

КІНОПОВІСТЬ О. ДОВЖЕНКА „ЗЕМЛЯ”: ПОЕТОЛОГІЧНІ ПРИНЦИПИ РЕКОНСТРУКЦІ КІНОТЕКСТУ.

Процес трансформації кіномистецьких ідей в художні передбачав і зміну оціночних знаків: те, що відстоював Довженко – режисер - авангардист, часто заперечував Довженко – письменник – неоавангардист. Але присутність довженківської режисури в довженківській прозі – явище, яке майже не має аналогів (принаймні, в українській літературі), а тому факт співвіднесення фільму з кіноповістю викликає поглиблений інтерес і є можливістю зримо простежити динаміку довженківської естетичної і поетичної думки.

Кіноповість „Земля” була написана на основі існуючого фільму. Для її створення склалися серйозні об’єктивні і суб’єктивні причини – режисер був стурбований тим, що фільм старіє (в технічному плані). У слові „ Від автора” до першої журнальної публікації він зазначав: „Сценарію „Земля” фактично вже нема. Він зник у полум’ї Великої Вітчизняної війни разом з усім архівом автора. Немає вже і фільму. Народжений напередодні звукового кіно, він мав щасливий, але недовгий вік. Те, що тут написано, є лише авторський спогад про сценарій і фільм, що ним був створений, кажись давно, в тридцятім ще році...” [3, 626]

Вказівка Довженка на те, що кіноповість „Земля” є спогадом про фільм, засвідчує його прагнення як митця ХХ ст.. до поглибленості смислів відкритої ним естетичної реальності, до розкриття її багатомісності. Нагадаємо з цього приводу класичну фразу О. Веселовського: „Поетичний образ оживає, якщо він знову пережитий художником” [1, 294]. Упорядник одного з авторитетних видань творів О. Довженка Ю. Григор’єв зазначив: ”Порівнюючи кіноповість і фільм, який зберігся, переконуємося у їх відмінності. У фільмі, а отже, й у втраченому сценарії, є деякі епізоди, яких немає в кіноповісті, а в кіноповість введено окремі сцени і діалоги, яких немає у фільмі. Таким чином, наявна не тільки жанрова відмінність (режисерський сценарій – кіноповість), а й композиційно-текстуальна” [3, 624].

Резонанс, який мав фільм Довженка „Земля”, безумовно, був подією епохальною і не тільки тому, що відразу вивів український кінематограф із розряду провінційних у світовий, а й тому, що вписався в загальнокультурні тенденції ХХ століття. Вже перші демонстрації фільму сприяли різкому розмежуванню критичної думки як до самого Довженка так і до позицій, які він відстоював у мистецтві: з одного боку, класовий, вульгарно-соціологічний підхід, полемічно заявлений позицією Д. Бедного, який вбачав у фільмі лише біологічні інстинкти, з іншого – фільм Довженка був зразком високого мистецтва ХХ століття.

Так, Микола Бажан підкреслив, що „Земля” є значним кроком у розвитку

національних форм кінематографу [3, 678]. Суголосним з ним був і ряд західних

письменників і науковців. Зокрема, Ж. Садуль висловив думку, що „...режисер створив світ, який знаходиться між реальністю й фантазією. Введення національних мотивів і міфів в реалістичний контекст або ж використання сюрреалістичних елементів (коні, що розмовляють), надприродних явищ (робітник, якого не беруть ворожі кулі), руйнували звичайне повісткування. Ці тексти викликають духовні зв'язки , які трансцендентують реальність громадянської війни і колективізації й акцентують на красі людини, світу і життя, стійкості людського духу, нескінченності життєвого кола” [5, 112].

Французький кінокритик Марсель Омс у монографії про Довженка розповідає про експеримент, який він провів, аналізуючи фільм „Земля”. Дослідник зробив синхронізацію „Землі” з партитурою дев'ятої симфонії Бетховена: „ Наслідки були разючі: L' allegro ta non troppo першої частини прийшлося на смерть діда під яблунями, на перші кроки дитини, на діалог з Григорієм, на фруктові сади, обважнілі від плодів, на житнє поле, що хвилюється від вітру. Molto vivase другої частини зійшлося з комсомольськими сценами, трактором, що гарцює, і швидкими рухами веселих селян – епізод завершується кадрами торжества життя. Нічній зустрічі Василя L'adagio molto e cantabile третьої частини надало поважності, спочатку безтурботної, потім загрозливої і, нарешті, трагедійної. Така масштабність бачення і думання, темперамент і пристрасть зближують його з творчістю Бетховена” [6, 685].

Такі протилежні оцінки відображають обурення і захоплення, інтуїтивне передчуття „загроз” і захоплення від можливостей нової мови кіно. Рух камери, ускладнення структури кадру, монтажні відкриття привели кіномистецтво до такої влади над реальністю, якої не знало жодне мистецтво. Кіномова начебто не знала перешкод часу, простору, логіки.

С. Ейзенштейн, Д. Вертов, М. Пудовкін, О. Довженко створюють мову кіно як засіб нічим не обмеженої влади над світом. Історії, які розповідали класики кінематографу, містять у собі сильний заряд антропних амбіцій, тобто наповнені гуманістично-цивілізаційними ідеями про насильство і революцію, про беззаконня і справедливість, про нетерпимість і терпимість. Художники, звичайно ж, прагнули втілювати ідеї гуманізму. Але цей дискурс культури – цивілізації щоразу знімається, або навіть відкидається могутньою хвилею іншого смислоутворення: заворожує, магічно діє саме відчуття безмежної влади над простором, часом, історичними подіями, долями героїв, законами природи. Є майстри кіно, які не схильні підкреслювати такі позаантропні смислові пласти кіномови, інші буквально пірнають у вільні потоки смислів, які режисером лише частково контролюються (вони можуть бути такими надмірними, що породжують такі ж надмірні реакції).

До таких фільмів, безперечно, належить „ Земля”. Довженко використовує властивості кіномови, які породжують відчуття, що нібито

кінофільм промовляє більше, ніж хотів сказати автор. Глядач розчиняється у потоці образів, у якому нібито все можливо і будь-який смисл може збігтися з далеким від цього смислу предметом (сценою). Ці ідеї найбільш виразно демонструє довженківська „Земля”, у якій міфологічна поетика і спроба магічного відтворення вселенської картини Сил Життя, втілена у повітрі, воді, рослинах, світлі, темряві, еротичних енергіях і нівелює ідеологічний дискурс. Оголошена ідеологічна програма обертається переживанням надлюдської і надсоціальної сили. Такі особливості кіно (неконтрольовані смисли і магічні впливи на глядача) описували і продовжують досліджувати усі значні історики і теоретики кіно.

У кіноповіді Довженко відходить від соціальних ролей і наповнює події категоріями історико-психологічними, етико-естетичними, моделює простір як режисер, а авторськими ремарками репрезентує свій естетичний маніфест.

Отже, „Земля” є кіноповістунням про смерть і відродження людського роду з яскраво вираженими ознаками містеріальності. Ключовою фігурою кіноповістуння є Автор – Оповідач – Герой. І ця тріада необхідна була Довженку для поглибленого розуміння їх як мистецького феномену, і як категорій людського світосприйняття. Він виводить кіноповістуння за межі реальних життєвих відносин, сягаючи рівня естетичної гіпотези, певних художньо-естетичних умовностей. Це надає письменникові можливість долати причинно-наслідкові бар'єри, руйнувати кордони й межі між правдою й вимислом. „Не знаю, чи справді воно так, чи то мені приснилось, чи, може, сні переплелися зі спогадами і спогадами про спогади – вже не пригадаю” [4, 52]. Таким чином він позначає межі, контури своєї концепції, розпочинаючи свою кіноповідь смертю і завершуючи її власне весіллям, ремаркою про те, що наречена Василя знайшла своє щастя з іншим. Зазначимо, весілля, за архаїчною традицією, - це завжди і смерть, і друге народження. Фільм же завершується надією на формування такої моделі світу, в якій би втілилася утопічна мрія про гармонію життя, державність.

Довженкова свідомість утримує декілька іпостасей одночасно: Автор (повістуння в повістунні), Оповідач (автобіограф, що оповідає про рід свого діда), Режисер (втручається в повістуння автора з метою зміни мотивації поведінки героїв), Міст (як особливо посвячений, що мав право на особливі ритуальні дієства, тим самим йому гарантувалося моральне очищення й духовне відродження). Співвіднесемо з бахтінськими відкриттями цього періоду: „ Автор-творець, перебуваючи поза хронотопами зображуваного ним світу, знаходиться не просто поза, а наче на дотичній до цих хронотопів. Він відтворює світ або з погляду учасника в зображуваній події героя, або з погляду повістувача, або підставного автора, або, зрештою, не користуючись нічийім посередництвом, веде розповідь від себе як чистого автора у прями авторській мові, але й у цьому випадку він може зображати часово-просторовий світ з його подіями так, наче він бачив і спостерігав

його, так, наче він був всюдисущим свідком. Навіть якщо він створив автобіографію або найправдивішу сповідь, все одно він як її творець залишається поза зображуваним у ній світом” [1, 211].

Саме в ролі Міста, який пережив „Землю” як кінофільм, тобто стан духовного відродження, Довженко починає своє повісткування і означає як „ спогад про спогади”. Письменник обґрунтовує свій особливий стан в зачині кіноповісткування, своєрідно означає текст як місце містеріального дійства. Такий підхід зумовлює зміщення акцентів у тексті кіноповісті. У німому фільмі не відчутна позиція Довженка до естетичних коливань щодо проблеми культура-цивілізація як гармонійна єдність. Смерть Василя акцентується як подія, яка не може спричинити руйнування гармонії у світі: у фільмі вона врівноважується образом яблука, яке тримає у руках дитя. Як авангардист, що значною мірою успадкував традиції символізму, Довженко тлумачить яблуко як державність. Дитя, що тримає яблуко, символізує цілісність, начало усіх начал, але, передусім, – державних.

У кіноповісті цей аспект уже приглушений, бо повість писалась у той час, коли митець був в іншій естетично-екзистенційній ситуації. Довженко відійшов від кінематографічної версії і зайняв гранично-романтичнішу позицію, у якій примирення начебто неможливе, а тому неможливий діалог. Йдеться про монологи батька, в яких він розмірковує про життя-смерть. Таким чином домінантою у кіноповісті уже є інша сентенція. „Я хочу побороти печаль”, - говорить у монолозі Опанас, де наявна ключова позиція романтизму – долання відчуженості. Так, одним із основних чинників довженківської життєтворчості у кіноповісті є долання печалі, а значить долання відчуженості. Зауважимо, що зміщення акцентів було цілком усвідомленим прагненням синтезу романтизму-модернізму при відтворенні нової реальності, таким довженківським естетичним новоутворенням у якому поєдналося, здавалося б, непоєднуване: архаїчна й модерна форми свідомості, язичництво й кіноповісткування, проза й кінематограф як феномен технократичної культури ХХ століття.

У ХХ столітті передусім акцентується специфіка самого мистецтва, його життєтворча роль. Дійсно, у кіноповісті є соціальний аспект (образ куркуля), але змістовність його продиктована не стільки соціальними, скільки естетичними завданнями – це була відкрита загострена полеміка митця зі своїми позиціями 30-х років. Його художньо-естетична свідомість тяжіла до більш глибинних і виразних осмислень щодо непередбаченості розвитку людства, неординарної картини світу. Зрозумілим було й те, що осмислити цей стан було можливим у традиційному для європейської художньої свідомості бінарному сприйнятті світу, через бінарні архетипи як смислоутворюючі компоненти містеріального дійства.

У процесі написання кіноповісті Довженко вдається до поетологічного принципу, означеного як створення „тексту за текстом”. Це породжує складну комунікативну модель (діалогічне співіснування трьох жанрів), синтезовану у

тексті кіноповісті „Земля” як текст-палімпсест, тобто як варіювання й вічне співіснування образної думки.

Якщо відсторонитися від того, що автор і режисер не лише спостерігачі, а й дійові особи, і їх дії принципово відмінні за характером, а розглянути їх як глядачів, то не можна не помітити різниці у ставленні їх до видовища. Режисер спостерігає видовище і наглядає виконання усіх правил, відхід від яких, навіть мізерний, сприймається як естетично потворне. Єдиний критерій краси – істинність і здатність різних людей здійснювати вчинки згідно з задалегідь прийнятими правилами. „Гра” героїв „Землі” вибудовувалася відповідно до стилю епохи: потрібні були герої, які б стали моделлю для поведінки. Саме тому, що кінематографічне життя різниться з побутовим, погляд на життя як на виставу створював для людини нові можливості щодо поведінки. Реальне життя у співвіднесенні з „кіно життям” поставало як нерухоме – події в ньому або не відбувалися зовсім, або були винятком. Довженко приводить їх у рух, наповнює сенсом життя простого селянина, робить його „сюжетним”. Саме модель ігрової поведінки перетворювала людину на дійову особу, сфера ж мистецтва активно прагнула формувати позахудожню реальність. За слухним зауваженням Ю. Лотмана, життя обирає для себе мистецтво за зразок і поспішає наслідувати його, подібно й кінематограф втручається у побутову поведінку людей, активно її перебудовує, кінематографізує життя [7, 485].

Література

1. Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности. // Бахтин М.М. Работы 1920-х годов.- М.: Next, 1994. – 320 с.
2. Веселовский А. Историческая поэтика. – М.: Высш. шк.,1989. - 410 с.
3. Довженко О. П. Кіноповісті. – К.: Наук. думка, 1986. – 708 с.
4. Довженко А.П. „ Я принадлежу к лагерю поэтическому»: Статьи, выступления, заметки. – М.: Сов. писатель,1967. – 486 с.
5. Довженко і світ: творчість О.П. Довженка в контексті світової культури. – К.: Рад. письменник, 1984. - 222 с.
6. Lauton A. The Futurism roots of Russian avant-garde cinema // Reading in Russian modern. – М.: Nauka, 1993. – 486 с.
7. Лотман М. Ю. Избранные статьи: в 3 т.- Таллинн: Александра, 1993. – Т. 3. – Статьи по истории русской литературы: теория и семиотика других искусств. -494 с.
8. Монтегю А. Мир фильма: путеводитель по кино. – Л.: Искусство,1969. – а. 278 с.

Анотація

Іванова Н.І. Кіноповість О. Довженка „Земля”: поетологічні принципи реконструкції кінотексту.

У статті досліджується сутність довженківського поетологічного принципу написання кіноповісті як створення „тексту за текстом”. Кіноповість розглядається як складна комунікативна модель (діалогічне співіснування трьох жанрів) і як текст-палімпсест, тобто як варіювання й вічне співіснування образної думки. Створена естетична реальність визначається як кіножиттєтворчість, в якій автор постає як “автор – режисер – глядач” (за термінологією М.Бахтіна).

Ключові слова: кіноповість, кіномова, кіножиттєтворчість, текст-палімпсест.

Аннотация

Иванова Н.И. Киноповесть А. Довженко „Земля”: поэтологические принципы реконструкции кинотекста.

В статье исследуется сущность довженковского поэтологического принципа написания киноповести как создания „текста по тексту”. Киноповесть рассматривается как сложная коммуникационная модель (диалогическое сосуществование трех жанров) и как текст-палимпсест. Созданная эстетическая реальность определяется как киножизнетворчество, в которой автор является “автором – режиссером – зрителем” (в терминологии М.Бахтина).

Ключевые слова: киноповесть, киноязык, киножизнетворчество, текст-палимпсест.

Summary

Ivanova N. I. Cinema-novella „Zemlya” by A. Dovzhenko: the Poetological Principles of Cinema-Text Reconstruction.

The specificity of Dovzhenko’s poetological principles of cinema-novella’s making as „text-by-text” making is under study in the thesis. The cinema-novella is regarded as the complex communicative module (the dialogical co-existence of the three genres) as well as the text-palimpsest. The created aesthetic reality is defined as a cinema-life creative activity, making the author as “the author – the director – the spectator” (due to the terminology by M. Bakhtin).

Key words: cinema-novella, cinema language, cinema-life creative activity, text- palimpsest.

Стаття прорецензована і рекомендована до друку д. філол. н., професором кафедри видавничої справи і міжкультурної комунікації Дніпропетровського національного університету ім. О. Гончара Підмогильною Наталією Василівною.