосредственная часть развивающегося социокультурного пространства. Многие белорусские фильмы, созданные в то десятилетие, вошли в золотой фонд как национального, так и всего советского кинематографа: «Через кладбище», «Альпийская баллада», «Город мастеров», «Я родом из детства», «Иван Макарович», «Берег принцессы Люськи», «Красный агитатор Трофим Глушков», «Восточный коридор». Увеличившийся объем кинопроизводства заметно повлиял на степень активности кинокритической деятельности. В белорусской общественно-политической прессе того времени публикации о кино появлялись два-три раза в месяц. В 60-х годах в кинокритических публикациях заметно обозначились аналитические подходы, а одним из лидирующих жанров кинокритики стала кинорецензия. Каждый новый белорусский фильм был представлен в национальной прессе.

Событием начала десятилетия стал новый фильм В. Корш-Саблина «Первые испытания», созданный по роману Я. Коласа «На ростанях». Режиссер-постановщик, поставивший к этому времени такие фильмы, как «В огне рожденная», «Первый взвод», «Искатели счастья», «Моя любовь», «Константин Заслонов», «Кто смеется последним», «Красные листья», внесший вклад в развитие белорусского кино, являвшийся художественным руководителем киностудии, был, по сути, классиком национального киноискусства. К его новому производству интерес был большой, о чем свидетельствуют дискуссии и многочисленные рецензии в разных печатных изданиях – общесоюзных и белорусских. Самым первым отзывом на фильм была опубликованная в газете «Літаратура і мастацтва» рецензия «Першыя выпрабаванні» Ф. Бондаревой (в то время под ее публикациями первой инициальной буквой была «Ф» – от сокращен-

ного варианта имени «Фруза»). Позитивное отношение к фильму было заявлено в первом же абзаце: «Прыемны настрой зараз у мінскіх аматараў кіно: на экраны выйшаў новы мастацкі фільм нашай кінастудыі “Першыя выпрабаванні”. Ды і як не радавацца: новы кінафільм з надпісам “Вытворчасць кінастудыі «Беларусьфільм»” – не такая ўжо частая з’ява, тым больш значны кінатвор. На гэты раз інакш не магло быць...» [10, с. 3]. Одним из главных намерений критика было отстаивание права режиссера на свою версию прочтения классического литературного произведения, изобиловавшее многочисленными драматическими и драматургическими линиями: «За многае могуць папракнуць тыя, хто знаёмыя з трылогіяй-эпапеяй. Але нам хочацца не папракаць аўтараў, а адзначыць іх удумлівую і сумленную работу» [10, с. 3]. Рецензия, по сути, воплощала апологетику режиссерского подхода и выбранного арсенала выразительных средств при экранизации, что подчеркивалось соответствующей лексикой и стилем: «атрымалася мастацка абгрунтаванае, сюжэтна-акрэсленае кінематаграфічнае палатно», «фільм захапляе тым, што мы бачым», «несумненная мастацкая вартасць новага фільма», «хочацца адзначыць рашучасць рэжысуры», «Як жа ў цэлым можна ацаніць фільм “Першыя выпрабаванні”? Бясспрэчна, як дасягненне» [10, с. 3]. Рецензия, представлявшая немалый по объему текст, воплощала ярко выраженный оценочный характер, где положительная оценка, отношение критика заявлены с самого начала со всей однозначностью. После того, как вышла вторая серия фильма, редакция газеты вернулась к разговору, но теперь уже в дискуссионном плане. В дискуссии участвовали известные белорусские литературные критики, деятели театрального искусства. Завершила дискуссию статья кинокритика Ф. Бондаревой «А настрой усё-такі нядрэнный», в которой автор, отвечая на все замечания представителей литературного и театрального искусства, еще раз отстаивает право кинорежиссера на свою трактовку литературного классического произведения [11, с. 3].

В 1970-х годах Е. Л. Бондарева приходит к необходимости рассмотрения кинопроизведения с точки зрения метода системно-целостного анализа. По сути, это была первая методологическая проблема, обозначенная в отечественной кинокритике. В своей кинокритической практике она всегда была сторонницей этого метода. Кинокритик отстаивала тот подход, чтобы фильм рассматривался в контексте всего творчества автора. Несмотря на то, что системно-целостный анализ впервые был заявлен в кибернетической сфере, заявку на него применительно к кино впервые сделали классики советской кинорежиссуры – С. Эйзенштейн, В. Пудовкин, А. Довженко – еще в 20-30-х годах прошлого столетия. Речь шла об обнаружении в фильмах внутренней целостности, взаимосвязанности всех элементов, включая такой момент, как вписанность произведения во внешний социокультурный и художественный контекст. Очевидно, что всякое произведение искусства является системой, но не всякое – целостностью. Обнаружение в фильмах внутренней целостности

есть признание высокого художественного качества. Именно за такой подход и ратовала кинокритик Е. Л. Бондарева.

Е. Л. Бондареву с полным правом можно назвать основателем белорусской школы кинокритики. Не столько потому, что она была одной из первых, у которой появились публикации о кино, сколько потому, что она была первой и единственной в осмыслении кинокритики как самостоятельной творческой профессии, которая являет собой синтез науки и публицистики, киноаналитики и журналистики. Кинокритика стала не только ее профессией, предметом научного осмысления в монографиях, статьях, но и смыслом ее педагогической деятельности. Она воспитала не одно поколение кинокритиков, к творчеству которых была всегда внимательна и пристрастна. Профессор Е. Л. Бондарева была инициатором создания на факультете журналистики единственной в республике и второй на постсоветском пространстве кафедры литературно-художественной критики. Одним из главных принципов Бондаревой-педагога был принцип «играющего тренера». В 60–90-х годах XX в. не было ни одного издания в республике, где бы ни появлялись публикации доктора филологических наук, профессора, одного из самых авторитетных преподавателей факультета журналистики БГУ Е. Л. Бондаревой. Системность, мобильность, ответственность, объективность – эти качества были для нее всегда самыми важными в профессии. Ее кинокритическое наследие весьма многообразно. Она писала в самых разных жанрах: аннотации, рецензии, статьи, обзоры, творческие портреты. Начиная с 80-х годов одним из излюбленных ее жанров стал творческий диалог. В этом тоже была определенная последовательность и верность своим позициям. Диалог позволял почувствовать ту самую «конкретно-человеческую» сторону личности, рассмотреть творчество в контексте взаимообусловленных разнообразных связей – временных, творческих, социальных. В ее диалогах всегда соблюдался один из основных принципов критики – оценочность. Собственно, оценочность и предполагает диалогичность. «Оценка посредством критического анализа предполагает вовлечение в диалогическо-рефлексивный процесс читателей (зрителей)» [12, с. 84]. Е. Л. Бондарева действительно выстраивала диалогическое пространство не только со своим героем, но и своим читателем. В «Диалогах» дистанция между читателем и кинорежиссером на глазах становилась минимальной. По сути, автор диалогов создавала определенное коммуникационное поле, в котором осмысливались социокультурные ценности, идеалы и нормы между всеми участниками, включая, конечно же, читателя.

Кинокритическое творчество Ефросиньи Леонидовны Бондаревой пришлось на то время, когда у этого вида литературно-художественной критики был иной статус. С каким-то внутренним почтением писала она о статусе профессии в начале 80-х годов: «Сегодня о профессии “киновед”, “кинокритик” говорят с тем же уважением, как и о профессии “литературовед”, “лите-

ратурный критик». Очень бы хотелось, чтобы сегодня эти слова не казались чересчур наивными» [13, с. 65]. Статус кинокритики сегодня совсем не тот, что был в советском времени. Из аналитической сферы она все более и более дрейфует либо в сторону сервильно-представительской, либо рекламно-нарративной киножурналистики. Изменилось белорусское кинопространство, стал другим статус кинохудожника. Кинокритика как будто выпала из киносферы как оценочно-аналитический вид деятельности. Сегодня такие слова профессора Е. Л. Бондаревой – «Нужна профессиональная критика уже потому, что без нее будут утрачены подлинные критерии, различение того, что есть искусство, а что его имитация...» – кажутся весьма своевременными и современными [14, с. 118]. И это тоже один из важных уроков одного из самых почитаемых профессионалов своего дела.

...Ефросинья Леонидовна проработала на факультете журналистики более полувека. За скупыми строчками ее биографии – война, учеба, работа – стоит напряженный труд, колоссальная воля, гражданская позиция, высокие нравственные принципы, человеческое достоинство и искренняя любовь ко всему: человеку, труду, творчеству, профессии. В жизни, взглядах, поступках таких людей зримо воплощаются общечеловеческие ценности, а к таким понятиям, как «личность», «профессионал», всегда добавляется определение «настоящий».

### Библиографические ссылки

1. Гом. копейка. 1911. 6 окт. С. 1.
2. Мин. слово. 1911. 16 окт. С. 1.
3. Мин. слово. 1912. 25 янв. С. 1.
4. Пудовкин В. Нам нужна исчерпывающая оценка фильмов // Собр. соч. : в 3 т. М. : Искусство, 1975. Т. 2. С.176–177.
5. Бондарева Е. Л. Экран в разных измерениях. Минск : БГУ, 1983. 270 с.
6. Бондарева Е. Л. Неравнодушный экран // Совет. Белоруссия. 1978. 25 апр. С. 4.
7. Бондарева Е. Л. Ситуации и герои // Совет. культура. 1978. 21 июля. С. 3.
8. Плахов А. Начало конца века // Искусство кино. 1995. № 11. С. 24.
9. Шишова И. ...И моё кино. М. : Киновед. зап., 1993. 176 с.
10. Бондарава Ф. «Першыя выпрабаванні» // Літ. і мастацтва. 1960. 26 жн. С. 3.
11. Бондарава Ф. А настрой усё-такі нядрэжны // Літ. і мастацтва. 1961. 6 кастр. С. 3.
12. Саенкова-Мельницкая Л. П. Понятия «жанр», «система жанров» в журналистике и кинокритике: предметные характеристики и факторы жанрообразования // Весн. БДУ. Сер. IV. Філалогія. Журналістыка. Педагогіка. 2014. № 2. С. 82–85.
13. Бондарева Е. Л. Наука о кинотворчестве: тенденции развития белорусского киноведения // Весн. БДУ. Сер. IV, Філалогія. Журналістыка. Педагогіка. 1985. № 2. С. 63–66.
14. Бондарева Е. Кинокритика и пресса: проблема взаимодействия // Панарама беларускага кіно (вынікі I Нацыянальнага кінафестывалю беларускіх фільмаў) : зб. матэрыялаў Круглага стала, Мінск, 27 лют. 1998 г. Мінск : Арты-Фэкс, 1998. С. 115–120.

## «Веру ў будучыню мастацтва кіно»<sup>1</sup>

Ю. Елісеева

Ефрасіння Бондарава... Шматлікія пакаленні творчай інтэлігенцыі лічаць яе чалавекам-легендай, Асобай, настаўніцай і лепшым кінакрытыкам Беларусі. Хто ж яна на самой справе? Адказ быццам бы вельмі просты – прафесар БДУ, вядомы кінакрытык, сапраўдны майстра слова, выкладчык з вялікім пацудоў адказнасці за сваю справу.

25 лістапада Ефрасіння Леанідаўна адзначае свой юбілей. З нагоды гэтага свята, не зважаючы на ўсю занятасць, яна згадзілася адказаць на некалькі пытанняў нашага карэспандэнта.

– *Ефрасіння Леанідаўна, зараз беларускае кінамастацтва знаходзіцца ў заняпадзе, кажуць – няма грошай, а гэта азначае, што няма і новых кінастужак. Вы ўсё свядомае жыццё аддалі кінамастацтву, няўжо і Вы лічыце, што становішча настолькі кепскае?*

– Стан кінамастацтва сапраўды драматычны. І грошы тут займаюць не апошнія месца. Тыя замежныя стужкі, якія ідуць зараз у нашым пракаце, танныя, але з пункту гледжання мастацтва яны банальныя і нецікавыя. Сапраўднае мастацтва каштуе не малых грошай, а ў нашых пракатчыкаў іх няма. Атрымаць грошы на здымкі свайго кіно – увогуле справа вельмі цяжкая. Зараз, зразумела, існуюць асацыяцыі арганізатараў і дыстрыб'ютэраў, якія шукаюць грошы на правядзенне розных фестываляў і кіначарын, але на адных спонсарах далёка не паедзеш. Патрэбна падтрымка дзяржавы.

Акрамя праблемы грошай існуе яшчэ і праблема драматургіі і рэжысуры. На жаль, прымаўка наконт незамянімасці людзей усё ж такі не мае пад сабой глебы. Якія б ні былі выбітныя вучні, але Настаўніка яны не могуць замяніць. Дужа ўжо вялікая пустэча выявілася пасля смерці Віктара Турава. У кожным яго фільме была вера, сапраўдная вера творцы, што праз добрае і цікавае кіно можна і трэба палепшыць жыццё. Гэта не азначае, што ўсё скончана, проста трэба разумець – настае іншая эпоха, і патрэбныя іншыя творцы і іншае стаўленне да справы.

– *Дарэчы, на Брэстчыне адбыўся фестываль фільмаў розных відаў і жанраў. Былі прадстаўлены стужкі Міхаіла Пташука, Віктара Дзяругіна і іншых беларускіх рэжысёраў. Ці задаволены Вы вынікамі гэтага фестывалю?*

– На жаль, на самім фестывалі я не прысутнічала, але некаторыя з твораў нашых рэжысёраў зацікавілі. У прыватнасці «Гульня уяўлення» Пташука, «Бег ад смерці» Дзяругіна і «Птушкі без гнёздаў» Дудзіна.

<sup>1</sup> Друкуецца па: Елісеева Ю. «Веру ў будучыню мастацтва кіно» [гутарка з Е. Л. Бондаравай] // Культура. 1997. 22–28 лістап. С. 7.

– *Ефрасіння Леанідаўна, Вы з’яўляецеся адным з вядучых выкладчыкаў на факультэце журналістыкі БДУ. Вядома ж, гэта адказная і цікавая праца. Кожны чалавек, які выбірае для сябе такі лёс, ведае, што ён павінен даць сваім вучням. Але ёсць адваротны бок медаля. А што Вы хочаце атрымаць ад іх? Толькі паслухмянасць і цішыню на занятках?*

– У такой справе кожны выбірае для сябе сам, і сваё стаўленне да прафесіі і да вучняў. Я не адразу ведала, што пайду выкладаць. На гэта меліся шматлікія прычыны. Я вельмі цікаўны чалавек і, абіраючы свой лёс, спынілася на журналістыцы. Потым была шматгадовая практычная дзейнасць як у кінамастацтве, так і ў журналістыцы. А пасля я стала і выкладчыкам. Студэнты прыходзяць да мяне на заняткі, а гэта азначае, што яны прагнуць ведаў і я павінна даць ім гэтыя веды, прывучыць да сапраўднага мастацтва, да сапраўднага кіно. А мне... мне вельмі хочацца атрымаць ад іх зацікаўленасць, натхненне і веру. Веру ў мастацтва і веру ў вечно зялёнае дрэва пазнання.

– *У Вас сапраўдная сям’я творцаў: два кінакрытыкі і знакаміты апэратар. Скажыце, ці не цяжка гэта? Як тры такія розныя індывідуальнасці ўжываюцца ў адной кватэры? Ці абмяркоўваеце вы дома творчыя праблемы, новыя кінастужкі і сваю працу?*

– Самы гаваркі з нас гэта мой муж. А вось сын час ад часу раіцца са мной, просіць у мяне парады, але я цудоўна ведаю, што ён не абавязкова прыме мае меркаванне.

– *Давайце пагаворым пра Вашых настаўнікаў і вучняў. Хто з іх пакінуў асаблівы след у вашым жыцці?*

– У мяне і дагэтуль прыемныя ўспаміны звязаны са школьнымі настаўнікамі. А з маіх вучняў шмат хто зараз стаў вельмі вядомым чалавекам. Гэта і Віктар Дашук, і Рычард Яніскі, і Анатоль Алай, і Уладзімір Халіп, і Святлана Алексіевіч. Ды і на нашым факультэце шмат хто паспяхова працуе і выступае ў СМІ – Таццяна Арлова, Людміла Саянкова, Ніна Фральцова, Людміла Шылава, Сцяпан Говін, Таццяна Падаляк, ну а Васіль Пятровіч Вараб’ёў – ужо дэкан журфака.

– *І апошняе пытанне: дзе Вы бераце энергію, жыццёвую сілу і час, каб займацца ўсімі гэтымі справамі? Ці ёсць у Вас сакрэт працаздольнасці?*

– Мне падаецца, што галоўнымі рысамі майго характару заўсёды былі зацікаўленасць у працы і шчырасць. Гэта вельмі важна – ведаць, што ты займаешся сваёй справай, і несці поўную адказнасць за яе, усведамляючы, што яна патрэбная і карысная. У гэтым і ёсць, напэўна, увесь сакрэт. Я люблю сваю працу і атрымліваю ад яе асалоду.

– *Дзякуй Вам вялікі, Ефрасіння Леанідаўна, за шчырую размову. Яшчэ раз віншuem Вас са святам! Жадаем вам здароўя і далейшых поспехаў у справе!*

«Трэба любіць класіку, свае карані!»<sup>1</sup>

А. Калоша

Ефрасіння Леанідаўна Бондарава ўжо амаль паўстагоддзя выкладае на факультэце журналістыкі. І ў многіх маладых і сталых супрацоўнікаў радыё, тэлебачання, газет і часопісаў родны факультэт асацыіруецца менавіта з гэтым паважаным чалавекам, вядомым кінакрытыкам і кіназнаўцам. У шматлікіх інтэрв'ю Ефрасіння Леанідаўна не раз прызнавалася, што ў яе «дзве стыхіі – журналістыка і кіно, якія ідуць побач і дапаўняюць адна адну». У асяродку студэнтаў за ёй ужо даўно замацавалася рэпутацыя патрабавальнага, але і ў той жа час вельмі добрага чалавека. Яна не любіць і не церпіць лайдацтва ў сваіх выхаванцах. Ды і нічога не рабіць побач з такім выкладчыкам проста немагчыма. Так бы мовіць, хочаш не хочаш вучыцца, а даведзецца! Калі ж прафесар бачыць зацікаўленасць у вачах студэнта, імкненне да ведаў, то становіцца першым дарадкам: і растлумачыць, не шкадуючы свайго часу, і навучыць, ды і «падкорміць» тым, што знойдзецца ў яе сумцы, – цукеркай, пячэннем, абаранкам. Гэта дзякуючы ёй многія сённяшнія вядомыя людзі рэспублікі знайшлі сваё месца ў літаратуры, рэжысуры, кіна- і тэатральнай крытыцы. Проста палюбілі кінамастацтва. На інтэрв'ю да свайго любімага прафесара я ішла з вялікім хваляваннем, бо толькі два гады таму скончыла журфак і сустрэлася з Ефрасінняй Леанідаўнай у новай, крыху нязвычайнай для сябе якасці – журналіста. Але ўжо ў першыя хвіліны гутаркі маё хваляванне знікла, і я з задавальненнем акунулася ў свет думак, меркаванняў і разваг гэтага цікавага чалавека.

– Ефрасіння Леанідаўна, за што ці за каго сёння ў адказнасці журналіст, кінакрытык? Якія працэсы, з'явы выклікаюць у вас занепакоенасць за будучыню?

– Тое, што зараз у грамадстве склалася небяспечная сітуацыя, – відавочна. Мы, выкладчыкі, вучылі і вучым вас, студэнтаў, быць маральнымі, цікаўнымі, адукаванымі. Але калі вы пачынаеце працаваць у рэдакцыях, ездзіць па камандзіроўках, то, відаць, сустракаецеся не толькі са станоўчымі з'явамі. Асабліва сярод моладзі. Дык за што адказныя вы зараз?.. Мы, выкладчыкі, адказныя за вас – былых, сённяшніх, будучых студэнтаў, а праз вас і за сітуацыю ў цэлым. Але вызначыцца з тым, за што ў першую чаргу адказны журналіст, – гэта значыць звязіць кола дзейнасці журналістыкі. Але ў той жа час зараз назіраюцца з'явы, якія патрабуюць першачарговай увагі з боку журналіста. Гэта духоўны свет людзей, іх маральныя каштоўнасці, цяжар выбару – на каго ці на што арыентавацца, чаму аддаць прыярытэт у сваім уяўленні да астатніх людзей, работы, мастацтва. Духоўная адказнасць быццам бы нябачная і не мае кошту ў доларах, але яна ёсць. Бо духоўнасць – гэта і маральны, і эстэтычны, і асветніцкі

<sup>1</sup> Друкуецца па: Калоша А. «Трэба любіць класіку, свае карані!» [гутарка з Е. Л. Бондаравай] // Чырв. змена. 1999. 11 снеж. С. 4.

аспект – апора ўсяму. Зашмат духоўнага смецця, бруду падкідваецца нам заходнімі дабрадзеямі, і не сакрэт – мясцовымі таксама. Таму трэба ўмець арыентавацца, адрозніваць сапраўднае ад штучнага, каб своєчасова адмовіцца ад таго, што чужое нашаму менталітэту, нашым душам. Я (вы ж ведаеце!) заўсёды звяртала ўвагу будучых журналістаў на тое, што чалавек, перш чым нешта сказаць, напісаць, павінен ведаць, дзеля чаго ён гэта робіць. Праўдзівае слова зараз няма, каштуе. Таму яшчэ ў студэнцкія гады неабходна выпрацаваць у сабе супраціўленне ўсяму брыдкаму, каб потым было лягчэй працаваць у журналістыцы.

*– Якую ацэнку вы далі б сучаснаму стану журналістыкі ў нашай рэспубліцы? Ці можна зараз гаварыць аб свабодзе слова? Хто або што вызначае стан сучаснай журналістыкі?*

– Стан сучаснай журналістыкі вызначыць зараз адным словам нельга. Яна вельмі розная. Тая прэса, з якой я супрацоўнічаю, а гэта ў першую чаргу выданні па мастацтве, – больш-менш стабілізаваная, грунтуецца на важкіх крытэрыях... А калі весці гаворку пра неспецыялізаваную прэсу, то... Скажаць, што дзяржаўныя ці недзяржаўныя сродкі масавай інфармацыі ні ад каго не залежаць, нельга. Бо ў залежнасць друк заўсёды ставіць сама сітуацыя. Свабода для кожнага, хто піша і стварае ў мастацтве, – уяўнае паняцце. Ці адчуваюць сённяшнія газеты незалежнасць ад часу, сваіх заснавальнікаў, густу і арыентацыі галоўных рэдактараў і нават загадчыкаў адзелаў. Самая галоўная залежнасць сёння – групавая, з выразна вызначанымі сімпатыямі і антыпатыямі. І тое, што гэта існуе, выклікае занепакоенасць. Але ж калі сітуацыя ў грамадстве стабілізуецца і яно знойдзе больш прывабныя, добра акрэсленыя ідэі і ідэалы, то гэта залежнасць зменшыцца. Затое духоўная залежнасць будзе існаваць заўсёды: ад атмасферы ў рэдакцыйным калектыве, узаемаадносін паміж асобнымі яе членамі, іх стаўлення... да слова і стылю, да няўважлівасці, якая зараз пануе, асабліва ў галіне культуры ў ацэнках і падыходах да яе з'яў і працэсаў. Узгадаем хаця б тое, як асвятляўся ў сродках масавай інфармацыі апошні «Лістапад». Мяне вельмі здзівіла, што людзі, якія былі толькі на прэс-канферэнцыі, узялі праграму кінафестывалю, не наведаль ні адкрыцця, ні большасці праглядаў, а можа, нават і не былі на закрыцці, давалі ў сродках масавай інфармацыі матэрыялы са звесткамі, якія не адпавядалі сапраўднасці. Я, зразумела, магу пагадзіцца з карэспандэнтамі, якія былі не задаволены з арганізацыяй кінафестывалю, але трэба памятаць, што і тут не ўсё залежыць ад аргкамітэта, і пісаць аб негатыўным са спачуваннем, спрабаваць разабрацца ў вытоках таго, што здарылася. І ні ў якім разе пры гэтым недапушчальны разбэшчаны тон, які ўзяла сабе «Комсомольская правда» пры асвятленні кінафестывальных падзей. Пра тое, што адбывалася з расійскімі «зоркамі» ў час фестывалю, яна напісала не толькі непачыва, але нават некультурна..., за ўсім гэтым адчувалася нейкая незразумелая злосць, імкненне напісаць пра хаця б які-небудзь невялікі, але скандальчык... Я, канешне, разумею, што такім чынам малядыя карэспандэнты спрабавалі прыцягнуць увагу да сваіх матэрыялаў, але

дабівацца таго, каб цябе заўважылі, як мне здаецца, трэба іншымі сродкамі – арыгінальнасцю думкі, глыбінёй распрацоўкі праблемы, паўнотой і неабвержанасцю інфармацыі. Канешне, можна памыліцца ў ацэнках з’явы, але затое будзе відавочна, што ў аўтара ёсць пэўная пазіцыя ў падыходзе да яе. Я ўжо амаль паўстагоддзя пішу пра тое, што адбываецца ў кінамастацтве, і ніколі не дазваляла сабе напісаць хаця б радок вось так з ходу, пасля аднаго прагляду... Чалавек – не механічны інструмент, ён павінен правяраць сябе ў сваіх думках і меркаваннях... Чым больш грунтоўнасці будзе ў нашых матэрыялах, тым лепш іх стануць чытаць. Культуры мыслення, славеснай, стылістычнай не хапае ўсёй нашай журналістыцы. І сказаць, што ў гэтым не вінаваты факультэт журналістыкі, нельга. Але ж і бескультурнасці мы вас таксама не вучым...

– *Якую ацэнку вы можаце даць стану сучаснай літаратурна-мастацкай крытыкі? Ці існуе яна як з’ява ў сённяшняй журналістыцы? У чым адрозненне прафесійнай крытыкі ад журналізму, які запаланіў старонкі нашых газет і большасці часопісаў?*

– Крытыка – тое, што гаворыцца пра мастацтва, – як мне здаецца, заўсёды недаацэньвалася кіраўнікамі нашага друку. Газеты, нават паважаныя, маглі тыднямі, месяцамі выходзіць без матэрыялаў па культуры. Але ж былі сродкі масавай інфармацыі, кіраўніцтва якіх цудоўна разумела значнасць такіх матэрыялаў, і там назіралася сістэмнасць у асвятленні падзей, з’яў культурнага жыцця. Крытыцы ва ўсе часы знакамітыя людзі планеты надавалі вялікае значэнне. В. Р. Бялінскі пісаў, што – «...дарование критика – талант редкостный, а потому высокочтимый». Але тут ёсць два аспекты: крытыка прафесійная і аматарская. У першым выпадку яна становіцца сэнсам жыцця. У той жа час чалавек можа кожны дзень друкаваць матэрыялы па мастацтве і не з’яўляцца крытыкам... Прафесійная крытыка ў беларускіх сродках масавай інфармацыі зараз перажывае цяжкія часы. Яна вельмі часта становіцца непатрэбнай, асабліва арганізацыям, якія наладжваюць шматлікія прэзентацыі, прэм’еры, выставы і г. д., бо само мастацтва страціла ўзровень, за якім адкрываецца новы пласт грамадства і чалавека ў ім, знізіла крытэрыі ацэнкі таго, што адбываецца ў культурным жыцці.

І таму на старонках газет і часопісаў пасля такіх «прэзентацый» усё часцей з’яўляюцца артыкулы, толькі прыкрытыя лёгкім флёрам прафесійнасці, а на самой справе вельмі павярхоўныя і часам нават непісьменныя. Бяда, што зараз назіраецца попыт менавіта на такія матэрыялы. Яны і ёсць журналізм. Але апошні можа прынесці карысць, калі захавае формы кантактнасці публікацый з гледачом, не забіваючы ім галовы цяжкімі тэрмінамі. І самае галоўнае, што журналізм павінен падмацоўвацца веданнем прадмета, пра які пішаш, далікатнасцю ў асвятленні, чаго і не хапае сённяшнім матэрыялам па культуры ў спецыялізаванай прэсе.

– *Як вы лічыце, кінамастацтва павінна апускацца да ўзроўню натоўпу або падымаць натоўп да свайго ўзроўню? Якім вам бачыцца месца ў гэтым працэсе сучаснай крытыкі? Чым можаце растлумачыць звароты сённяшняга кінамас-*

*тацтва да з'яў, асоб, якія маюць уяўныя адхіленні ад нормы і носяць разбуральны характар?*

– Сучаснае кінамастацтва займае па распаўсюджанасці першае месца ў свеце. Нарадзіўся кінематограф як дэмакратычнае мастацтва, а гэта значыць, што ў ім яшчэ з самага пачатку была закладзена нейкая эстэтычная заніжанасць. Ён павінен быў найперш здзіўляць, напрыклад, цягніком, які рухаецца. Але захапленне цудам адкрыцця, незвычайнасці, з'яднання, адлюстравання зрухаў паступова прайшло. У 20-я гады кіно ўжо не задавальнялася паказам руху і пачало асвойваць літаратурныя сюжэты, якія патрабавалі больш глыбокага падыходу. Кінематограф пачаў набліжацца да мастацтва і выпрацоўваць сваю мову. Але вялікі кінематограф нарадзіўся не толькі дзякуючы нейкім тэхнічным здабыткам, а і ў выніку вялікай веры, духоўнасці чалавека. Ён клікаў асобу за рамантичныя далягляды, спрабаваў узняць людзей над шэрай будзённасцю. У канцы XIX – пачатку XX ст. кінематограф імкнуўся паспець за развіццём грамадства, адкрыць новыя перспектывы развіцця свету. А цяпер і сьціскае, і галоднае грамадства згубіла перспектыву ідэю, веру ў чалавека, яго чысціню, а дзве апошнія вайны і шматлікія канфлікты нібы пацвердзілі, што ў свеце валадарыць зло...

Зараз айчынны кінематограф, у тым ліку і нацыянальны, аказаўся непатрэбным. Усе сферы дзейнасці нашага грамадства запаланіла буржуазная, заходняя культура. Свая масавая культура мелася і ў нас, але ж яна была больш цікавая і прыстойная. А калі ўлады знялі забарону на ўсё заходняе, то гэта толькі больш распаліла жаданне ў нашых людзей убачыць тое, за чым раней падглядалі ў шчыліну. Адбылася змена арыенціраў, а разняволенне асобы прынесла не толькі карысць. Сёння духоўныя каштоўнасці амаль выцеснены матэрыяльнымі. Апошнія адцягваюць увагу ад сапраўднай культуры і замяняюць яе імітацыяй. І кінематограф скарыстаў знешнюю даступнасць, прывабнасць гэтай псеўдакультуры. Ён ужо нікуды не кліча за сабой, ды і сам не імкнецца ўзляцець у вышыні. Кіно розных краін свету зараз спрабуе зноў знайсці свае нацыянальныя рысы, якія страціла раней за айчынны кінематограф (маю на ўвазе і Беларусь, і іншыя краіны СНД), а мы, наадварот, усё больш саступаем амерыканскім кінастудыям сваімі фільмамі не лепшай якасці. Зараз на беларускай кінастудыі пад шырмаю розных кампаній здымаюцца кінафільмы, якія не маюць ніякага дачынення да нацыянальнай культуры. Трэба любіць класіку, свае карані, каб вярнуць такі ўзровень, пры якім змаглі б канкураваць з заходняй кінапрадукцыяй. Будзем, канешне, спадзявацца, што сітуацыя зменіцца да лепшага, і ў гэтым айчыннаму кінематографу дапаможаце вы, маладыя журналісты, крытыкі.

*– Што, на вашу думку, з'яўляецца рухаючай сілай мастацтва, у тым ліку і кінамастацтва, – асобная творчая індывідуальнасць ці калектыўная творчасць?*

– У кінамастацтве творчая асоба не можа існаваць сама па сабе. Кінематографіст залежыць ад іншых людзей мацней, чым мастак або публіцыст, тым больш, што зараз усе глядзяць на тое, ці будзе прыбытак, у тым ліку і ад фільма. У калектыўнай працы кінематографістаў ёсць некалькі момантаў, якія вызна-

чаюць, што ў канчатковым выніку атрымаецца з задумы. Гэта ўзровень мыслення сцэнарыста, талент і шырыня ведаў рэжысёра, майстэрства мастака-аператара, гукааператара і кампазітара, якія ствараюць бачны і гукавы вобраз кінастужкі. А ў ігравым кіно яшчэ і талент артыстаў, якіх да працы ў фільме адбірае рэжысёр-пастаноўшчык. Аўтарства ў кінамастацтве, канешне, ёсць, але яно не абмяжоўваецца адной асобай. Выключэнне могуць складаць такія творцы, як Эйзенштэйн або Тураў, якія мелі сваё непаўторнае светаадчуванне, умелі падпарадкоўваць сабе, з'ядноўваць вакол сябе ў час працы над стужкамі іншых людзей. Асоба, калі яна не здраджвае сваім прынцыпам, абавязкова праявіць сябе ў культуры.

– Існуе думка, што гісторыя чалавечай цывілізацыі развіваецца па спіралі... Ці можна гаварыць аб нейкай асобнай схеме развіцця культуры, мастацтва, кінамастацтва?

– Развіццё цывілізацыі не супадае з развіццём сапраўдных культуры і мастацтва. Цывілізацыя – гэта сэрвіс, тэхнічныя здабыткі, якія аблягчаюць жыццё чалавека. Культура ўключае ў сябе не столькі матэрыяльныя, колькі духоўныя каштоўнасці, якія прымушаюць чалавека абмяжоўваць сябе ў некаторых рэчах. А цывілізацыя якраз гэтым не займаецца. І яна зараз дамінуе над культурай. Апошняя, на жаль, не зрабіла віток у бок уздыму, нават можна сказаць, што яна дэградуе.

## Ефрасіння Лёзненская<sup>1</sup>

Т. Падаляк

*Ефрасіння Бондарова, доктар філалагічных навук, заслужаны дзеяч навукі, вядомы беларускі кінакрытык – у ліку заснавальнікаў школы беларускай журналістыкі.*

*Яна нарадзілася ў Лёзненскім раёне Віцебскай вобласці 25 лістапада 1922 г. Напэўна, невыпадкава бацькі далі ёй імя, знакавае для Беларусі.*

*Больш як паўвека прафесар Ефрасіння Леанідаўна Бондарова выкладала на факультэце журналістыкі БДУ. А студэнткай універсітэта яна стала ў 1944-м, акурат у год нараджэння журфака.*

*Узгадалася: у «Календары гістарычных дат» БелТА за 2007 г., калі Бондаравай спаўнялася 85, прайшла інфармацыя: на працягу многіх гадоў яна загадвала кафедрай літаратурна-мастацкай крытыкі факультэта журналістыкі БДУ.*

*Інфармацыя недакладная, і тым не менш досыць красамоўная. Для калег, якія рыхтавалі календар, імя прафесара Бондаравай непазбежна атаясамліваецца са статусам заснавальніка гэтага навукова-творчага кірунку.*

<sup>1</sup> Друкуецца па: Падаляк Т. Ефрасіння Лёзненская [гутарка з Е. Л. Бондаравай] // Беларус. ун-т. 2011. 22 верас. С. 2.

Кафедра літаратурна-мастацкай крытыкі была створана ў канцы 1990-х гадоў непасрэдна па ініцыятыве і дзякуючы вялікім намаганням прафесара Бондаравай. А загадчыкам кафедры з дня заснавання стала адна з яе вучаніц, кіназнаўца і кінакрытык Людміла Саянкова.

\*\*\*

...Аднойчы спытала Ефрасінню Леанідаўну: дзеля чаго варта жыць? Узгадаўшы фільм французскага рэжысёра Клода Лелуша «Жыць, каб жыць», яна сказала: «Той дар (Боскі ён ці прыродны?), які дадзены нам пад назвай “жыццё”, варты таго, каб яго паважаць і не кідацца ім. Цікава жыць тады, калі ты заўсёды імкнешся зрабіць нешта новае, нешта адкрыць для сябе – каб ішло няспыннае насычэнне душы і святломасці. Жыць варта і дзеля таго, каб існавала перакананасць, што часцінка твайго душэўнага агню будзе камусьці перададзена ...»

\*\*\*

З гутарак з Ефрасінняй Бондаравай:

– *Якія галоўныя ўрокі далі Вам бацькі?*

– Бацькі мае былі простымі людзьмі, сялянамі, і ўрокі іх у асноўным працоўныя: стаўленне да зямлі, да жыцця... Яны ніколі не гаварылі мне слоў пра сумленнасць, чалавечую годнасць. Казалі: не лянуйся, працуй, дапамагай.

Сям'я у нас была вялікая, шасцёра дзяцей. Чацвёрэ нарадзіліся яшчэ да імперыялістычнай вайны, а як бацька вярнуўся дадому, з'явіліся я і малодшы брат Васіль. Ён загінуў пад Віцебскам у Вялікую Айчынную. Узлі іх маладзенькіх, неабучаных – і адразу ў бой. Што яны маглі?... Там жа загінуў мой сябар дзяцінства Вася Гнуценка – маё першае каханне.

– *Разам вучыліся ў школе?*

– Разам заканчвалі 7 класаў. Потым я вучылася ў дзесяцігоддцы ў Лёзне, а ён – у Віцебскім фінансавым тэхнікуме. Прыгожы сінявокі хлопец – і дагэтуль яго памятаю...

Якія яшчэ бацькоўскія ўрокі? Не ўкрадзі, не вазьмі чужога – зрабі сваё. Маці гаварыла: вучыся добра, як Яша, старэйшы брат. Ён загінуў у блокаду, быў студэнтам інстытута кінаінжынераў у Ленінградзе – рыхтаваўся стаць гукааператарам кіно. Можна, таму ў мяне абудзілася цікавасць да кінематографа.

– *А кім у дзяцінстве марылі стаць?*

– Хацела быць лётчыцай. Нават пісала ў Акадэмію імя Жукоўскага на конт паступлення.

– *Чаму менавіта лётчыцай?*

– У часопісе ўбачыла вельмі прыгожую форму лётчыцы. Да таго ж – вышыня, палёт... З наркамата абароны мне адказалі: у акадэмію прымаюць абмежаваную колькасць жанчын, але калі вы марыце туды паступіць – трэба напісаць міністру абароны...

Думала я і пра геалагаразведчы інстытут – вабілі вандроўкі. Але калі закончыла дзесяцігодку, брат ехаў у Ленінград працягваць вучобу, забраў і мя-

не з сабой. Залічылі без уступных экзаменаў – як выдатніцу – на гістарычны факультэт універсітэта. Пайшла на гістфак, бо толькі там іншагароднім давалі інтэрнат.

А мне хацелася на філфак. У Ленінградзе выпадкова даведалася, што ёсць Інстытут журналістыкі імя Вароўскага. Захацелася з наступнага, 1941-га года, вучыцца там (добра пісала сачыненні, супрацоўнічала з раённым радыё). Пляны перабіла вайна...

Здаўшы экзамены за першы семестр універсітэта, паехала ў Лёзна. Дырэктар школы Васіль Васільевіч Угалеў уладкаваў піянерважатай (дарэчы, на гэтай пасадзе я працавала яшчэ школьніцай). Адначасова супрацоўнічала з райгазетай. Частку заробленых грошай пасылала брату, каб мог працягваць вучобу (тады была прынята пастанова аб платным навучанні).

Пачалася вайна – я вельмі цяжка захварэла. Сляды той хваробы ўсё жыццё нашу...

Пасля вызвалення Лёзненскага раёна працавала ў райгазеце. Не хапала ні шрыфтоў, ні паперы, пазычалі ў воінскіх часцях. Але газету выпускалі – утраіх. Была і адказным сакратаром, і карэктарам, і літаратурным работнікам. Потым з арміі прыйшла Люся Кісялёва, пазней яна закончыла кансерваторыю і стала вядомай артысткай оперы, заслужанай артысткай Беларусі Людмілай Ганэставай (прозвішча па мужы).

– *Вы былі студэнткай першага набору аддзялення журналістыкі БДУ...*

– Працавала ў газеце, кіравала мастацкай самадзейнасцю. Прыехалі ў Мінск на Рэспубліканскі агляд самадзейнасці. У «маім» калектыве было 22 чалавекі, удала выступілі. Я засталася ў Мінску: па накіраванні райгазеты прынялі на журфак, нават без атэстата за сярэдняю школу. Потым ужо мне перадалі з Ленінграда ўсе дакументы, яны захоўваліся ў архіве.

Хоць у школе была выдатніцай, на журфаку вучылася па такім прынцыпе: на «чацвёрку» ведаю, «пяцёрка» – як пашанцуе, а на «тройку» не здамся. Дыплом абараніла на «выдатна», скончыла аспірантуру. У 1953 годзе абараніла кандыдатскую дысертацыю, і мяне адразу запрасілі працаваць на журфаку выкладчыкам...

– *Ваш муж – вядомы кінааператар Алег Аўдзееў. Адна з яго апошніх работ – шматсерыйны фільм «Раман імператара». Цікава, а як пачынаўся раман Аўдзеева і Бондаравай?*

– Алег Ціханавіч прыехаў у Беларусь пасля заканчэння ВПІКа ў сярэдзіне 1950-х гг. Я прысутнічала на здымках кінакарцін, заўважыла, што гэта вельмі сціплы хлопец. Любіць нешта спытаць, а яшчэ больш – сам расказаць. Пасябралі, спадабаліся адзін аднаму. Потым у мяне з'явілася магчымасць купіць машыну. А ён здаў на правы – і мы паехалі ў падарожжа. Так і пажаніліся, ніякага вяселля ў нас не было.

– *Ідэальны мужчына ў Вашым уяўленні – гэта муж?*

– Да мужоў заўсёды прэтэнзій шмат – у мяне таксама. Відаць, і ў яго да мяне прэтэнзій нямала. Але гэта не азначае, што ў ім няма рысаў прыемнага

мужчыны. Клапатлівасць, дапамога, павага адзін да аднаго, інтэлігентнасць мыслення, інтэлектуальнасць... А ўвогуле, хіба можна вызначыць, што такое ідэальны мужчына?

– *Што, на Ваш погляд, галоўнае ў жанчыне?*

– Пра гэта ж гаварыў Карл Маркс: слабасць! (смяецца). Асабіста я не лічу слабасць найлепшай рысай жанчыны.

– *А якая найлепшая?*

– Мне здаецца, як і для ўсякага чалавека, – мэтанакіраванасць. А яшчэ жанчына ў большай ступені, чым мужчына, павінна браць на сябе хатнія клопаты, выхаванне дзяцей. У мяне толькі адзін сын. Можа, і дарэмна, трэба было хаця б двое ці трое выхаваць...

Жанчыне, якая працуе ў такой сферы, як я, заўсёды трэба нешта чытаць, нешта глядзець, слухаць, быць у курсе ўсяго. Гэта няпроста – пры каласальнай нагрузцы – спалучаць прафесійнае і асабістае, захаваць імкненне да пазнання, мэтанакіраванасць, інтэлект, унутраную абаяльнасць, шчырасць, годнасць. Калі жанчына ўсё гэта не згубіла, то яна вартая павагі.

– *Ці здараецца Вам плакаць?*

– Здараецца, хіба ж я не чалавек?! Слёзы – ад разумення ўласнага бяссілля нешта істотнае ўнесці ў агульны лад жыцця. Слёзы – і ад успамінаў. Бывае, што і пакрыўдзіў нехта незаслужана, – я балюча перажываю несправядлівасць.

– *Ці ёсць учынкi, за якія раскайваецеся?*

– Прамых, наўмысна злых учынкаў не памятаю. А памылкі былі: з вышыні часу разумею, што ў некаторых сітуацыях трэба было паводзіць сябе больш тонка, больш лагальна – у дачыненні да сына, мужа, да сваіх калег... Ёсць такое ўсведамленне, чаму ж не? І як крытык таксама іншы раз адчувала: можа, кагосьці пакрыўдзіла, надта рэзка сказала, а трэба было мякчэй... Хаця імкнуся так пісаць нават пра з'яву адмоўную, каб не пакрыўдзіць асобу. Хачу спадзявацца, што людзі, пра якіх пісала, з якімі сябравала, працавала і працую, усё-такі вераць: у мяне заўсёды былі сумленныя намеры зрабіць нешта лепшае.

\*\*\*

*Першую сваю рэцэнзію яна напісала ў 1948 г. на фільм «Канстанцін Заслонаў». І цераз дзясяцігоддзі, калі змянілася эпоха, змясціліся акцэнты, яна прызнавалася, што – нават з вышыні часу – нічога не змяніла б ў той рэцэнзіі.*

*У 1948 г., яшчэ студэнткай, яна трапіла ў кінематограф і працавала там на працягу 12 гадоў. Кіно давала кірунак Бондаравай-публіцысту. Ёю напісаны кнігі «Кінематограф і літаратура: творы беларускіх пісьменнікаў на экране», «Ад сэрца – да сэрца: Старонкі жыцця і творчасці народнага артыста СССР кінарэжысёра Віктара Турава», «Экран у розных вымярэннях», «У кадры і за кадрам» і інш. У яе заўсёды балела душа за наш нацыянальны кінематограф.*

*У канцы 80-х – пачатку 90-х мінулага стагоддзя яна адной з першых загаварыла пра тое, што мастацтва страчвае арыенціры і, адмовіўшыся ад сваіх ранейшых прынцыпаў, набыўшы іншы змест, пачынае ствараць аднавартасную прадукцыю.*

\*\*\*

– Яшчэ ў 1920-я гады Маякоўскі напісаў іранічны верш «Кіно і віно»: «Я должен иметь доход от кино не меньше торговца вином». Закажык сёння – рынак, а значыць менавіта ён дыктуе і вызначае творчую палітыку. Дык ці да мастацкіх ідэалаў, калі галоўным становіцца «таварнасць», «прадажнасць» фільмаў?

– Вытворчасць фільмаў каштуе вельмі дорага, таму ўсе лічаць грошы, і мастакі – не выключэнне. Вось і ўсчынаюцца размовы: а чаго ад кіно патрабаваць, гэта ж відовішча, пэўная арганізацыя адпачынку! Але ў кінематографа ёсць і іншыя традыцыі. Сённяшняя сітуацыя спрыяльная толькі для тых, хто ведае, дзе што можна ўзяць – а такія людзі не заўсёды таленавітыя...

Рэжысёр-пакутнік Андрэй Таркоўскі справядліва лічыў кіно заняткам не столькі прафесійным, колькі маральным.

– Заўважыла: як бы ні крытыкавалі старыя фільмы, людзі з задавальненнем іх глядзяць, стараюцца не прапускаць. Феномен?

– Настальгія па старых фільмах – мяркую, перадусім рэакцыя на цяперашняе кіно... У многім старое кіно было ілюзорным, наіўным, але ж яно выходзіла добрыя пачуцці! А што лепш: верыць у светлую мару ці, гледзячы на экран, думаць пра безвыходнасць існавання? Да кінарэтра і пажылых, і маладых прыцягвае чысціня пачуццяў, якіх так нештае і ў грамадстве, і ў сучасным мастацтве.

\*\*\*

Прафесар Бондарава выхавала цэлую плеяду выдатных беларускіх журналістаў, мастацтвазнаўцаў, дзеячаў кіно.

У яе быў асаблівы талент, дар Настаўніка. Многія яе вучні з гонарам гавораць, што выйшлі са школы прафесара Бондаравай.

О не, яна не была «добранькай»! Чалавек гэты дастаткова няпросты. Прынамсі, кожны чалавек, калі ён Асоба, натура складаная, часам супярэчлівая і нават нязручная. Ефрасіння Леанідаўна заўсёды мела свой пункт гледжання, сваю думку – і далёка не заўсёды лічыла патрэбным і магчымым клапаціцца пра разнастайныя дыпламатычныя вынаходствы. Магла – рубануць наводмаш, не баялася быць рэзкай, жорсткай. Але вучні яе любілі і не крыўдзіліся, разумеючы, што чалавек гэта незласлівы і шчыры – ва ўсіх сваіх эмоцыях, ва ўсіх праявах.

І што яшчэ надзвычайна важна – яна заўсёды гарой стаяла за сваіх вучняў. Падтрымлівала добрым словам, ад якога вырасталі крылы, падстаўляла плячо, працягвала руку ў складаных сітуацыях, дапамагала канкрэтнымі ўчынкамі.

Душэўны агонь Бондаравай працягвае асвятляць шлях яе выхаванцам.

\*\*\*

...Усё-ткі зусім невыпадкова Настаўніцу-асветніцу назвалі Ефрасінняй.

*Н*АВУКОВАЯ,  
ПЕДАГАГІЧНАЯ,  
КРЫТЫЧНАЯ  
СПАДЧЫНА  
Е. А. БОНДАРАВАЙ



## СПІС НАВУКОВЫХ ПУБЛІКАЦЫЙ

### Артыкулы

#### На беларускай мове

*Бондарава, Е. Л.* Асаблівасці экранізацый твораў У. Караткевіча і ацэнка іх у друку / *Е. Л. Бондарава* // Актуальныя праблемы сацыяльна-гуманітарных і натуральных навук : тез. докл. науч. конф., посвящ. 70-летию ун-та, Минск, апр. 1991 г. – Минск, 1991. – С. 73–74.

*Бондарава, Е. Л.* Да праблемы месца і функцый літаратурна-мастацкай крытыкі ва ўмовах камерцыялізацыі культуры / *Е. Л. Бондарава* // Мадэлі функцыянавання сродкаў масавай інфармацыі : тез. дакл. навук. канф., Мінск, 10–12 лістап. 1998 г. – Мінск, 1998. – С. 13–15.

*Бондарава, Е. Л.* Духоўная спадчына і сучаснасць : прынцыпы і формы асэнсавання ўзаемасувязей сродкамі масавай інфармацыі / *Е. Л. Бондарава* // Актуальныя праблемы сацыяльна-гуманітарных і натуральных навук : тез. докл. науч. конф., посвящ. 75-летию БГУ : в 2 т. / редкол.: А. В. Козулин [и др.]. – Минск, 1996. – Т. 1. – С. 107–108.

*Бондарава, Е. Л.* Жанравая прастора беларускай літаратурна-мастацкай крытыкі на пачатку яе станаўлення (паводле крытычнай дзейнасці М. Багдановіча) / *Е. Л. Бондарава* // Сродкі масавай інфармацыі Беларусі ў дэмакратычным працэсе : матэрыялы Міжнар. навук. канф., прысвеч. 80-годдзю з дня нараджэння д-ра гіст. навук праф. Р. В. Булацкага, Мінск, 3 мая 2001 г. – Мінск, 2001. – С. 21–22.

*Бондарава, Е. Л.* Журфакаўскія прыступкі да творчасці / *Е. Л. Бондарава* // Журналістыка на парозе XXI стагоддзя : вопыт, праблемы, перспектывы : матэрыялы Міжнар. навук.-практ. канф., прысвеч. 55-годдзю фак. журналістыкі, Мінск, 16 лістап. 1999 г. – Мінск, 1999. – С. 11–14.

*Бондарава, Е. Л.* 3 пакалення першых... / *Е. Л. Бондарава* // Жыццём і словам прысягаючы... : матэрыялы рэсп. навук. чытанняў, прысвеч. 80-гадоваму юбілею д-ра філал. навук, праф., заслуж. работніка адукацыі Рэсп. Беларусь М. Я. Цікоцкага, Мінск, 28 лют. 2002 г. – Мінск, 2002. – С. 7–10.

*Бондарава, Е. Л.* Калі пісьменнік – кінадраматург / *Е. Л. Бондарава* // Мас-так і сучаснасць : зб. арт. – Мінск, 1975. – С. 34–50.

*Бондарава, Е. Л.* Канцэпцыя творчасці і крытыкі ў спадчыне І. П. Мележа / Е. Л. Бондарава // Журналістыка на парозе ХХІ стагоддзя: канцэпцыі і тэндэнцыі развіцця : тэз. дакл. навук.-практ. канф., прысвеч. 75-годдзю БДУ. – Мінск, 1996. – С. 5–8.

*Бондарава, Е. Л.* Каталог як форма захавання экраннай спадчыны / Е. Л. Бондарава // Беларускае мастацтва: гісторыя і сучаснасць : матэрыялы Міжнар. навук.-творч. канф., прысвеч. памяці У. І. Няфёда (1916–1999), Мінск, 18–19 лют. 2003 г. / Беларус. дзярж. акад. мастацтваў, Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору НАН Беларусі, Беларус. саюз літ.-маст. крытыкаў ; рэдкал.: Р. Б. Смольскі (старш.) [і інш.]. – Мінск, 2004. – С. 256–269.

*Бондарава, Е. Л.* Культура заслугоўвае большай увагі... / Е. Л. Бондарава // Недзяржаўная журналістыка ў сістэме СМІ Беларусі : матэрыялы круглага стала, Мінск, 16 лістап. 1998 г. – Мінск, 1998. – С. 10–13.

*Бондарава, Е. Л.* Літаратурна-мастацкая крытыка ў перыяд грамадскіх рэфармацый : дыялектыка крытэрыяў і жанраў / Е. Л. Бондарава // Выбраныя навуковыя працы Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта : у 7 т. – Мінск, 2001. – Т. 2. : Гісторыя. Філалогія. Журналістыка. – С. 461–473.

*Бондарава, Е. Л.* Мастацтва і друк: задачы і праблемы крытыкі / Е. Л. Бондарава // За газетным радком : зб. арт. / пад рэд. В. А. Пыжкова, Б. В. Стральцова. – Мінск, 1973. – С. 86–111.

*Бондарава, Е. Л.* Нацыянальная ідэя ў мастацтве : па публікацыях газеты «Звязда» 90-х гадоў / Е. Л. Бондарава // «Звязда»: час, падзеі, людзі : тэз. дакл. навук.-практ. канф., прысвеч. 80-годдзю заснавання газеты, Мінск, 1997 г. – Мінск, 1997. – С. 16–19.

*Бондарава, Е. Л.* Спадчына і друк: да праблемы ўключэння «забытых» твораў у сучаснае культурнае маўленне / Е. Л. Бондарава // Журналістыка: вопыт, праблемы, перспектывы : тэз. дакл. навук.-практ. канф. – Мінск, 1993. – С. 21–23.

*Бондарава, Е. Л.* Эканоміка прамысловай вытворчасці / Е. Л. Бондарава // Праблематыка газетных выступленняў : у 2 ч. / пад. рэд. Б. В. Стральцова. – Мінск, 1982. – Ч.2. – С. 147–171.

### На рускай мове

*Бондарева, Е. Л.* Белорусская кинокритика: зарождение и становление (20–90-е гг.) / Е. Л. Бондарева // Виды литературно-художественной критики: опыт историко-теоретического обзора : сб. науч. ст. / под общ. ред. Л. П. Саенковой. – Минск, 2005. – С. 56–70.

*Бондарева, Е. Л.* В. И. Ленин и А. В. Луначарский о кино / Е. Л. Бондарева // Весн. Беларус. дзярж. ун-та. Сер. 4, Філалогія, журналістыка, педагогіка, псіхалогія. – 1980. – № 2. – С. 56–59.

*Бондарева, Е.* Все начинается с любви (из книги «Киномента длиною в жизнь») / Е. Бондарева // Белорусское кино в лицах : сб. ст. / Белорус. гос.

ин-т проблем культуры, Белорус. союз кинематографистов ; редкол.: Н. Агафонова [и др.] ; науч. ред.: О. Нечай, В. Скороходов. – Минск, 2004. – С. 96–98.

*Бондарева, Е.* Значение опыта критиков-шестидесятников для развития белорусской критики и киноведения / Е. Бондарева // Журналистыка – 2003 : матэрыялы 5-й Міжнар. навук.-практ. канф., 4–5 снеж. 2003 г. / Беларус. дзярж. ун-т, Беларус. саюз журналістаў, Пастаян. кам. Саюз. дзяржавы і Міжнар. праграмы «Temprus» ; рэдкал.: В. П. Вараб'ёў (адк. рэд.) [і інш.]. – Мінск, 2003. – С. 37–39.

*Бондарева, Е. Л.* Искусство кино и эстетическое воспитание / Е. Л. Бондарева // Эстетическое воспитание молодежи: проблемы и опыт / Респ. совет пед. о-ва БССР ; редкол.: В. А. Салеев (гл. ред.) [и др.]. – Минск, 1986. – С. 34–38.

*Бондарева, Е.* Каждому изданию – свой ракурс / Е. Бондарева // Журналистыка – 2002 : матэрыялы 4-й Міжнар. навук.-практ. канф., 5–6 снеж. 2002 г. / Беларус. дзярж. ун-т, Нац. дзярж. тэлерадыёкампанія Рэсп. Беларусь, Беларус. саюз журналістаў, Пастаян. кам. Саюз. дзяржавы ; рэдкал.: В. П. Вараб'ёў (адк. рэд.) [і інш.]. – Мінск, 2002. – С. 29–31.

*Бондарева, Е. Л.* Литературные портреты М. Кольцова / Е. Л. Бондарева // Весн. Беларус. дзярж. ун-та. Сер. 4, Філалогія, журналістыка, педагогіка, псіхалогія. – 1977. – № 2. – С. 68–73.

*Бондарева, Е. Л.* Михаил Кольцов – рецензент (к 90-летию со дня рождения) / Е. Л. Бондарева // Весн. Беларус. дзярж. ун-та. Сер. 4, Філалогія, журналістыка, педагогіка, псіхалогія. – 1988. – № 2. – С. 3–6.

*Бондарева, Е. Л.* Наука о кинотворчестве: тенденции развития белорусского киноведения / Е. Л. Бондарева // Весн. Беларус. дзярж. ун-та. Сер. 4, Філалогія, журналістыка, педагогіка, псіхалогія. – 1985. – № 2. – С. 63–66.

*Бондарева, Е. Л.* Особенности освещения литературы и искусства в СМИ переходного периода / Е. Л. Бондарева // Сучасныя тэндэнцыі літаратурна-мастацкай крытыкі: тэорыя, практычны вопыт : зборнік / Е. Л. Бондарева [і інш.] ; навук. рэд. Е. Л. Бондарева. – Мінск, 2002. – С. 3–20.

*Бондарева, Е.* Особенности рецензирования фильма-экранизации / Е. Бондарева // Журналистыка – 2004 : матэрыялы 6-й Міжнар. навук.-практ. канф., прысвеч. 60-годдзю фак. журналістыкі, Мінск, 2–3 снеж. 2004 г. / Беларус. дзярж. ун-т ; рэдкал.: В. П. Вараб'ёў (адк. рэд.) [і інш.]. – Мінск, 2004. – С. 67–69.

*Бондарева, Ф.* Произведения белорусской драматургии на экране / Ф. Бондарева // Белорусское искусство : сб. ст. и материалов / Ин-т искусствования, этнографии и фольклора ; ред.: П. Глебка, М. Лужанин. – Минск, 1957. – С. 195–225.

*Бондарева, Е. Л.* Публицист в документальном кино / Е. Л. Бондарева // Весн. Беларус. дзярж. ун-та. Сер. 4, Філалогія, журналістыка, педагогіка, псіхалогія. – 1975. – № 3. – С. 77–83.

*Бондарева, Е.* Рецензия – важнейший жанр критики / Е. Бондарева // Слово – оружие : сб. лекций / вступ. ст. А. Соколовского. – Минск, 1971. – С. 84–93.

*Бондарева, Е. Л.* «Силовое поле» творчества / Е. Л. Бондарева // Эффективность партийной публицистики / В. И. Дубовик [и др.] ; под ред. Б. В. Стрельцова. – Минск, 1986. – С. 128–157.

*Бондарева, Е. Л.* Слово публициста в документальном фильме / Е. Л. Бондарева // Вопросы публицистики : сб. ст. / Белорус. гос. ун-т ; редкол.: М. Е. Тикоцкий (отв. ред.), Г. В. Булацкий, А. И. Ракович. – Минск, 1969. – С. 179–215.

*Бондарева, Е. Л.* Экран и современность: проблемы и герои / Е. Л. Бондарева // Современное белорусское кино / Акад. наук БССР, Ин-т искусствоведения, этнографии и фольклора ; ред.: А. В. Красинский, Е. Л. Бондарева. – Минск, 1985. – С. 58–87.

### Аўтарэфераты дысэртацый

*Бондарева, Е. Л.* А. А. Жданов в борьбе за коммунистическую идейность советской литературы и искусства : автореф. дис. ... канд. филос. наук / Е. Л. Бондарева ; Белорус. гос. ун-т. – Минск, 1953. – 20 с.

*Бондарева, Е. Л.* Проблемы белорусского киноискусства и печать: отражение диалектики времени в образах героев экрана и жанрах кинокритики : автореф. дис. ... д-ра филол. наук : 10.01.10 / Е. Л. Бондарева ; Белорус. гос. ун-т. – Минск, 1975. – 44 с.

### Манаграфіі

*Бондарева, Е. Л.* В кадре и за кадром : О людях и фильмах белорусского кино / Е. Л. Бондарева. – Минск : БГУ, 1973. – 208 с.

*Бондарева, Е. Л.* Время, экран, критика: проблемы современного белорусского киноискусства и кинокритики / Е. Л. Бондарева. – Минск : БГУ, 1975. – 254 с.

*Бондарева, Е. Л.* Кінэматограф і літаратура: творы беларускіх пісьменнікаў на экране / Е. Л. Бондарева. – Мінск : Універсітэцкае, 1993. – 173 с.

*Бондарева, Е. Л.* Кинолента длиной в жизнь: очерк творческой биографии народного артиста СССР кинорежиссера В. В. Корш-Саблина / Е. Л. Бондарева. – Минск : БГУ, 1980. – С. 201–206.

*Бондарева, Е. Л.* От сердца – к сердцу : Страницы жизни и творчества народного артиста СССР и БССР кинорежиссера Виктора Турова / Е. Л. Бондарева. – Минск : Маст. літ., 2001. – 156, [2] с.

*Бондарева, Е. Л.* Очерк на экране / Е. Бондарева, Л. Шилова. – Минск : БГУ, 1969. – 114, [2] с.

*Бондарева, Е. Л.* Экран в разных измерениях / Е. Л. Бондарева. – Минск : БГУ, 1983. – 269, [2] с.

## Рэцэнзіі

*Бондарава, Е. Л.* Арсенал публіцыста / Е. Л. Бондарава // Літ. і мастацтва. – 1972. – 26 мая (№21). – С. 10. – Рэц. на кн.: Цікоцкі, М. Я. Стылістыка публіцыстычных жанраў : вучэб. дапам. / М. Я. Цікоцкі. – Мінск : Выш. шк., 1971. – 288 с.

*Бондарава, Е. Л.* Вехі, адзначаныя кінастужкамі / Е. Л. Бондарава // Маладосць. – 1969. – № 11. – С. 141–142. – Рэц. на кн.: История белорусского кино [1924 – 1945] / А. В. Красинский [и др. ] ; АН БССР, Ин-т искусствovedения, этнографии и фольклора . – Минск : Наука и техника, 1969. – 238 с.

*Бондарава, Е. Л.* Вызначаючы каэфіцыент мастацтва / Е. Л. Бондарава // Літ. і мастацтва. – 1978. – 29 верас. (№ 39). – С. 6; 7. – Рэц. на кн.: Салеев, В. А. Искусство и его оценка / В. А. Салеев . – Минск : БГУ, 1977. – 158 с.; Рэц. на кн.: Аннинский, Л. А. Зеркало экрана / Л. А. Аннинский . – Минск : Выш. шк., 1977. – 150 с. ; Рэц. на кн.: Слесарэнка, А. А. Жыццё ў мастацтве: нарысы аб майстрах савецкага кіно і тэатра / А. А. Слесарэнка. – Мінск : Маст. літ., 1977. – 192 с.

*Бондарава, Е. Л.* Гартаючы кінакаталог... / Е. Л. Бондарава // Літ. і мастацтва. – 1972. – 1 верас. (№35). – С. 9. – Рэц. на кн.: Мацкевіч, А. Беларускія фільмы (анатаваны каталог) / А. Мацкевіч. – Мінск, 1972.

*Бондарава, Е. Л.* Куды скіраваныя музы... / Е. Л. Бондарава // Літ. і мастацтва. – 1980. – 24 кастр. (№ 43). – С. 5. – Рэц. на кн.: Красинский, А. В. Кино-документ и образ времени / А. В. Красинский ; ред. Е. Л. Бондарева ; АН БССР, Ин-т искусствovedения, этнографии и фольклора . – Минск : Наука и техника, 1980. – 168 с.; Рэц. на кн.: Мастак і сучаснасць: крытычныя артыкулы па мастацтву: эстэтыка, тэатр, музыка, выяўленчае мастацтва, кіно / рэдкал. Е. Бондарава [и др.]; уклад. У. Бойка. – Мінск : Маст. літ. , 1980. – 205 с.

*Бондарава, Е. Л.* Месца сустрэчы – кінематограф / Е. Л. Бондарава // Літ. і мастацтва. – 1988. – 21 кастр. (№ 42). – С. 11. – Рэц. на кн.: Экран и культура : белорусское кино и телевидение в системе художественной культуры / А. В. Красинский [и др. ] ; ред. А. В. Красинский ; АН БССР, Ин-т искусствovedения, этнографии и фольклора . – Минск : Наука и техника, 1988. – 255 с.

*Бондарава, Е. Л.* Па этапах культурнай рэвалюцыі / Е. Л. Бондарава // Літ. і мастацтва. – 1971. – 19 сак. (№ 12). – С. 8. – Рэц. на кн.: Ешын, С. Развіццё культуры ў БССР за гады савецкай улады / С. Ешын. – Мінск : Выш. шк., 1970.

*Бондарава, Е.* Рознабаковы вобраз кінематографа / Е. Бондарава // Мастацтва Беларусі. – 1986. – № 4. – С. 74–75. – Рэц. на кн.: Нечай, О. Ф. Основы киноискусства : учеб. пособие / О. Ф. Нечай, Г. В. Ратников ; под ред. И. В. Вайсфельда. – 2-е изд., перераб. и доп. – Минск : Выш. шк., 1985. – 367 с.

*Бондарава, Е. Л.* «Святло далёкай зоркі»... / Е. Л. Бондарава // Культура. – 1997. – № 31 (9–15 жн.). – С. 4. – Рэц. на кн.: Касько, У. К. Святло далёкай зоркі / У. К. Касько. – Мінск : Універсітэцкае , 1997. – 319 с.

*Бондарава, Е.* Старонкі нашай кінабіяграфіі / Е. Бондарава // Полымя. – 1972. – № 4. – С. 236–238. – Рэц. на кн.: Красінскі, А. В. Юрый Таріч / А. В. Красінскі. – Мінск : Наўка і тэхніка, 1971. – 146 с.

*Бондарава, Е. Л.* «Усе беларускія фільмы...» / Е. Л. Бондарава // Літ. і мастацтва. – 2000. – 28 ліп. (№ 30). – С. 15. – Рэц. на кн.: Все белорусские фильмы = All belarusian films : кат.-справ. : в 2 т. / Нац. акад. наук Беларусі, Ін-т іскусстваведення, этнографіі і фольклора ; авт.-сост. И. О. Авдеев, Л. Н. Зайцева ; науч. ред. А. В. Красинский ; пер. на англ. Ю. В. Стулова. – Мінск : Беларус. наўка, 1996 – 2000. – Т. 2 : Ігровое кіно (1971–1983). – 2000. – 299 с.

*Бондарава, Е. Л.* Фільмасховішча... на кніжных старонках / Е. Л. Бондарава // Літ. і мастацтва. – 1997. – 11 крас. (№ 15). – С. 11. – Рэц. на кн.: Все белорусские фильмы = All belarusian films : кат.-справ. : в 2 т. / Нац. акад. наук Беларусі, Ін-т іскусстваведення, этнографіі і фольклора ; авт.-сост. И. О. Авдеев, Л. Н. Зайцева ; науч. ред. А. В. Красинский ; пер. на англ. Ю. В. Стулова. – Мінск : Беларус. наўка, 1996 – 2000. – Т. 1 : Ігровое кіно (1926 – 1970). – 1996. – 238 с.

*Бондарава, Е. Л.* Чатыры ракурсы мастацтва / Е. Л. Бондарава // Літ. і мастацтва. – 1980. – 21 сак. (№ 12). – С. 6–7. – Рэц. на кн.: Роль іскусства в формировании и развитии советского образа жизни / под ред. С. В. Марцэлева. – Мінск : Наўка і тэхніка, 1979. – 208 с. ; Рэц. на кн.: Михайлова, С. Д. Активный экран / С. Д. Михайлова. – Мінск : БГУ, 1979. – 158 с. ; Рэц. на кн.: Смаль, В. И. Человек. Война. Подвиг / В. И. Смаль. – Мінск : Наўка і тэхніка, 1979 ; Рэц. на кн.: Нечай, О. Ф. Большой мир малого экрана / О. Ф. Нечай. – Мінск, 1979.

*Бондарава, Е.* Эстэтыка ленінскага слова / Е. Бондарава // Маладосць. – 1969. – № 4. – С. 118–119. – Рэц. на кн.: Цікоцкі, М. У. І. Ленін і пытанні эстэтыкі публіцыстычнага слова = В. И. Ленин и вопросы эстетики публицистического слова: нарысы і даследаванні / М. Цікоцкі. – Мінск : Наўка і тэхніка, 1968. – 242 с.

*Бондарева, Е. Л.* Рукописи не горят / Е. Л. Бондарева // На экранах. – 2001. – № 10. – С. 2–3. – Рэц. на кн.: Ганкін, Е. Крыло ангела : эссе, очерки, воспоминания / Е. Ганкін. – Ann Arbor : G.L.M., 2000. – 185 с.

## СПІС ВУЧЭБНЫХ ВЫДААННЯЎ

### На беларускай мове

*Бондарава, Е. Л.* Беларуская літаратурна-мастацкая крытыка: пачатак і станаўленне : вучэб.-метад. дапам. : у 3 ч. / Е. Л. Бондарава. – Мінск : БДУ, 1997. – Ч. 3. – 64 с.

*Бондарева, Е. Л.* Беларускі кінематограф і нацыянальная культура : вучэб.-метад. дапам. / Е. Л. Бондарава ; М-ва нар. адукацыі Рэсп. Беларусь, БДУ імя У. І. Леніна, фак. журналістыкі. – Мінск : [б. и.], 1991. – 46 с.

*Бондарава, Е. Л.* Кінематограф і літаратура: творы В. Быкава на экране / Е. Л. Бондарава. – Мінск : Веды, 1991. – 23 с.

*Бондарава, Е. Л.* Культурнае будаўніцтва / Е. Л. Бондарава // Праблематыка газетных выступленняў : вучэб. дапам. : у 2 ч. / Б. В. Стральцоў [і інш.] ; пад рэд. Б. В. Стральцова. – Мінск, 1982. – Ч. 2. – С. 147–117.

*Бондарава, Е. Л.* Літаратура, мастацтва, друк / Е. Л. Бондарава // Праблематыка газетных выступленняў : вучэб. дапам. : у 2 ч. / пад рэд. Б. В. Стральцова. – Мінск, 1980. – Ч. 1. – С. 92–115.

*Бондарава, Е. Л.* Мастацтва і крытыка: дыялогі, артыкулы, творчыя партрэты, рэцэнзіі : вучэб.-метад. дапам. / Е. Л. Бондарава ; Беларус. дзярж. ун-т, фак. журналістыкі. – Мінск, 1999. – 91с.

### На рускай мове

*Бондарева, Е. Л.* Кино Белоруссии / Е. Бондарева, А. Красинский ; Всесоюз. об-ние «Союзинформкино», Госкино СССР ; под общ. ред. О. Тенейшвили. – М. : [б. и.], 1982. – 31 с. – (Советское многонациональное ; № 11 (370)).

*Бондарева, Е. Л.* Литературно-художественная критика : основы теории : учеб.-метод. рекомендации по курсу : в 2 ч. / Е. Л. Бондарева. – Минск : БГУ, 1994. – Ч. 2. – 37 с.

*Бондарева, Е. Л.* Литературно-художественная критика : учеб.-метод. рекомендации / Е. Л. Бондарева. – Минск : БГУ, 1987. – 75 с.

*Бондарева, Е. Л.* Освещение литературы и искусства в СМИ : курс лекций / Е. Л. Бондарева. – Минск : БГУ, 2004. – 117 с.

*Бондарева, Е. Л.* Современник в белорусском кино 80-х годов : материал в помощь лектору / Е. Л. Бондарева. – Минск : [б. и.], 1986. – 24 с.

*Бондарева, Е. Л.* Теория и практика советской журналистики: освещение литературы и искусства в печати : учеб.-метод. пособие / Е. Л. Бондарева ; Белорус. гос. ун-т. – Минск : БГУ, 1990. – 26 с.

## СПІС ПУБЛІКАЦЫЙ У СМІ

### На беларускай мове

*Бондарава, Е.* А калі шукаць не за гарамі... (Некалькі меркаванняў пра даўнюю праблему) / Е. Бондарава // Тэатр. Беларусь. – 1993. – № 4. – С. 42–47.

*Бондарава, Е. Л.* А каму патрэбна кінакрытыка?... / Е. Л. Бондарава // Культура. – 1997. – 22–28 лістап. – С. 9.

*Бондарава, Е. Л.* Абарвалася стужка жыцця / Е. Л. Бондарава // Мастацтва. – 2003. – № 1. – С. 44–47.

*Бондарава, Е.* Ад імя пакалення / Е. Бондарава // Мастацтва Беларусі. – 1984. – № 12. – С. 6–9.

*Бондарава, Е. Л.* Ад чаго расце душа (да 65-годдзя Віктара Турава) / Е. Л. Бондарава // Мастацтва. – 2001. – № 10. – С. 25–30.

*Бондарава, Е. Л.* Адзін за аднаго, разам – за кіно / Е. Л. Бондарава // Культура. – 2001. – 18–24 жн. – С. 10.

*Бондарава, Е. Л.* Адно жыццё / Е. Л. Бондарава // Культура. – 1997. – 18–24 лют. – С. 5.

*Бондарава, Е.* Ажыццявіць не паспеў... Да 90-годдзя з дня нараджэння У. У. Корш-Сабліна / Е. Бондарава // Мастацтва Беларусі. – 1990. – № 3. – С. 52–55.

*Бондарава, Е. Л.* Без чвэрці стагоддзе / Е. Л. Бондарава // Мастацтва. – 1999. – № 12. – С. 2–7.

*Бондарава, Е.* Беларускае кіно на літаратурным падмурку / Е. Бондарава // Беларус. думка. – 1994. – № 3. – С. 65–69.

*Бондарава, Е. Л.* «Беларусьфільм» здымае... / Е. Л. Бондарава // Чырв. зме-на. – 1966. – 19 лістап. – С. 4.

*Бондарава, Е. Л.* Бляск і нішчымнасць / Е. Л. Бондарава // Мастацтва. – 2000. – № 8. – С. 34–37.

*Бондарава, Е. Л.* Было так: і прышоў паэт у кінематограф... / Е. Л. Бондарава // Культура. – 1999. – № 26–27 (17–23 ліп.). – С. 13.

*Бондарава, Е.* Вера ім крылы давала. Вобраз камуніста беларускага кіно / Е. Бондарава // Мастацтва Беларусі. – 1987. – № 11. – С. 19–23.

*Бондарава, Е. Л.* Вернасць / Е. Л. Бондарава // Літ. і мастацтва. – 1971. – 12 лістап. – С. 11.

*Бондарава, Е. Л.* Від з чароўнай гары : Тыдзень швейцарскага кіно ў Мінс-ку / Е. Л. Бондарава // Літ. і мастацтва. – 1996. – 29 лістап. – С. 10.

*Бондарава, Е. Л.* Відэа-элізіум ценяў / Е. Л. Бондарава // Культура. – 1999. – 29 мая – 4 чэрв. – С. 8–9.

*Бондарава, Е.* Вобразы і схемы / Е. Бондарава // Мастацтва Беларусі. – 1987. – № 8. – С. 32–36.

*Бондарава, Е.* Высокага палёту людзі / Е. Бондарава // Літ. і мастацтва. – 1982. – 6 жн. – С. 10–11.

*Бондарава, Е.* Вяртанне забытага сцэнарыя / Е. Бондарава // Мастацтва Бе-ларусі. – 1991. – № 6. – С. 19–20.

*Бондарава, Е.* Гады мінаюць, чаканні застаюцца / Е. Бондарава // Мастац-тва Беларусі. – 1989. – № 11. – С. 32–36.

*Бондарава, Е. Л.* Гарызонты экраннага мастацтва / Е. Бондарава // Звяз-да. – 1978. – 21 лют. – С. 4.

*Бондарава, Е. Л.* Героі Талстога на экране / Е. Л. Бондарава // Літ. і мас-тацтва. – 1978. – 8 верас. – С. 12.

*Бондарава, Е. Л.* «Герой – той, хто змагаецца за Савецкую ўладу ...» / Е. Л. Бондарава // Звязда. – 1990. – 17 ліп. – С. 4.

*Бондарава, Е. Л.* Гэты стракаты кінасвет... / Е. Л. Бондарава // Літ. і мастацтва. – 1977. – 17 чэрв. – С. 12.

*Бондарава, Е.* Дакрануўшыся да лёсу пачуццём / Е. Бондарава // Літ. і мастацтва. – 1979. – 15 чэрв. – С. 12.

*Бондарава, Е.* Дзе браў сілы Антэй / Е. Бондарава // Полымя. – 1973. – № 7. – С. 190–201.

*Бондарава, Е. Л.* Дзеля чаго?... Развагі кінакрытыка з нагоды юбілею / Е. Л. Бондарава // Род. слова. – 2002. – № 11. – С. 87–91.

*Бондарава, Е. Л.* Ён марыў зняць цудоўнае кіно... : з нагоды 100-годдзя нараджэння кінарэжысёра Уладзіміра Корш-Сабліна / Е. Л. Бондарава // Мастацтва. – 2000. – № 3. – С. 2–5.

*Бондарава, Е. Л.* Жанр патрабуе... Нарыс у дакументальным кіно / Е. Л. Бондарава // Літ. і мастацтва. – 1967. – 3 лют. – С. 2.

*Бондарава, Е.* Жыццё патрабуе перамен... / Е. Бондарава // Мастацтва Беларусі. – 1986. – № 6. – С. 6–9.

*Бондарава, Е.* 3 «шасцідзiesiąтнікаў»... Штрыхі да творчага партрэта кінарэжысёра Рычарда Віктарава / Е. Бондарава // Мастацтва Беларусі. – 1990. – № 5. – С. 60–63.

*Бондарава, Е.* 3 глыбінь жыватворных / Е. Бондарава // Беларусь. – 1988. – № 1. – С. 24–25.

*Бондарава, Е.* 3 кінакамерай – у жыццё / Е. Бондарава // Маладосць. – 1968. – № 11. – С. 119–122.

*Бондарава, Е. Л.* 3 пакалення, якое верыла ў ідэалы... / Е. Л. Бондарава // Культура. – 1997. – 2–8 жн. – С. 8.

*Бондарава, Е. Л.* 3 пакалення рамантыкаў / Е. Л. Бондарава // Мастацтва. – 1993. – № 8. – С. 71–75.

*Бондарава, Е. Л.* Задума – сцэнарый – фільм / Е. Л. Бондарава // Літ. і мастацтва. – 1967. – 27 кастр. – С. 4.

*Бондарава, Е. Л.* Задумы і здзяйсненні: нататкі аб адлюстраванні вобраза сучасніка ў беларускім кіно / Е. Л. Бондарава // Звязда. – 1980. – 21 мая. – С. 4.

*Бондарава, Е. Л.* Занатаваная спадчына. Думкі пра беларускае кіно / Е. Л. Бондарава // Мастацтва. – 2003. – № 10–11. – С. 17–19.

*Бондарава, Е.* Захаваць адметнасць / Е. Бондарава // Беларусь. – 1994. – № 12. – С. 21.

*Бондарава, Е.* Зачараваны музыі кіно / Е. Бондарава // Віцеб. рабочы. – 1987. – 21 студз. – С. 3.

*Бондарава, Е.* Здзейсненае і няздзейсненае: да творчага партрэта Міхаіла Пташука / Е. Бондарава // Род. слова. – 2003. – № 9. – С. 94–98.

*Бондарава, Е. Л.* Звяраючы с поступам часу / Е. Л. Бондарава // Звязда. – 1968. – 22 кастр. – С. 4.

Бондаравы, Е. Л. Звяртаючыся да юнацтва... «Паланез Агінскага» – мастацкая стужка студыі «Беларусьфільм» / Е. Л. Бондаравы // Літ. і мастацтва. – 1972. – 11 жн. – С. 5.

Бондаравы, Е. Л. Змагар за перадавое мастацтва / Е. Л. Бондаравы // Літ. і мастацтва. – 1962. – 4 мая. – С. 2.

Бондаравы, Е. Л. Зоркі, якія запальваліся ў беларускім кіно / Е. Л. Бондаравы // Мастацтва. – 1996. – № 7. – С. 42–44.

Бондаравы, Е. Л. І «зоркамі» свяціўся экран ... Да 75-годдзя беларускага кіно / Е. Л. Бондаравы // Культура. – 1999. – 11–17 снеж. – С. 15.

Бондаравы, Е. І думка, і вобраз / Е. Бондаравы, Н. Сніцаравы // Звязда. – 1968. – 20 лют. – С. 4.

Бондаравы, Е. Л. І засталася ў кадрах знакавых... Пра ролі і вобразы С. М. Станюты ў кіно / Е. Л. Бондаравы // Культура. – 2001. – 31 сак. – 6 крас. – С. 7, 8–9, 10.

Бондаравы, Е. Л. І навукова, і папулярна: Праблемы дакументальнага кіно / Е. Л. Бондаравы // Літ. і мастацтва. – 1964. – 23 кастр. – С. 2.

Бондаравы, Е. І прарастуць галінкі садам... / Е. Бондаравы // Чырв. змея. – 1983. – 19 лістап.

Бондаравы, Е. Л. І сваё аблічча мець... / Е. Л. Бондаравы // Звязда. – 1988. – 27 снеж. – С. 4.

Бондаравы, Е. І слова – вобраз / Е. Бондаравы // Мастацтва Беларусі. – 1988. – № 7. – С. 10–13.

Бондаравы, Е. Л. І спакуслівая муза не абмінула... Алесь Адамовіч і кіно / Е. Л. Бондаравы // Мастацтва. – 1997. – № 3. – С. 16–20.

Бондаравы, Е. Л. І спакуслівая муза не абмінула... Уладзімір Караткевіч і кіно / Е. Л. Бондаравы // Мастацтва. – 1997. – № 5. – С. 4–6. – (Заканчэнне. Пачатак у № 3.)

Бондаравы, Е. Л. «Іншага лёсу не жадаў...»: пасляслоўе да дыялога з кінарэжысёрам Віктарам Туравым / Е. Л. Бондаравы // Мастацтва. – 1997. – № 10. – С. 28–30.

Бондаравы, Е. Ішла вайна народная... Старонкі беларускага кіналетапісу / Е. Бондаравы // Мастацтва. – 2005. – № 5. – С. 36–39.

Бондаравы, Е. Л. Каб голас айчыны пачуць... / Е. Л. Бондаравы // Літ. і мастацтва. – 1996. – 8 лістап. – С. 11.

Бондаравы, Е. Каб марка пазнавалася... Беларускаму кіно – 60 / Е. Бондаравы // Беларусь. – 1984. – № 12. – С. 28–29.

Бондаравы, Е. Каб не плакала маці / Е. Бондаравы // Літ. і мастацтва. – 1977. – 9 студз.

Бондаравы, Е. Каб слова справай адгукнулася. Роздум пра задачы і праблемы беларускай кінакрытыкі / Е. Бондаравы // Мастацтва Беларусі. – 1986. – № 12. – С. 46–48.

*Бондарова, Е. Л.* Калі ж спыніцца гэты паток? / Е. Бондарова // Літ. і мастацтва. – 1969. – 1 жн. – С. 2.

*Бондарова, Е. Л.* Калі партрэт – творчы : Мастацтва і літаратура на дакументальным экране / Е. Л. Бондарова // Літ. і мастацтва. – 1986. – 16 мая. – С. 10–11.

*Бондарова, Е. Л.* Калі сціхлі апладысменты / Е. Бондарова // Мастацтва. – 1998. – № 3. – С. 58–60.

*Бондарова, Е.* Калі табе імя мастак. Інтэрв’ю з У. Корш-Сабліным / Е. Бондарова // Чырв. змена. – 1976. – 25 жн.

*Бондарова, Е.* Кантакты з перапынкамі / Е. Бондарова // Мастацтва Беларусі. – 1985. – № 9. – С. 54–57.

*Бондарова, Е. Л.* Кінакрытык і сцэнарыст / Е. Л. Бондарова // Мастацтва. – 1999. – № 1. – С. 5–10.

*Бондарова, Е. Л.* Кінакрытыка: клопаты і праблемы / Е. Л. Бондарова // Звязда. – 1983. – 7 жн. – С. 2.

*Бондарова, Е. Л.* Кінарэпарцёр у страі / Е. Л. Бондарова // Літ. і мастацтва. – 1970. – 27 студз. – С. 2.

*Бондарова, Е.* Кінематаграфічныя паралелі, або Пра фестываль без журы і прэміі / Е. Бондарова // Мастацтва Беларусі. – 1988. – № 11. – С. 35–37.

*Бондарова, Е. Л.* Крылы экраннай публіцыстыкі / Е. Л. Бондарова // Літ. і мастацтва. – 1969. – 28 лют. – С. 2.

*Бондарова, Е.* Ленінскія крыгэрыі мастацтва / Е. Бондарова // Маладосць. – 1970. – № 4. – С. 140–144.

*Бондарова, Е. Л.* Леў дзіцячага кіно / Е. Л. Бондарова // Мастацтва. – 1999. – № 9. – С. 4–6.

*Бондарова, Е. Л.* Лёс у кінастужках. Да 100-годдзя з дня нараджэння кінарэжысёра, народнага артыста БССР і СССР Уладзіміра Корш-Сабліна (29.03.1990–06.07.1974) / Е. Л. Бондарова // Культура. – 2000. – 18–25 сак. – С. 14.

*Бондарова, Е. Л.* Малюючы кінакамеры / Е. Л. Бондарова // Мастацтва. – 2002. – № 3–4. – С. 32–34.

*Бондарова, Е. Л.* Мастак на публіцыстычнай трыбуне / Е. Л. Бондарова // Літ. і мастацтва. – 1973. – 9 лют. – С. 10.

*Бондарова, Е. Л.* Мастак у часе: Да 100-годдзя Уладзіміра Корш-Сабліна / Е. Л. Бондарова // Літ. і мастацтва. – 2000. – 19 мая. – С. 10–11.

*Бондарова, Е. Л.* Мастацкі дыягназ сучаснасці : нататкі пра кінапубліцыстыку / Е. Л. Бондарова // Звязда. – 1989. – 8 чэрв. – С. 4.

*Бондарова, Е. Л.* Месца дзеяння – граніца / Е. Л. Бондарова // Мастацтва Беларусі. – 1987. – № 2. – С. 5–8.

*Бондарова, Е. Л.* Мінскім героям–падпольшчыкам прысвячаецца... / Е. Л. Бондарова // Літ. і мастацтва. – 1973. – 5 мая. – С. 8.

*Бондарова, Е.* «Мой любімы герой – зямны чалавек нашых дзён...» / Е. Бондарова // Літ. і мастацтва. – 1982. – 19 лістап. – С. 13.

*Бондарава, Е. Л.* Найвышэйшы абавязак / *Е. Л. Бондарава* // Літ. і мастацтва. – 1980. – 4 ліп. – С. 13.

*Бондарава, Е. Л.* Народны рэжысёр: да 65-годдзя В. П. Чацверыкова / *Е. Л. Бондарава* // Мастацтва. – 1998. – № 8. – С. 53–58.

*Бондарава, Е.* Насустрач героям часу. Заслужанаму дзеячу мастацтваў БССР Ігару Дабралюбаву – 50 гадоў / *Е. Бондарава* // Мастацтва Беларусі. – 1983. – № 11. – С. 42–46.

*Бондарава, Е.* Трое. Нататкі пра маладых кінарэжысёраў Б. Сцяпанаву, В. Турава, І. Дабралюбаву / *Е. Бондарава, А. Бабкова* // Маладосць. – 1974. – № 12. – С. 137–159.

*Бондарава, Е. Л.* Не праклёнамі, а ўменнем. Для сябе і для сваіх фундатораў рызыкуюць здымаць кіно нашы творцы / *Е. Л. Бондарава* // Літ. і мастацтва. – 1995. – 10 лістап. – С. 10–11.

*Бондарава, Е. Л.* «Ніхто не ўмеў так усмехацца...» / *Е. Л. Бондарава* // Літ. і мастацтва. – 1997. – 29 жн. – С. 11.

*Бондарава, Е. Л.* «Новае беларускае кіно»... Якое яно? / *Е. Л. Бондарава* // Мастацтва. – 1995. – № 9. – С. 28–33.

*Бондарава, Е.* Новая старонка гераічнага кіналетпісу / *Е. Бондарава* // Чырв. змена. – 1966. – 22 верас. – С. 3.

*Бондарава, Е.* Пад высокім напружаннем. Натакі з нагоды 60-годдзя кінарэжысёра Віталія Чацверыкова / *Е. Бондарава* // Голас Радзімы. – 1993. – 19 жн. – С. 7.

*Бондарава, Е.* Пасля дзесятай прэм'еры. Штрыхі да партрэта кінарэжысёра Віктара Турава / *Е. Бондарава* // Польша. – 1980. – № 3. – С. 196–206.

*Бондарава, Е. Л.* Пасля доўгага чакання моманту ісціны... / *Е. Л. Бондарава* // Мастацтва. – 2001. – № 5. – С. 9–11.

*Бондарава, Е. Л.* Пафас паўстання: Экранізавана п'еса У. Караткевіча «Маці ўрагану» / *Е. Л. Бондарава* // Літ. і мастацтва. – 1990. – 19 кастр. – С. 11.

*Бондарава, Е.* Перад блакітным экранам. Роздум гледача / *Е. Бондарава* // Маладосць. – 1966. – № 11. – С. 138–142.

*Бондарава, Е. Л.* Пераглядаючы старыя стужкі... / *Е. Л. Бондарава* // Мастацтва. – 1995. – № 6. – С. 48–53.

*Бондарава, Е.* Перамена фокуса / *Е. Бондарава* // Беларусь. – 1988. – № 12. – С. 16–17.

*Бондарава, Е. Л.* Подых часу: Працяг экранізацыі «Палескай хронікі» І. Мележа / *Е. Л. Бондарава* // Літ. і мастацтва. – 1983. – 4 лют. – С. 10–11.

*Бондарава, Е. Л.* Пра долю народную: Адбыўся паказ тэлесерыяла «Плач перапёлкі» / *Е. Л. Бондарава* // Літ. і мастацтва. – 1991. – 5 ліп. – С. 10.

*Бондарава, Е. Л.* Пра залежнасць і... некультурнасць / *Е. Л. Бондарава* // Беларусь. – 2000. – № 3. – С. 35.

*Бондарава, Е.* Прага духоўнасці. Нататкі аб творчасці кінарэжысёра Вячаслава Нікіфарова / *Е. Бондарава* // Беларусь. – 1985. – № 12. – С. 12–13.

*Бондаравы, Е.* Пранесена праз гады... Да 85-годдзя з дня нараджэння У. У. Корш-Сабліна / *Е. Бондаравы* // Беларусь. – 1985. – № 4. – С. 36.

*Бондаравы, Е.* Праўда жыцця – буйным планам / *Е. Бондаравы* // Беларусь. – 1977. – № 1. – С. 10.

*Бондаравы, Е.* Праўду сэрцам правяраючы / *Е. Бондаравы* // Мастацтва Беларусі. – 1983. – № 2. – С. 42–45.

*Бондаравы, Е. Л.* Працяг галоўнай тэмы / *Е. Л. Бондаравы* // Літ. і мастацтва. – 1971. – 9 крас. – С. 12.

*Бондаравы, Е. Л.* Публіцыстычнасць дакументальнага фільма / *Е. Л. Бондаравы* // Звязда. – 1967. – 26 снеж. – С. 2.

*Бондаравы, Е.* Пяць ракурсаў жыцця / *Е. Бондаравы* // Мастацтва Беларусі. – 1983. – № 6. – С. 41–46.

*Бондаравы, Е. Л.* Пяць ракурсаў ігравога кіно / *Е. Л. Бондаравы* // Культур. – 1996. – 14–27 мая. – С. 10.

*Бондаравы, Е.* Розныя фільмы – адна біяграфія / *Е. Бондаравы* // Літ. і мастацтва. – 1969. – 7 кастр. – С. 3.

*Бондаравы, Е. Л.* Руіны змагаюцца... / *Е. Л. Бондаравы* // Літ. і мастацтва. – 1971. – 24 верас. – С. 8–9.

*Бондаравы, Е.* Са стужкі памяці. Некалькі штрыхоў да партрэта У. У. Корш-Сабліна / *Е. Бондаравы* // Мастацтва Беларусі. – 1984. – № 8. – С. 5–10.

*Бондаравы, Е. Л.* Самы адказны экзамен / *Е. Л. Бондаравы* // Беларус. ун-т. – 1964. – 8 лют. – С. 1.

*Бондаравы, Е. Л.* Свет сапраўдных пачуццяў : «Хам» Э. Ажэшкі на тэле- і кінаэкранах / *Е. Л. Бондаравы* // Літ. і мастацтва. – 1991. – 26 крас. – С. 10–11.

*Бондаравы, Е.* Скарына – праз аб'ектыў кінакамеры / *Е. Бондаравы* // Мастацтва Беларусі. – 1991. – № 3. – С. 44–45.

*Бондаравы, Е.* Сонца прабівання скрозь хмары / *Е. Бондаравы* // Вячэрні Мінск. – 1971. – 27 мая.

*Бондаравы, Е.* Сонцу і росам – паклон / *Е. Бондаравы* // Беларусь. – 1984. – № 4. – С. 26–27.

*Бондаравы, Е.* Старонкі нашай біяграфіі / *Е. Бондаравы* // Полымя. – 1972. – № 4. – С. 236–238.

*Бондаравы, Е. Л.* Стварае і паказвае «Тэлефільм» / *Е. Л. Бондаравы* // Культур. – 2000. – № 26. – С. 14.

*Бондаравы, Е. Л.* Сустрэчы на кінематаграфічных скрыжаваннях : аб развіцці беларускага кінематографа / *Е. Л. Бондаравы* // Мастацтва. – 1996. – № 1. – С. 7–9.

*Бондаравы, Е. Л.* Сустрэчы на кінематаграфічных скрыжаваннях : аб развіцці беларускага кінематографа / *Е. Л. Бондаравы* // Мастацтва. – 1996. – № 2. – С. 54–55. – (Працяг. Пачатак у № 1, 1996.)

*Бондарова, Е. Л.* Сустрэчы на кінематаграфічных скрыжаваннях: аб развіцці беларускага кінематографа / Е. Л. Бондарова // Мастацтва. – 1996. – № 4. – С. 57–59. – (Працяг. Пачатак у №№ 1–2, 1996.)

*Бондарова, Е. Л.* Сустрэчы на кінематаграфічных скрыжаваннях: аб развіцці беларускага кінематографа / Е. Л. Бондарова // Мастацтва. – 1996. – № 5. – С. 27–31. – (Заканчэнне. Пачатак у №№ 1–2, 4, 1996.)

*Бондарова, Е.* «Таварыш Інэса» / Е. Бондарова // Работніца і сялянка. – 1964. – № 2. – С. 16–17.

*Бондарова, Е.* Трое / Е. Бондарова, А. Бабкова // Маладосць. – 1974. – № 12. – С. 137–151.

*Бондарова, Е.* Трэці фільм рэжысёра... / Е. Бондарова // Літ. і мастацтва. – 21.04.1972 г.

*Бондарова, Е.* У кінематаграфічным ракурсе / Е. Бондарова // Мастацтва Беларусі. – 1991. – № 12. – С. 54–56.

*Бондарова, Е.* У кінематаграфічным ракурсе. З вопыту экранізацыі твораў беларускай літаратуры / Е. Бондарова // Мастацтва Беларусі. – 1991. – № 7. – С. 70–73.

*Бондарова, Е.* У кожнага свая вышыня: нататкі пра экранізацыі твораў В. Быкава / Е. Бондарова // Мастацтва Беларусі. – 1990. – № 9. – С. 60–64.

*Бондарова, Е. Л.* У фокусе – вобраз. Нататкі пра мову кінадакументалістыкі / Е. Л. Бондарова // Літ. і мастацтва. – 1968. – 6 лют. – С. 2.

*Бондарова, Е. Л.* Увайсці ў нацыянальны кантэкст / Е. Л. Бондарова // Літ. і мастацтва. – 1989. – 22 снеж. – С. 10–11.

*Бондарова, Е. Л.* Узыходжанне да сваёй вышыні / Е. Л. Бондарова // Літ. і мастацтва. – 1977. – 6 мая. – С. 12.

*Бондарова, Е.* Фестываль – не толькі свята... (Да пяцігоддзя «Лістапада» ў Мінску) / Е. Бондарова // Мастацтва. – 1999. – № 4/5. – С. 15–18.

*Бондарова, Е.* Хатыні заклінаюць. Пра фільм Э. Клімава і А. Адамовіча «Ідзі і глядзі» / Е. Бондарова // Беларусь. – 1986. – № 5. – С. 26.

*Бондарова, Е.* Хто выратуе нас і памілуе / Е. Бондарова // Рэспубліка. – 1994. – 26 студз. – С. 10.

*Бондарова, Е.* Ці запаліцца «свечка надзеі»? / Е. Бондарова // Мастацтва Беларусі. – 1992. – № 5. – С. 72–74.

*Бондарова, Е.* Час мяняе аблічча / Е. Бондарова // Мастацтва Беларусі. – 1989. – № 8. – С. 50–54.

*Бондарова, Е. Л.* Час прачытання класікі: Героі А. С. Пушкіна на «Беларусьфільме» / Е. Л. Бондарова // Літ. і мастацтва. – 1989. – 20 кастр. – С. 10–11.

*Бондарова, Е. Л.* Чалавек на ўсе вярхі: Па старонках кіналенініяны / Е. Л. Бондарова // Літ. і мастацтва. – 1968. – 6 лістап. – С. 3.

*Бондарова, Е. Л.* Чвэрць стагоддзя з кінакамерай / Е. Л. Бондарова // Літ. і мастацтва. – 1965. – 19 лістап. – С. 2.

*Бондарава, Е. Л.* Чымсьці парадзе, нечым не задаволіць... / Е. Л. Бондарава // *Культура*. – 1997. – 18–24 кастр. – С. 4.

*Бондарава, Е. Л.* Чэмпіёны кінапракату / Е. Л. Бондарава // *Мастацтва*. – 2000. – № 12. – С. 10–14.

*Бондарава, Е. Л.* Што значыць быць культурным? / Е. Л. Бондарава // *Беларус. ун-т*. – 1967. – 10 сак. – С. 2–3.

*Бондарава, Е. Л.* Шукаць і адкрываць / Е. Л. Бондарава // *Літ. і мастацтва*. – 1963. – 4 чэрв. – С. 1.

*Бондарава, Е. Л.* Эфект «працяглага бачання» / Е. Л. Бондарава // *Культура*. – 1998. – 13–19 чэрв. – С. 9.

*Бондарава, Е. Л.* Як глядзець фільм? / Е. Л. Бондарава // *Чырв. змена*. – 1966. – 13 лістап. – С. 1.

*Бондарава, Е. Л.* Якія мы? На тэлеэкране... / Е. Л. Бондарава // *Літ. і мастацтва*. – 2001. – 22 чэрв. – С. 4.

*Бондарава, Е. Л.* «Яна яшчэ не мела моцы...»: Ля вытокаў беларускай кінакрытыкі / Е. Л. Бондарава // *Літ. і мастацтва*. – 1995. – 10 лют. – С. 10–11.

*Бондарава, Ф.* 30 год служэння беларускаму кінематографу / Ф. Бондарава // *Літ. і мастацтва*. – 1958. – 5 снеж. – С. 3.

*Бондарава, Ф.* А настрой усё-такі надрэнны / Ф. Бондарава // *Літ. і мастацтва*. – 1961. – 6 кастр. – С. 3.

*Бондарава, Ф.* Беларускае кінамастацтва і сучаснасць / Ф. Бондарава // *Камуніст Беларусі*. – 1962. – № 4. – С. 53–57.

*Бондарава, Ф.* «Васемнаццаты год» / Ф. Бондарава // *Літ. і мастацтва*. – 1958. – 9 ліп. – С. 2.

*Бондарава, Ф.* Зварот да пакаленняў / Ф. Бондарава // *Чырв. змена*. – 1965. – 14 верас. – С. 3.

*Бондарава, Ф.* Кінасцэнарый – літаратурны твор / Ф. Бондарава // *Літ. і мастацтва*. – 1960. – 18 лістап. – С. 4.

*Бондарава, Ф.* Кіначасопіс № 37–38 / Ф. Бондарава // *Літ. і мастацтва*. – 1950. – 7 студз. – С. 3.

*Бондарава, Ф.* Купалаўцы на экране / Ф. Бондарава // *Літ. і мастацтва*. – 1960. – 23 снеж. – С. 3.

*Бондарава, Ф.* Мастацтва кінапубліцыстыкі / Ф. Бондарава // *Літ. і мастацтва*. – 1958. – 1 сак. – С. 2.

*Бондарава, Ф.* Наведаем «Беларусьфільм» / Ф. Бондарава // *Маладосць*. – 1958. – № 12. – С. 164–170.

*Бондарава, Ф.* Новыя сцэнарыі, новыя імёны / Ф. Бондарава // *Літ. і мастацтва*. – 1957. – 9 студз. – С. 2.

*Бондарава, Ф.* Нявырашаная творчая задача / Ф. Бондарава // *Полымя*. – 1956. – № 1. – С. 136–144.

*Бондарава, Ф.* «Палеская легенда» / Ф. Бондарава // *Звязда*. – 1957. – 3 ліп. – С. 4.

*Бондарава, Ф.* «Першыя выпрабаванні» / Бондарава Ф. // Літ. і мастацтва. – 1960. – 26 жн. – С. 3.

*Бондарава, Ф.* «Пяюць жаваранкі» / Ф. Бондарава // Мін. праўда. – 1953. – 28 чэрв. – С. 4.

*Бондарава, Ф.* Соцыялістычны рэалізм – аснова савецкай літаратуры і мастацтва / Ф. Бондарава // Полымя. – 1953. – № 11. – С. 121–135.

*Бондарава, Ф.* Сучаснасць – на экран / Ф. Бондарава // Літ. і мастацтва. – 1960. – 9 крас. – С. 1.

*Бондарава, Ф.* Фільм пакідае след / Ф. Бондарава // Літ. і мастацтва. – 1960. – 5 жн. – С. 2.

*Бондарава, Ф.* Што паказаў фестываль / Ф. Бондарава // Літ. і мастацтва. – 1960. – 31 мая. – С. 1.

*Бондарава, Ф.* Як ствараўся фільм «Зялёныя агні» / Ф. Бондарава // Мін. праўда. – 1956. – 31 сак. – С. 3.

### На рускай мове

*Бондарева, Е.* Альтернативы экрана / Е. Бондарева // Полит. собеседник. – 1987. – № 1. – С. 46–47.

*Бондарева, Е.* Большое видится на расстоянии / Е. Бондарева // Вечер. Минск. – 1992. – 3 сент. – С. 3.

*Бондарева, Е.* В ожидании перемены // Совет. Белоруссия. – 1988. – 28 мая. – С. 3.

*Бондарева, Е.* Возраст – это состояние души / Е. Бондарева // Совет. Белоруссия. – 1992. – 20 лют. – С. 6.

*Бондарева, Е.* Время в характерах киногероев / Е. Бондарева // Нёман. – 1975. – № 1. – С. 155–164.

*Бондарева, Е.* Всегда – современники / Е. Бондарева // Нёман. – 1978. – № 12. – С. 134–144.

*Бондарава, Е. Л.* Встреча через века / Е. Л. Бондарава // Вечер. Минск. – 1970. – 3 февр. – С. 3.

*Бондарева, Е.* Долгие версты в кино / Е. Бондарева // Совет. Белоруссия. – 1997. – 28 сак. – С. 3.

*Бондарева, Е.* Драма таланта / Е. Бондарева // Совет. Белоруссия. – 1988. – 25 жн. – С. 4.

*Бондарева, Е.* Ему нравилось не только фильмы ставить / Е. Бондарева // Вечер. Минск. – 1994. – 25 ліп. – С. 3.

*Бондарева, Е.* «И не последовала моде...» / Е. Бондарева // На экранах. – 2001. – № 3. – С. 2–3.

*Бондарева, Е.* И физикам необходимы лирики / Е. Бондарева // Знамя юности. – 1979. – 6 ліп. – С. 3.

*Бондарева, Е.* Избранные – кем? / Е. Бондарева // Совет. Белоруссия. – 1983. – 11 жн. – С. 3.

*Бондарева, Е.* «Иной судьбы я не желал...» / Е. Бондарева // Нёман. – 2001. – № 12. – С. 160–185.

*Бондарева, Е.* К глубинам народной жизни. «Полесская хроника»: особенности экранизации / Е. Бондарева // Нёман. – 1984. – № 2. – С. 156–163.

*Бондарева, Е. Л.* Кинематографический синдром / Е. Л. Бондарева // Коммунист Белоруссии. – 1991. – № 9. – С. 62–66.

*Бондарева, Е.* Кино и кинокритика: задачи и проблемы / Е. Бондарева // Коммунист Белоруссии. – 1972. – № 7. – С. 65–70.

*Бондарева Е.* Кому нравятся кошмары и монстры... : [О пробл. кинопроката] // Рэспубліка. – 1995. – 7 верас. – С. 6.

*Бондарева, Е.* Момент истин / Е. Бондарева // На экранах. – 2001. – № 2. – С. 2.

*Бондарева, Е.* Не утратить ценностные ориентиры... / Е. Бондарева // Беларус. думка. – 1998. – № 10. – С. 144–149.

*Бондарева, Е.* Один миг большой жизни / Е. Бондарева // Вечер. Минск. – 1993. – 13 июля. – С. 3.

*Бондарева, Е.* Ожившая береза / Е. Бондарева // Совет. экран. – 1978. – № 19. – С. 2–3.

*Бондарева, Е.* «Он переиграл всех...» / Е. Бондарева // Вечер. Минск. – 1993. – 13 верас. – С. 3.

*Бондарева Е.* Охота за «кассухой» : [О фильмах 2-го междунар. кинорынка] // Совет. Белоруссия. – 1992. – 19 мая.

*Бондарева, Е.* Писатель и кино / Е. Бондарева // Нёман. – 1972. – № 2. – С. 154–164.

*Бондарева, Е.* По имени – Иван / Е. Бондарева // Совет. Белоруссия. – 1983. – 1 снеж. – С. 4.

*Бондарева, Е.* Повести и фильмы. Произведения В. Быкова на экране / Е. Бондарева // Нёман. – 1977. – № 10. – С. 158–167.

*Бондарева, Е.* Поклонение боевому братству / Е. Бондарева // Совет. Белоруссия. – 1974. – 23 лют. – С. 4.

*Бондарева, Е.* Поручая дело жизни сыну... / Е. Бондарева // Совет. Белоруссия. – 1976. – 11 лістап. – С. 4.

*Бондарева, Е.* Правда и правдоподобие. Контрасты экрана 80-х / Е. Бондарева // Нёман. – 1987. – № 9. – С. 145–156.

*Бондарева, Е.* Преодоление / Е. Бондарева // Нёман. – 1982. – № 4. – С. 149–155.

*Бондарева, Е.* Режиссер в зеркале фильмов / Е. Бондарева // Нёман. – 1988. – № 12. – С. 140–148.

*Бондарева, Е.* Роль как судьба, или признание актрисы в любви к режиссеру / Е. Бондарева // На экранах. – 1999. – № 10. – С. 12–13.

*Бондарева, Е.* Современник на экране / Е. Бондарева // Нёман. – 1985. – № 6. – С. 151–158.

*Бондарева, Е.* Художник и Родина: о главной теме творчества кинорежиссера Виктора Турова / Е. Бондарева // Беларус. думка. – 1997. – № 10. – С. 136–142.

*Бондарева, Е.* Что за тревоги наши, кинематографические? / Е. Бондарева // На экранах. – 2003. – № 3. – С. 11.

*Бондарева, Е.* Чтобы мы – были / Е. Бондарева // Нёман. – 1986. – № 5. – С. 147–157.

*Бондарева, Ф.* И еще раз про любовь / Ф. Бондарева // Совет. Белоруссия. – 1965. – 12 кастр. – С. 4.

## СПІС НАРЫСАЎ, ЭСЭ

*Бондарева, Е. Л.* Владимир Владимирович Корш-Саблин: очерк-портрет / Е. Л. Бондарева ; ред.-консультант К. Л. Губаревич ; О-во по распространению полит. и науч. знаний БССР . – Минск : [б. и.], 1960. – 39, [1] с.

Кино Советской Белоруссии: статьи, очерки, беседы / сост. Е. Л. Бондарева. – Москва : Искусство, 1975. – 320 с.

## СПІС ІНТЭРВ'Ю Е. Л. БОНДАРАВАЎ

*Бондарева, Е. Л.* Больш чым прафесія... : [гутарка з кінарэжысёрам В. Нікіфаравым] / Е. Л. Бондарева // Мастацтва Беларусі. – 1986. – № 1. – С. 33–37.

*Бондарева, Е. Л.* Душа не мае ўзросту : [гутарка з рэжысёрам і аператарам кінастудыі «Беларусьфільм» Ю. А. Марухіным] / Е. Л. Бондарева // Мастацтва. – 1998. – № 5. – С. 21–24.

*Бондарева, Е. Л.* З фарбаў жыцця : [дыялог з аператарам-пастаноўшчыкам «Беларусьфільма» Ю. Марухіным] / Е. Л. Бондарева // Беларусь. – 1984. – № 9. – С. 28–29.

*Бондарева, Е. Л.* Зайцев, Д. Краски земли и неба : [беседа с оператором и режиссером студии «Беларусьфільм» Д. Зайцевым] / Е. Л. Бондарева // Беларус. думка. – 1999. – № 7. – С. 134–141.

*Бондарева, Е. Л.* И надежда не оставит нас... : [диалог с кинорежиссером, художеств. рук. Театра-студии киноактера А. Ефремовым] / Е. Л. Бондарева // Беларус. думка. – 2001. – № 11. – С. 154–162.

*Бондарева, Е. Л.* І зноў абраў бы кінематограф... : [гутарка з кінарэжысёрам І. Дабралюбавым] / Е. Л. Бондарева // Мастацтва. – 1993. – № 1. – С. 24–28.

*Бондарева, Е. Л.* Кінематограф в изменяющемся мире : [диалог с режиссером М. Н. Пташуком] / Е. Л. Бондарева // Беларус. думка. – 1994. – № 12. – С. 76–80.

*Бондарева, Е. Л.* Кінематограф і час : [дыялог з нар. артыстам Беларусі, кінарэжысёрам В. Дашуком] / Е. Л. Бондарева // Полымя. – 1996. – № 6. – С. 189–204.

*Бондарева, Е. Л.* Логінава, Т. І выбрала беларускі кінематограф... : [дыялог з апэратарам Т. Логінавай] / Е. Л. Бондарева // Мастацтва. – 2004. – № 7/8. – С. 45–46.

*Бондарева, Е. Л.* Нельга лгаць самому сабе / Е. Л. Бондарева // Мастацтва. – 2005. – № 2. – С. 30–34.

*Бондарева, Е. Л.* Перабудова ці разбурэнне?.. : [гутарка з кінарэжысёрам В. Туравым] / Е. Л. Бондарева // Мастацтва. – 1992. – № 6. – С. 22–26.

*Бондарева, Е. Л.* Прыступкі рэжысуры : [дыялог з кінарэжысёрам В. Рубінчыкам] / Е. Л. Бондарева // Мастацтва Беларусі. – 1989. – № 5. – С. 60–63.

*Бондарева, Е. Л.* Трылогі і надзеі : [дыялог з кінарэжысёрам – нар. артыстам СССР В. Туравым] / Е. Л. Бондарева // Мастацтва. – 1996. – № 9. – С. 32–37.

## СПІС ІНТЭРВ'Ю З Е. Л. БОНДАРАВАЙ

*Елісеева, Ю.* «Веру ў будучыню мастацтва кіно» [гутарка з Е. Л. Бондаравай] / Ю. Елісеева // Культура. – 1997. – № 46. – С. 7.

*Падаляк, Т.* Ефрасіння Бондарева: «Жыццё вартае таго, каб яго паважаць...» [гутарка з Е. Л. Бондаравай] / Т. Падаляк // Сафія. – 2006. – 1 студз. – С. 12.

*Падаляк, Т.* Кароткае інтэрв'ю па асабістых пытаннях з прафесарам Бондаравай / Т. Падаляк // Звязда. – 1997. – 25 лістап. – С. 3.

*Барабаншчыкава, В.* Крытык, вышэйшы за ўсіх [гутарка з Е. Л. Бондаравай] / В. Барабаншчыкава // Літ. і мастацтва. – 2002. – 22 лістап. – С. 10–11.

*Пашкевіч, Г.* Матрыярхат беларускай крытыкі [гутарка з Е. Л. Бондаравай] / Г. Пашкевіч // Мастацтва. – 1997. – № 10. – С. 26–27.

*Надзеждзіна, Н.* Плённасць неспакою [гутарка з Е. Л. Бондаравай] / Н. Надзеждзіна // Беларус. ун-т. – 1982. – 9 снеж. – С. 2–3.

*Фядотава, Н.* Пранесенае праз гады [гутарка з Е. Л. Бондаравай] / Н. Фядотава // Чырв. змена. – 2000. – 4 крас. – С. 4.

*Падаляк, Т.* «Свабода вымагае культуры...» [гутарка з Е. Л. Бондаравай] / Т. Падаляк // Літ. і мастацтва. – 1993. – 5 сак. – С. 10–11.

*Калоша, А.* «Трэба любіць класіку, свае карані!» [гутарка з Е. Л. Бондаравай] / А. Калоша // Чырв. змена. – 1999. – 11 снеж. – С. 11.

*Палачаніна, Ю.* «Усё пачынаецца з асобы і ёю вяпчаецца» [гутарка з Е. Л. Бондаравай] / Ю. Палачаніна // Літ. і мастацтва. – 1997. – 5 снеж. – С. 10.

*Гуртавая, К.* Номо кінематаграфічны [гутарка з Е. Л. Бондаравай] / К. Гуртавая // Культура. – 2002. – 23–29 лістап. – С. 13.

*Бондарава, Е. Л.* Параметры кінагероя. Дыялог кінарэжысёра В. Чацверыкова з крытыкам Е. Бондаравай / Е. Бондарава // Літ. і мастацтва. – 1982. – 25 чэрв. – С. 14.

## ЗМЕСТ

|                                                                                          |    |
|------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| <b>ПРАДМОВА</b> .....                                                                    | 4  |
| <b>КІНАКРЫТЫК, НАВУКОВЕЦ, ПЕДАГОГ, ГРАМАДЗЯНІН</b> .....                                 | 6  |
| <b>НАВУКОВАЯ І КІНАКРЫТЫЧНАЯ ДЗЕЙНАСЦЬ Е. Л. БОНДАРАВАЙ</b>                              |    |
| Навуковыя публікацыі.....                                                                | 9  |
| Кінопроцэс і кінакрытыка .....                                                           | 9  |
| Экран і сучаснасць: праблемы і героі .....                                               | 20 |
| Экранны портрэт творчасці асобы: вызначальныя рысы .....                                 | 32 |
| Кінакрытычныя публікацыі.....                                                            | 36 |
| Пяюць жаваранкі .....                                                                    | 36 |
| Як ствараўся фільм «Зялёны агні» .....                                                   | 38 |
| Новыя сцэнарыі, новыя імёны(да вынікаў конкурсу<br>на лепшыя кіносцэнарыі) .....         | 40 |
| Наведаем «Беларусьфільм» .....                                                           | 42 |
| 30 год служэння беларускаму кінематографу .....                                          | 45 |
| Сучаснасць – на экран .....                                                              | 49 |
| Што паказаў фестываль .....                                                              | 51 |
| Фільм пакідае след .....                                                                 | 53 |
| Купалаўцы на экране .....                                                                | 55 |
| І яшчэ раз пра любовь .....                                                              | 56 |
| Чвэрць стагоддзя з кінакамерай .....                                                     | 59 |
| Крылы экраннай публіцыстыкі .....                                                        | 62 |
| Калі ж спыніцца гэты паток? .....                                                        | 65 |
| Кінарэжысёр у страі.....                                                                 | 67 |
| Руіны змагаюцца .....                                                                    | 70 |
| Старонкі нашай біяграфіі.....                                                            | 73 |
| Поручаю справу жыцця сыну.....                                                           | 76 |
| Дакрануўшыся да лёсу пачуццём. Развагі крытыка<br>аб двух новых фільмах.....             | 79 |
| Пасля дзесятай прэм'еры. Штрыхі да партрэта кінарэжысёра<br>Віктара Турава.....          | 82 |
| Параметры кінагероя. Дыялог кінарэжысёра В. Чацверыкова<br>з крытыкам Е. Бондаравай..... | 95 |

|                                                                       |     |
|-----------------------------------------------------------------------|-----|
| Высокага палёту людзі.....                                            | 100 |
| «Мой любімы герой – зямны чалавек наших дзён...» .....                | 104 |
| По имени – Иван .....                                                 | 108 |
| Избранные – кем?.....                                                 | 110 |
| Современник на экране .....                                           | 112 |
| Чтобы мы – были.....                                                  | 122 |
| Правда и правдоподобие. контрасты экрана 80-х .....                   | 136 |
| Час прачытання класікі. Героі А. С. Пушкіна на «Беларусьфільме».....  | 151 |
| Свет сапраўдных пачуццяў. «Хам» Э. Ажэшкі на тэле- і кінаэкранах..... | 155 |
| Долгие версты в кино .....                                            | 158 |
| Малюючы кінакамеры .....                                              | 159 |
| Абарвалася стужка жыцця.....                                          | 164 |
| Занатаваная спадчына (думкі пра беларускае кіно) .....                | 169 |

#### IN MEMORIUM: КАЛЕГІ І ВУЧНІ ПРА Е. Л. БОНДАРАВА

|                                                                                      |     |
|--------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Успаміны.....                                                                        | 175 |
| <i>Авдеев О. Т.</i> Воспоминание о прошлом (к 100-летию Е. Л. Бондаревой) .....      | 175 |
| <i>Агафонова Н. А.</i> Запечатленное: фрагменты .....                                | 177 |
| <i>Алай А. И.</i> Такое не забывается. Такое на всю жизнь.....                       | 178 |
| <i>Вараб'ёў В. П.</i> Нястомная падзвіжніца студэнцкай навуковасці.....              | 182 |
| <i>Дасаева Т. М.</i> Фарбы жыцця Ефрасінні Леанідаўны Бондаравай .....               | 183 |
| <i>Ефремов А. В.</i> Из когорты тех, кто верит в торжество культуры.....             | 185 |
| <i>Іўчанкаў В. І.</i> Прафесар Е. Л. Бондаравы: моц слова і сіла духу .....          | 187 |
| <i>Кавалеўскі А. М.</i> Дагнаць успаміны .....                                       | 188 |
| <i>Кавелашвілі І. Д.</i> Когда критик умеет слушать и понимать .....                 | 196 |
| <i>Кононова Е. И.</i> Уроки Нади Рушевой.....                                        | 197 |
| <i>Крепак Б. А.</i> Ее судьба – кинематограф .....                                   | 199 |
| <i>Лешко Ю. А.</i> Хочу работать в кино! .....                                       | 202 |
| <i>Лысова Н. Б.</i> «Иду на вы» .....                                                | 204 |
| <i>Медведева О. А.</i> Уроки Бондаревой.....                                         | 207 |
| <i>Орлова Т. Д.</i> Светлая и темная стороны кино.....                               | 208 |
| <i>Перегудова Л. И.</i> Рукописи не горят... ..                                      | 211 |
| <i>Пинюта А. Ф.</i> Спасибо, Ефросинья Леонидовна! .....                             | 212 |
| <i>Саенкова-Мельницкая Л. П.</i> О Ефросинье Леонидовне –<br>с любовью и тоской..... | 214 |
| <i>Салеев В. А.</i> Мощь и красота мысли... ..                                       | 217 |
| <i>Свороб А. К.</i> Покой ей только снился .....                                     | 219 |
| <i>Сидоренко А. В.</i> ...И она любила всех нас.....                                 | 221 |
| <i>Слука А. Г.</i> Паклон павагі праз гады... ..                                     | 223 |
| <i>Соловьев А. И.</i> Она, безусловно, легенда .....                                 | 224 |
| <i>Сукманов И. Б.</i> Место в сердце.....                                            | 226 |
| <i>Федотова Н. А.</i> Человек, исполненный смысла.....                               | 228 |
| <i>Фрольцова Н. Т.</i> И это всё о ней .....                                         | 229 |
| <i>Шур Г. В.</i> Ефросинья Леонидовна .....                                          | 232 |

|                                                                                                                             |     |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Публікацыі, інтэрв'ю .....                                                                                                  | 235 |
| Саенкова-Мельніцкая Л. П. У истоков кинокритической мысли Беларуси (из творческого опыта профессора Е. Л. Бондаревой) ..... | 235 |
| Елісеева Ю. «Веру ў будучыню мастацтва кіно» .....                                                                          | 244 |
| Калоша А. «Трэба любіць класіку, свае карані!» .....                                                                        | 246 |
| Падаляк Т. Ефрасіння Лёзненская .....                                                                                       | 250 |

## НАВУКОВАЯ, ПЕДАГАГІЧНАЯ, КРЫТЫЧНАЯ СПАДЧЫНА

### Е. Л. БОНДАРАВАЙ

|                                        |     |
|----------------------------------------|-----|
| Спіс навуковых публікацый .....        | 257 |
| Артыкулы .....                         | 257 |
| Аўтарэфераты дысертацый .....          | 260 |
| Манаграфіі .....                       | 260 |
| Рэцэнзіі .....                         | 261 |
| Спіс вучэбных выданняў .....           | 262 |
| Спіс публікацый у СМІ .....            | 263 |
| Спіс нарысаў, эсэ .....                | 274 |
| Спіс інтэрв'ю Е. Л. Бондаравай .....   | 274 |
| Спіс інтэрв'ю з Е. Л. Бондаравай ..... | 275 |

Навуковае выданне

*Memoria et Gloria*

**ПАМЯЦЬ І СЛАВА:  
ЕФРАСІННЯ ЛЕАНІДАЎНА БОНДАРАВА.  
ДА 100-ГОДДЗЯ 3 ДНЯ НАРАДЖЭННЯ**

Складальнікі:

**Саянкова-Мяльніцкая** Людміла Пятроўна  
**Лысова** Наталля Багданаўна  
**Прановіч** Таццяна Іванаўна [і інш.]

Рэдактар *Ж. В. Запартыка*  
Мастак вокладкі *Т. Ю. Таран*  
Мастацкі рэдактар *Т. Ю. Таран*  
Тэхнічны рэдактар *В. П. Явуз*  
Камп'ютарная вёрстка *В. Ю. Шантаровіч*

Падпісана да друку 21.10.2022.  
Фармат 70 × 90/16.

Папера афсетная. Друк лічбавы.  
Ум. друк. арк. 20,47 + 1,17 укл.  
Ул.-выд. арк. 22,05 + 0,78 укл.  
Тыраж 55 экз. Заказ 449.

Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт.  
Пасведчанне аб дзяржаўнай  
рэгістрацыі выдаўца, вытворцы,  
распаўсюджвальніка друкаваных  
выданняў № 1/270 ад 03.04.2014.  
Пр. Незалежнасці, 4, 220030, Мінск.

Рэспубліканскае ўнітарнае  
прадпрыемства  
«Выдавецкі цэнтр Беларускага  
дзяржаўнага ўніверсітэта».  
Пасведчанне аб дзяржаўнай рэгістрацыі  
выдаўца, вытворцы,  
распаўсюджвальніка друкаваных  
выданняў № 2/63 ад 19.03.2014.  
Вул. Чырвонаармейская, 6,  
220030, Мінск.