

МОДЕЛЬ СОЦІАЛІСТИЧНОЇ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ ТА ПОШУК ЇЇ АЛЬТЕРНАТИВ У БІЛОРУСЬКОМУ КІНЕМАТОГРАФІ

Модель соціалістичної національної ідентичності формувалася в радянській культурі 1930-х років у контексті репресій за справами про «буржуазний націоналізм». В її рамках суть національних мистецтв описували формулою: «Національні мистецтва повинні бути національні за формою, соціалістичні за змістом». Білоруські фільми цього періоду демонструють, як за концептом «національне» закріплюється ідея локально-етнографічного, тоді як за концептом «соціалістичне» – ідеї модернізації та централізованої влади. Імплицитні згадки про культурну травму, яку пережили білоруси, щоб стати «радянськими», стають можливими тільки в кінематографі пізньорадянського періоду та періоду «перебудови», експліцитні – в білоруському кінематографі 1990-х років.

Ключові слова: радянська культура, сталінський період, соціалістична модель національної ідентичності, білоруський кінематограф, культурна травма.

Якщо трактувати уявлення про нації і «національне» як культурно-політичний конструкт, то навіть у рамках радянської культури можна побачити негомогенність і внутрішню суперечливість цих уявлень. Залежно від періоду радянської історії та настроїв національної інтелігенції, концепт «національного» наділяли різними смислами й конотаціями, яким відповідали різні моделі й версії національної ідентичності. Їх водночас і фіксували, і конструювали силами мистецтва. Особливу роль тут відіграв радянський кінематограф – як одне з наймасовіших мистецтв, що органічно поєднує розвагу з ідеологією.

«Соціалістична національна ідентичність» – домінантна для радянської культури модель, яка багато в чому визначила розвиток національних мистецтв усіх республік на довгі роки. Її було створено впродовж

1930-х років у контексті репресій за справами про «буржуазний націоналізм» і партійної боротьби з «нацдемівськими викривленнями в мистецтві». Її головним політичним завданням було сполучити національну ідентичність із радянсько-імперською, тобто створити безконфліктні образи «радянських білорусів», «радянських українців», «радянських таджиків», «радянських грузинів» тощо, сконструювавши їх до- і післяреволюційну історію так, щоб у ній не було місця ворожості народу щодо Російської та Радянської імперій.

На рівні політичної риторики це завдання вирішувалося за допомогою ідеологем «пролетарського інтернаціоналізму» та «дружби народів». Як наочний приклад і символ вибудованої моделі соціалістичної національної ідентичності можна назвати один із пам'ятників соцреалізму – фонтан Дружби народів на ВДНГ у Москві (встановлений 1954 року). Він являє собою скульптурний хоровод 16-ти (включно з Карело-Фінською РСР) «сестер-республік», які застигли в танці навколо величезного золотого снопа колосків – метафори інтернаціонального єднання і райського достатку. «Перша серед рівних» – це РРФСР, яка стоїть навпроти головного павільйону в центрі композиції, праворуч і ліворуч стоять «молодші сестри» – БССР і УРСР, далі по колу розташовані всі решта.

У рамках цієї моделі суть національних мистецтв описувалась відомою формулою: «Національні мистецтва повинні бути національні за формою, соціалістичні за змістом». Вона стала стійким висловом у 1930-ті роки, її багаторазово відтворювали в різних радянських текстах аж до 1980-х. Ця формула походить із доповіді Й. Сталіна на XVI з'їзді ВКП (б) 1930 року. У ній Сталін попереджає про два моменти, через які знову загострилося національне питання і класова боротьба в радянських республіках – про «великодержавний шовінізм» і «місцевий націоналізм». У сталінському контексті фраза звучить так:

Що таке національна культура при пануванні буржуазії? *Буржуазна* за своїм змістом і національна за своєю формою культура, що має своєю метою отруїти маси отрутою націоналізму і зміцнити панування буржуазії. Що таке національна культура при диктатурі пролетаріату? *Соціалістична* за своїм змістом і національна за формою культура, що має за мету виховати маси в дусі інтернаціоналізму і зміцнити диктатуру пролетаріату» (курсив Сталіна)¹.

Тут і далі Сталін транслює думку (а фактично – «налаштовує зір» ОДПУ і всієї адміністративно-командної вертикалі), що «ухил у націоналізм»

¹ И. В. Сталин. Об уклонах в области национального вопроса. Из доклада на XVI съезде ВКП(б) 27 июня 1930 г. // *Марксизм и национально-колониальный вопрос*: Сборник статей и речей. Москва 1936, с. 194.

означає відмову від «пролетарського інтернаціоналізму» – тобто, іншими словами, від визнання керівної ролі партійних працівників і московського центру.

«Ухил у великодержавний шовінізм» (відкидання національних відмінностей) – складніша конструкція. У своїй доповіді Сталін пропонує трактувати її як «ігнорування ленінської діалектики». Щоб пояснити, як він слідом за Леніном розуміє діалектичні закони, Сталін наводить два стратегічних приклади. Спершу він роз'яснює, що на цьому етапі потрібно зміцнити державу, щоб потім, при комунізмі, вона відмерла. Подібним чином прописане в конституції право націй на «самовизначення аж до відокремлення» означає реалізацію ленінської думки: «роз'єднання необхідне для об'єднання».

Таке розуміння діалектичного підходу, на думку Сталіна, передбачає, що на цьому етапі необхідно залучити «відсталі національності» до соціалізму і впровадити освіту й мистецтво рідною мовою. Але в майбутньому відбудеться злиття в одну спільну культуру з однією мовою: «Треба дати національним культурам розвинутись і розвернутися, виявивши всі свої потенції, щоб створити умови для їх злиття в одну спільну культуру з однією мовою... [що станеться], коли пролетаріат переможе в усьому світі й соціалізм увійде в побут»².

Про те, що всесвітня мова і культура будуть російськими, Сталін обмовляється в іншому місці доповіді, приписуючи цю ідею «великодержавним шовіністам». Ця сталінська (і відповідно, партійна настанова) пояснює суть політичних та ідеологічних кампаній, що відбувалися в 1930-х роках у національних республіках, в тому числі й національних кінематографах.

Однак у випадку з «Білдержкіно» ситуація відрізнялася й ускладнювалася тим, що кіностудія була розташована не на території республіки: перші фільми знімали в Москві, а з 1928 по 1938 роки вона працювала в Ленінграді. У той період до створення національних фільмів залучали переважно російських (за невеликими винятками) режисерів, оскільки своїх фахівців студія не мала, як не мала і дореволюційної історії, як, приміром, студія «Держкінпром Грузії» або ВУФКУ (Всеукраїнське фотокіноуправління).

Від моменту створення «Білдержкіно» головною вимогою партії і держчиновників до її керівництва та основним рефреном критичних статей стала вимога створити «національний характер» і знайти «національну форму», яка відрізняла б білоруські фільми від інших. Відразу після виходу перших ігрових фільмів («Повія» (реж. О. Фреліх, 1926), «Лісова

² Там само.

бувальщина» (реж. Ю. Таріч, 1926), «У великому місті» (реж. М. Донський і М. Авербах, 1927), «Його вельможність» (реж. Г. Рошаль, 1927), «Кастусь Калиновський» (реж. В. Гардін, 1927)) спалахують суперечки про співвідношення національного й «загальносоюзного» у продукції кіностудії із звинуваченнями її керівництва в комерційних й «інтернаціональних» інтересах. Студія намагається відстояти право випускати у всесоюзний прокат «загальнонаціональні фільми» створені запрошеними режисерами на зрозумілому їм матеріалі, зняті в Москві чи Ленінграді. У 1920-ті роки вона робить це у відкритій полеміці, а в 1930-ті й пізніше продовжує створювати їх згідно з традицією, що виробилася, постійно стикаючись з суворою критикою (у тому числі зі сторінок газет «Известия» і «Правда»). В результаті з усіх ігрових фільмів, знятих за всю історію білоруського кіно, ледве що не половина справді не має ніякого стосунку до Білорусі.

У 1934 році, коли відзначали десятиліття білоруського кінематографа, директор кіностудії О. Некрашевич публікує кілька програмних статей, де серед іншого порушує питання про «великодержавницьке ставлення» до національної тематики та білоруських кадрів на кіностудії.³ Він зауважує, що серед столичних режисерів вкоренилося зневажливе – за принципом «що може дати провінція» – ставлення до білоруських письменників і сценаристів. Пише про те, що столичні режисери цілковито не знають мови, життя і побуту республіки – це незнання «настільки дике, що коли режисерові Файнциммеру було запропоновано ознайомитися з повістю Змітрока Бядулі «Соловей», він відмовився, мотивуючи це незнанням білоруської мови. Це незнання, при домінуванні режисера над автором, дає такі результати, як картина «Халамидник» (рос. – «Жулик») за сценарієм П. Бровки. Сценарист у сценарії описує добрушських комсомольців, а у Авербаха на екрані ходять молодці з Лигівки»⁴. Серія цих статей призводить до викриття «нацдемівської пропаганди» зі сторінок білоруської газети «Зірка» і чергової зміни директора: якщо попереднього запідозрили у «великодержавному шовінізмі», то О. Некрашевича – в «місцевому націоналізмі».

Цей випадок добре ілюструє, наскільки після сталінської доповіді 1930 року ускладнюється стратегія створення національного кінематографа, коли виникає небезпека потрапити в один з «ухилів» (і, можливо, це неназвана причина того, чому з білоруськими сценаристами, письменниками й національною тематикою «столичні» режисери зв'язуються дуже неохоче). До того ж, критики та білоруські партпрацівники заднім числом

³ А. Некрашевич. Письменник і кіно // *Польмя рэвалюцыі* 9 (1934); він же. Путь белорусской кинематографии // *Советское кино* 11-12.

⁴ А. Некрашевич. Письменник і кіно, с. 120.

з'ясовують, що національні фільми, зняті в 1920-ті роки, були політично хибні:

«В історії розвитку білоруського національного кіно... мали місце прояви ідеології білоруського націонал-демократизму («Кастусь Каліновський», деякі сцени в картині «До завтра»), затирання керівної ролі пролетаріату й партії КП(б) у громадянській війні на Білорусі («Лісова бувальщина», «Сосни шумлять» тощо), єврейського шовінізму («Його вельможність»), великодержавного російського шовінізму, конкретними проявами якого є ігнорування білоруської тематики деякими сценаристами і режисерами...»⁵.

Таким чином, екранна модель «соціалістичної білоруськості» створювалася в напружених умовах і залежала від низки чинників – політичних, виробничих, художніх. У 1930-ті роки виділяється кілька жанрів і тематик, у рамках яких вона формується. По-перше, це жанр історико-революційного фільму, де вибудовується ієрархія персонажів і відпрацьовується ідея інтернаціонального революційного руху, згідно з якою російські та білоруські «низи» діяли разом під керівництвом більшовиків. По-друге, це фільми на тему колгоспного будівництва, де поступово «намацуються» ідея, що білоруси – то селянська нація, наділена особливим колективізмом. І по-третє, це сюжети про класових ворогів і шпигунські фільми, що ілюструють опозицію «буржуазного націоналізму» і «соціалістичної національної культури». За «національну форму» в цих фільмах править національний одяг, вкраплення білоруської мови (написи, окремі фрази), народні пісні. Представники влади (партробітники, секретарі райкомів тощо) – як правило, російськомовні (і ці ролі найчастіше грали російські актори)⁶.

Так за концептом «національне» закріплюється ідея локально-етнографічного, а за концептом «соціалістичне» – ідеї цивілізації, модернізації, влади та Великої політики. Така модель «соціалістичної білоруськості» кардинально відрізнялася від тієї, що почала формуватися в 1920-ті роки, коли під впливом концепції революційної маси режисери створювали образи стихійно повсталого білоруського селянства і «пасіонарної нації», якій потрібна свобода від польського та російського державного гніту і краще життя (цікаво, що фольклорні пісні й національні костюми відігравали там вторинну роль).

⁵ З резолюції Першай Усебеларускай нарады сцэнарыстаў аб становішчы кінематаграфіі БССР (6 сакавіка 1931 г.) (цит. за: *Гісторыя кінамастацтва Беларусі: У 4-х т, томах, т. 1.* Мінск 2001, с. 128).

⁶ Детальніше про ці фільми див.: Ольга Романова. Спецпроект «10 национальных фильмов». «Люди на болоте» как национальный артхаус // *N-europe* (www.n-europe.eu).



*Ілюстрація 1. Кадр із фільму «Донька Батьківщини»
(В. Корш-Саблін, 1937)*

Модель соціалістичної національної ідентичності в 1930-ті роки відпрацьовується в кіно, а в післявоєнній радянській культурі закріплюється за допомогою активної державної підтримки фольклорної естради та народної самодіяльності, національних ансамблів пісні й танцю (а також в образності плакатів, скульптур, мозаїк на національну тематику). Можна сказати, що фольклор в естрадних формах одночасно був і квінтесенцією соціалістичної національної ідентичності, і символом соцреалістичного утопізму, оскільки змальовував світ вічної молодості, де панують пісні й танці, є тільки радісні обличчя і ритмізовані маси. І головне, фольклорний образ нації був позаісторичний і аполітичний.

Насправді з'єднання «національного» з «соціалістичним» спричинювало культурну травму. Імплицитна згадка про травму, яку пережили білоруси, щоб стати «радянськими», стає можливою тільки в пізньорадянському й перебудовному кінематографі, експліцитна – в білоруському кінематографі 1990-х років. Саме ідея культурної травми актуалізувала в білоруському кіно пошуки концепту іншого (нерадянського/антирадянського) «національного».

Наприклад, у 1981–1982 роках виходить двосерійна екранізація позначеного духом відлиги роману І. Мележа «Поліська хроніка», присвяченого колективізації, – фільми «Люди на болоті» і «Подих грози» режисера В. Турова. Цю кінодилогію можна трактувати як рідкісний у радянському білоруському кіно приклад авторського національного арт-кіно, де



*Ілюстрація 2. Кадр із фільму-концерту «Рідні наспіви»
(А. Шульман, С. Сплошнов, 1948)*



*Ілюстрація 3.
Кадр із фільму «Люди на болоті» (В. Туров, 1981)*

«інше національне» народжується в результаті не так тематичної, як візуальної еманіпації і пошуку альтернатив соцреалістичній кіномові. У цих фільмах вперше демонструється, що радянський білорус народився в результаті важкого психологічного зламу, і в цій колективній травмі є своя, національна специфіка. Якщо «радянських білорусів» наділяли мало не вродженим колективізмом, то в екранній діалогії хуторяни-поліщуки вирізняються хутірською самосвідомістю та хворобливою недовірою і до більшовиків, і до влади, і одне до одного. Програмне усвідомлення радянського гуманізму тут стає неможливе для головних героїв – їхнє життя радше показане як болісний «біг» підо впливом обставин, де селянами керують страх, відчай і надії на краще, сите сімейне життя.

За рівнем і якістю національної саморефлексії найпліднішим періодом для білоруського кіно стала перша половина 1990-х років. Це пов'язано з появою низки фільмів, які заторкають найболючіші точки «близького минулого» (більшість із них було знято на незалежних кіностудіях). Приміром, екранізація повісті В. Бикова «На Чорних Лядах» (реж. В. Пономарьов, 1995, «Білорусьфільм») присвячена случькому повстанню 1920 року, коли білоруси (переважно селяни) повстали проти політики воєнного комунізму і позбавлення Білорусі незалежності в підтримку БНР і під прапором Погоні. За сюжетом фільму, розбитий і загнаний у болото загін повстанців приймає рішення вчинити колективне самогубство в лісовому кар'єрі, щоб червоноармійці не знайшли тіла і їх не впізнали сім'ї, яким за родича-повстанця загрожує розстріл. Більшовики й червоноармійці показані у фільмі як окупанти і «чужі», що називають білорусів «вони» («вони завжди біля своїх хат воюють»). У цьому фільмі простежується типова для 1990-х інтенція на відтворення радянських опозицій зі зміною героїв і антигероїв місцями. Однак вона ускладнюється значущими для В. Бикова екзистенційною проблематикою і темою морального вибору. Їх поєднання призводить до парадоксу: новими національними героями виявляються персонажі-самогубці, які, по суті, відмовляються жити в БССР і відобразитися в дзеркалі «соціалістичної білоруськості»...

Окремий дослідницький сюжет пов'язаний із питанням, як модель «соціалістичної білоруськості» трансформується у фільмах про Другу світову (Велику вітчизняну) війну.

Загалом війна в білоруській радянській культурі сприймається як ключова історична подія, що остаточно й «по-справжньому» об'єднала білорусів у націю. І, водночас, нерозривно з'єднала їх із радянським народом і державою. У більшості воєнних фільмів аж до перебудови був важливий показ подій «згори», через стратегічне керівництво з центру, військову й партійну ієрархію. Альтернативою цьому баченню є кілька білоруських фільмів в дусі відлиги («Через кладовище», «Я родом з дитинства» В. Ту-

рова, «Східний коридор» і «Чекай на мене, Анно» В. Виноградова), де можна побачити руйнування моделі «соціалістичної білоруськості» через показ подій «знизу», коли у фокусі опиняються різні долі, різні стратегії виживання і ніким не контрольований подвиг. А також серія екранізацій прози В. Бикова, де війна трактується у світлі екзистенційної проблематики, і декілька фільмів періоду перебудови та першої половини 1990-х. Однак ці альтернативи не стали основою для появи нових версій національної ідентичності з виходом на дискусію про національну специфіку колективної травми, породженої війною. Це пов'язано в тому числі й з тим, що в роки застою з'являється традиція проведення офіційних заходів, приурочених до Дня перемоги, і особлива лірико-бюрократична риторика, пов'язана з темою війни. І в символіці парадів перемоги, і в цій мові опису автоматично відтворюються елементи «соціалістичної білоруськості», і для цього відсікаються «незручні факти» з військової історії та стає неможливою розмова про те, що насправді відбувалося в роки окупації на білоруських землях.



Ілюстрація 4. Кадр із фільму «На Чорних Лядах». Офіцер-повстанець

Ця традиція майже без змін перенесена в сучасну Білорусь, а разом з нею і фрагменти моделі соціалістичної національної ідентичності, за відтворенням яких стоять як ідеологічні інтереси білоруського керівництва, так і соціокультурний автоматизм.

Отже, основними характеристиками соціалістичної моделі національної ідентичності, створеної у сталінський період, є тотальність, символічна цілісність і сугестивність. Це пов'язано, по-перше, з тим, що вона створювалася в умовах жорсткого ідеологічного контролю над культурою і освітою в національних республіках і репресій національної інтелігенції. По-друге – з тим, що всі її формули багаторазово відтворювали і дублювали

всі види радянського мистецтва. І, по-третє, вона сприймалася як органічна частина радянського гуманістичного проекту – тобто активно задіявала і гуманістичну риторику, і базу для сталінської культури опозицію «свій – чужий».



Ілюстрація 5. Плакат із серії «За Білорусь!»

Це пояснює, чому модель «соціалістичної національної ідентичності» володіє певною сугестивністю і автоматично відтворюється досі. Можна припустити, що саме вона задіяна в нинішньому політичному конфлікті між Росією та Україною. Оскільки в риториці російських державних медіа задіяні опозиції і поняття, створені ідеологами в 1930-ті роки і відпрацьовані радянськими національними мистецтвами (агресивний гуманізм опозиції «свій – чужий», образи «братніх народів» і «молодших сестер-республік», викриття «фашистських пособників націоналістів» та їхніх прозахідних («буржуазних») інтересів, «само собою зрозумілі» імперські інтереси Росії як спадкоємиці радянської імперії, яка, своєю чергою, усвідомлювала себе спадкоємицею Російської імперії, і т. д.). І те, наскільки охоче відгукується на цю риторику частина населення – причому не лише в Росії, але й у Білорусі та в Україні, – свідчить, що ця модель так і не була остаточно деконструйована в пострадянські роки.

Однак жодна культурна епоха не може бути реконструйована повністю, як не можна в одну і ту ж ріку увійти двічі. Сьогодні модель «соціалістичної національної ідентичності» відтворюється в умовах нових медіа та масової культури «капіталістичного зразка». Сам контекст розбиває її цілісність і фрагментує картину світу, що за нею стоїть. Ми маємо справу

радше з «ковзанням по поверхні» ідеологем та їхнім рекламним характером, експресивно-ностальгічним відгуком на риторичні формули, розмитими «горизонтами очікувань» і масовою дезорієнтацією в розумінні сьогодення, минулого і майбутнього.

З російської переклала Анна-Марія Волосацька

Olga Romanova

THE MODEL OF SOCIALIST NATIONAL IDENTITY AND THE SEARCH FOR ITS ALTERNATIVES IN BELARUSIAN CINEMATOGRAPHY

The socialist model of national identity was formed in the Soviet culture of the 1930s, within the context of repressions that accompanied lawsuits against “bourgeois nationalism”. The essence of national arts in the framework of this model was described by the formula: “national in form, and socialist in content”. Belarusian films of this period demonstrate how the concept of “national” became fixed to the idea of local ethnography, whereas the concept of “socialist” was attached to the idea of modernization and centralized power. Implicit reference to the cultural trauma suffered by Belarusians in order to become “Soviet” became possible only in late Soviet and Perestroika cinematography. Explicitly, these traumas appeared only in the Belarusian cinema of the 1990s.

Keywords: Soviet culture, Stalinist period, socialist model of national identity, Belarusian cinema, cultural trauma.