

Р. П. Ткаченко

*Інститут філології Київського національного університету
імені Тараса Шевченка*

Поетика кіноповісті О. Довженка «Мічурін»

Ткаченко Р. П. Поетика кіноповісті О. Довженка «Мічурін». У статті йдеться про художнє моделювання постаті І. Мічуріна за допомогою образних структур кіно та літератури у кіноповісті О. Довженка. У цьому зв'язку продуктивним видається зіставлення з однойменним фільмом і п'єсою «Життя в цвіту». Проаналізовано співвіднесеність персонажа з історичними реаліями і сучасними уявленнями. Ситуація також привертає увагу тим, що наразі інтертекстуальність має інтермедіальну природу — і навпаки. Попри неминучу тенденційність і естетичну клішованість, поетика кіноповісті містить чимало творчих знахідок.

Ключові слова: *кіноповість, інтертекстуальність, інтермедіальність, кінофільм, монтаж, кінометафори, відчуження, природа.*

Ткаченко Р. П. Поэтика киноповести А. Довженко «Мичурин». В статье идет речь о художественном моделировании личности И. Мичурина с помощью образных структур кино и литературы в киноповести А. Довженко. В этой связи продуктивным видится сопоставление с одноименным фильмом и пьесой «Жизнь в цвету». Анализируется соотношение персонажа с историческими реалиями и современными представлениями. Ситуация также обращает внимание тем, что в этом случае интертекстуальность имеет интермедийную природу — и наоборот. Несмотря на закономерную тенденциозность и эстетическую клишированность, поэтика киноповести содержит немало творческих находок.

Ключевые слова: *киноповесть, интертекстуальность, интермедийность, кинофильм, монтаж, кинометафоры, отчуждение, природа.*

Tkachenko R. P. The poetics of movie-essays "Michurin" by O. Dovzhenko. In the article there is the question about the artistic design of figure of I. Michurin by means of vivid structures of cinema and literature in movie-essays by O. Dovzhenko. That's why the productive is the comparison with the same name film and play "Life in blossom". A correlation of the character is analysed with history facts and modern ideas. A situation comes also into notice because intertextuality of Dovzhenko's movie-essays has intermediality nature — and vice versa. Without regard to inevitable tendentiousness and aesthetically cliché, the poetics of movie-essays contain a lot of creative finds.

Keywords: *movie-essays, intertextuality, intermediality, movie, alienation, cutting, movie-metaphor, nature.*

Кіноповість «Мічурін» (1946) прийнято вважати одним з найменш вдалих творів О. Довженка. Така думка склалася, не в останню чергу, під впливом пропагандистсько-ілюстративного фільму з однойменною назвою. Через те у довженкознавців, лави яких поповнюються з кожним роком, ця кіноповість знаходиться на периферії дослідницького інтересу. А втім, перший, почасти знищений, варіант кінострічки «Життя в цвіту» (1947) відзначався, за свідченням очевидців, неперебутніми художніми якостями. На нашу думку, реконструювати первісний авторський задум дозволяє кіноповість «Мічурін», хоч і до неї автор пізніше вносив зміни.

Нашою метою є відновити, наскільки це можливо, авторську концепцію постаті І. Мічуріна у кіноповісті та кінокартині. У зв'язку з цим важливо також проаналізувати образ героя на перетині семіотичних структур літератури і кіно; задля означення жанрової домі-

нанти кіноповісті у даному випадку, зіставити її з п'єсою і фільмом майстра на ту саму тему.

У 40-х рр. ХХ ст. біографічний жанр став панівним в радянському кіно. Якщо обмежитись тільки фільмами про вчених, то найвідомішими серед них були стрічки Г. Козінцева «Пірогов» (1947), Г. Раппорта «Олександр Попов» (1949), Г. Рошала «Академік Іван Павлов» (1949), В. Пудовкіна «Жуковський» (1950) та ін. Більшість із них з мистецького погляду виглядають одноманітними і малопереконливими, тому що талановиті режисери виконували завдання, згідно з художньо невибагливим офіційним каноном. Так, у фільмах «Академік Іван Павлов» і «Мічурін» збігається загальна сюжетна схема, ряд сюжетних перипетій, тип опонента: тільки революція створила всі умови для реалізації вченого, його ідеям чинять затятий опір релігійні фанатики, опоненти-мракобіси, протагоніст відмовляється від пропозиції американців продовжити дослідження за кор-

доном. Від початку роботи над сценарієм О. Довженко мусив дотримуватись жорстких вимог жанру, розраховуючи, як митець, на нюанси і переосмислення провідної канви.

Робота над фільмом ускладнилася також тим, що в країні тривала розправа над генетиками. І. Мічуріна та Т. Лисенка оголосили засновниками радянської агробіології, провідною ідеєю якої був рішучий вплив зовнішнього середовища на розвиток рослини і її спадковість, хоч офіційна генетика в особі Г. Менделя, А. Вейсмана, Т. Моргана довела: ознаки, набуті організмом в результаті онтогенезу, не передаються наступним поколінням. Таким чином генетика підривала авторитет революцій у справі радикального, стрімкого, незворотного перетворення природи і суспільства. Хоч як парадоксально, але близьку до сучасної оцінку наукової діяльності І. Мічуріна озвучив у кіноповіді його ідейний опонент професор Карташов, догматик і пристосуванець. Він казав, що з Мічуріна вийшов талановитий вчений-емпірик, однак слабкий напівосвічений теоретик. Працюючи над кіноповіддю «Мічурін», автор намагався спочатку уникати ідейних суперечок на ґрунті генетики, науково-пізнавальне начало могло б знищити поетичне, у садівникові-оригінаторові з Козлова його цікавив передовсім характер, приватне життя, конфлікт з середовищем. І. Мічурін приваблював режисера і письменника тим же, чим і «український Мічурін» (так його названо у драмі «Життя в цвіту» і у фільмі) Л. Симиренко, згадувати про якого було тоді заборонено, — прагненням облагородити людство через сади.

Відмінності між кіноповіддю і однойменним фільмом зводяться, з одного боку, до специфіки виду мистецтва і жанру, з другого — зумовлені вимогами цензури. Останнє припущення можна обґрунтувати кількома епізодами, зокрема сутичкою з червоноармійцями за сад, що в деталях майже повторює конфлікт з білогвардійцями; прихід Мічуріна до ревкому мотивовано не стільки бажанням привітати революцію, скільки прагненням зберегти розплідник; ікони в будинку Мічуріна кваліфіковано як такого роду «пережиток», що трохи чи не іманентний людському еству; професор Карташов обізвав заклик селекціонера «І всі будемо багаті!» куркульським гаслом.

Разом з тим у фільмі, порівняно з прозовим твором, поменшало згадок про Леніна, натомість з'явився портрет Сталіна на другому плані, вітальна телеграма від Сталіна і слова вдячності Мічуріна вождеві. Калінін

як персонаж фільму замість слова «партія» (у тотожній фразі з п'єси «Життя в цвіту») ставить слово «Сталін»:

Партія говорить: ми підійшли вже до нової форми землеробства — соціалістичної [2:226].

Ознаки науково-популярного фільму бачимо в епізоді, коли перед публічною лекцією на сільськогосподарській виставці Мічурін звертається безпосередньо до глядачів у камеру. Жартівливу заборону женитися тим, хто не любить садівництва (аналогічне висловлювання у п'єсі) головний герой фільму просить не сприймати серйозно, піддаючи, очевидно, сумніву інтелектуальний рівень співрозмовників і, опосередковано, кіноглядачів. Таким чином, якщо сприймати кіноповідь як свого роду авантекст, з кінофільму зникло те, що могло найменшим чином скомпрометувати радянську владу, хоч і не було «антирадянщиною», додано фрази, сцени, епізоди, що славили вождів або спрощували естетичний код.

Драматизм ситуації полягав у тому, що втручання цензури вихлостило кіномову О. Довженка. Яким міг бути фільм, можна судити радше з кіноповіді «Мічурін». У цьому творі засоби кіно і літератури зберігають ядро первісного задуму і особливості довженківського стилю, які кінокартина значною мірою втратила, можливо, за винятком епізоду хвороби і смерті Олександри Василівни, дружини селекціонера.

У кіноповіді, порівняно з кінокартиною «Мічурін», глибше, різнобічніше змальовано характери дійових осіб. Справник Хренов має талант оповідача і гурмана, листоноша Буренкін наділений високою громадською свідомістю, професор Карташов легко пристосовується до будь-якої влади. Різнобічність образу досягається головним чином за рахунок прямих авторських характеристик, які могли стати інструкціями для акторів у сюжетних відгалуженнях постановки. На противагу патетичному фіналу кінострічки, кіноповідь пропонує лірико-філософський фінал, схвильовані роздуми про покликання людини. Довженкові філософські відступи про природу явно суперечать механіцистським настановам її підкорення і перетворення:

Природа прекрасна. Несмак не притаманний їй ні в сполученні кольорів, ні в формах. Нема в ній місця, ні часу, коли б земля не гармонувала з небом чи вода з землею. Нема негарного дерева й квітів негарних: нема й не буде. І як би не панувала в природі анархія випадковостей, якою б

інертною й невіддатливою людським зусиллям вона не була, вона завжди буде дорогою людині [1:286].

Якщо в цих словах криється суперечність між вічною гармонією природи і людською активністю, спрямованою на поліпшення того, що, здавалось би, поліпшення не потребує, то ця суперечність впливає не тільки з несумісності нав'язуваної революційної концепції і справжніх думок автора. Суперечності між селом і містом, природою і цивілізацією, культурою і технічним прогресом властиві творчості О. Довженка в цілому. Він розв'язував їх за допомогою філософем краси. «Які гаї, хащі, дрімучі ліси зможуть зрівнятися з квітучим, вирощеним людиною садом?!» [1:286], — вдається до риторичних запитань автор кіноповісті. Поліпшувати світ і природу зокрема він збирався не втрачаючи зв'язку з ним, перебуваючи з ним у постійному діалозі, діалектично його збагачуючи у стані обміну цінностями, а не у стані війни. «Філософське» і «поетичне» в естетиці Довженка синоніми, і це говорить про органічність його як художника і мислителя» [3:254], — слушно твердить кінознавець С. Фрейліх. «Його персонажі не драматичні, а, скоріше, ліричні герої» [3:262].

Лірико-філософська домінанта — це той епіцентр, навколо якого у кіноповісті «Мічурін» шириться взаємодія літератури і кінематографії, це та основа, на якій виростала концепція майбутнього фільму.

У статті «Поезія і проза в кінематографі» (зб. «Поетика кіно») В. Шкловський писав, що в поетичному кіно конфлікт розвивається за рахунок формальних методів, у прозовому кіно — з використанням оповідних методів. Тобто у поетичному кіно актуальними є парадигмальні, асоціативні зв'язки, послаблення сюжетного начала, у прозовому — синтагматичні, логічні. Так, у кіноповісті, крім тих довженківських рослинних кінометафор, що наявні у фільмі (наприклад, Мічурін диригує рослинним «оркестром»), знаходимо інші, засновані на можливостях монтажу. Один з епізодів закінчується фразою:

Мічурін спіткнувся й упав на курну дорогу [1:220].

Наступна фраза (йдеться про лілію, розтоптану чиновником) асоціативно перегукується з попередньою:

Змучений і втомлений стояв він біля веранди перед зламаною лілією [1:220].

Вживання такого роду метафор є системним, адже суспільство герої порівнюють

з садом, книги автор об'єднав в одному синонімічному ряду з рослинами, Терентій помирає серед яблук і т.ін. Довженківські кінометафори «працюють» на переживання тасмничої єдності світу. Власний природо-міфічний світообраз О. Довженко проектував на мічурінський, природо-механічний.

Засоби мультиплікації О. Довженко збирався, напевно, використати, як раніше у кіноповісті «Повість полум'яних літ», у наступному фрагменті:

В Атлантичному океані посувається на схід пароплав. Поступово віддаляючись до берегів Європи, він обертається на маленьку цятку. Цятка ця пересувається по земній кулі через весь океан, Західну Європу, через кордон, по розлогих російських просторах і зупиняється в ледве помітному провінційному місті — Козлові [1:209].

Між іншим, у подібний спосіб розпочинається фільм Л. фон Трієра «Мандервіль»; О. Довженко і Л. фон Трієр — окрема цікава тема. Такий пролог додає масштабності подіям. Те, що відбувається навколо Козлова, соціальний та історичний контекст, звісно, багато в чому визначає хід подій в самому Козлові, але найдивовижніше те, що у фіналі провінційний Мічурінськ починає визначати перебіг подій у світі.

Початок кіноповісті «Мічурін» вирізняється надзвичайно динамічним монтажем. На початку кінострічки епізоди почергово змінюються, на початку прозового твору вони «розламують» рамки попередньої сцени і «виростають» з неї, започатковуючи ріст наступного епізоду, ніби прискорене квітування, відзняте і змонтоване особливим чином в одному з фрагментів кінофільму. Таке монтування здійснюється неначе згідно з настановою С. Ейзенштейна: «Внутрішньокадровий конфлікт — потенційний монтаж, що в наростанні інтенсивності розламає свою чотирикутну клітку і викидає свій конфлікт в монтажні поштовхи між монтажними шматками» [3:70]. Завдяки продуманому монтажу ритм твору то прискорюється, то уповільнюється. Наприкінці кіноповісті спостерігаємо монтажну мозаїку із серії флеш-інтерв'ю. Відеоряд набув би властивостей телеформату, репрезентував би телевізійне мислення кінорежисера в країні, де телебачення щойно зароджувалось. Цей прийом додавав образіві суспільної значущості, виражав активне ставлення до життя, давав глядачеві змогу наживо відчувати плін актуального теперішнього часу, встановлював синхронність ходу годинників.

Проте визначальною для розуміння ідеї кіноповісті є, з нашого погляду, система лейтмотивів. По-перше, функцію лейтмотиву виконують годинники. Особливої ваги ця деталь набуває в розмові Мічуріна з отцем Христофором і ще більше — в сцені смерті Олександри Василівни:

В узголів'ї покійниці горіли свічки. На стіні цокали годинники. Годинників було багато, різних за розміром, з різними маятниками. Маятники заважали один одному відмінністю своїх ритмів, і час спотикався у тривозі, хитаючись від упертої незлагоді маятників [1:247–248].

Годинник символізує людську екзистенцію, несинхронність годинників — непорозуміння, трагічний розбрат, розпад світу. По-друге, кілька разів повторюється комічна ситуація невпізнання Мічуріна. Його приймають за служку американці, царський чиновник, професор Карташов. Натомість Калінін каже йому: «От саме таким я вас і уявляв» [1:287]. Вони вгадують один одного з півслова. Дисгармонія у стосунках з природою і людьми змінюється цілковитою гармонією порозуміння.

За десять років до славнозвісної кінокартини І. Бергмана «Сунична галявина» О. Довженко мав на меті показати трагедію відчуження і самотності, болісний пошук видатним ученим і водночас непростою, егоцентричною, конфліктною людиною діалогу з близькими, міським оточенням, владою, молоддю, природою, науковим світом. Згодом проблема відчуження стане центральною у фільмах Ф. Фелліні, М. Антоніоні, Л. Бунюеля та ін. Відчуження митець осмислював в масштабах усього суспільства, сучасної цивілізації. Інтертекстуально ця ідея пов'язана з іншими кіноповістями і кінофільмами О. Довженка. Сторож Терентій помирає в саду серед яблук, як-от дід у фільмі «Земля». Мічурін закликає любити працю на землі, «бо не буде вам щастя ні на якій планеті» (слова голови колгоспу з «Поєми про море»). Радісне відкриття гармонії зі світом, коли твої думки, душевні порухи, вчинки раптом знаходять зустрічний

відгук в природі і людях спостерігаємо під час діалогу природознавця з державним діячем, так само як у задушевній бесіді бійців зі Щорсом після бою на лазаретних койках у кіноповісті «Щорс». У тому ж дусі використано засоби німого кіно (цікавий випадок) у фільмі звуковому кольоровому, коли юні Іван і Олександра розмовляють між собою самими очима, а їхні голоси чути за кадром.

Фільм «Мічурін» не розвинув художніх можливостей конфлікту протагоніста з природою, які не менш важливі для розуміння героя, ніж його конфлікт з оточенням. У кіноповісті ця конфронтація ледь накреслена, а проте мрія селекціонера виростити північний персик зазнала краху через те, що в ставленні до природи він залишався механіком. І все-таки всі «гріхи» прощаються йому, як Фаусту, за безкорисливість, за мрію ошчасливити людство. Часом, особливо на старості літ, він більше довіряв своєму серцю.

Він втрачав здатність відрізнити головне від неістотного, був причіпливим, дріб'язковим і різким, і, втомивши за день відданих своїх співробітників, змучений і знесилений, тікав рятуватись на самотині до своєї улюбленої супротивниці — природи. Але приходив до неї вже не як узурпатор і воїн, який вимагає покори, а як немичний блудний син її і слуга, як мізерно дрібна її частина, скороминуща, майже миттєва в безупинному русі життя [1:299].

Семіотика кіно і літератури в кіноповісті «Мічурін» надаються до взаємного перекодування завдяки зорієнтованості, як на камертон, на спільну лірико-філософську ноту і підпорядкованості спільній меті — створенню образу видатного природознавця. Незважаючи на тенденційність, кіноповість «Мічурін» гідна пера геніального майстра.

Враховуючи сумнівність, з об'єктивних причин, остаточної авторської волі, більш повні результати можна отримати за умови текстуального зіставлення всіх, рукописних і друківаних, варіантів кіноповісті і кіносценарію «Мічурін».

Література

1. Довженко О. Твори в п'яти томах / Олександр Довженко. — К. : Дніпро, 1984. — Т. 2. — 503 с.
2. Довженко О. Твори в п'яти томах / Олександр Довженко. — К. : Дніпро, 1984. — Т. 3. — 362 с.
3. Фрейлих С. И. Теория кино : от Эйзенштейна до Тарковского / С. И. Фрейлих. — М. : Академический проект ; Фонд «Мир», 2009. — 512 с.