



ОЛЕКСАНДР ДОВЖЕНКО
В РЕЦЕПЦІЇ СУЧАСНОЇ НАУКОВОЇ ДУМКИ

*До 125-річчя від дня народження
Олександра Довженка
і 145-річчя з часу заснування Глухівського
національного педагогічного університету
імені Олександра Довженка*

*Олександр Курок, Галина Кузнецова,
Анатолій Новиков, Наталія Троша та ін.*



**ОЛЕКСАНДР ДОВЖЕНКО
В РЕЦЕПЦІЇ СУЧАСНОЇ НАУКОВОЇ ДУМКИ**

Монографія



Рекомендувала до друку вчена рада Глухівського національного педагогічного університету імені Олександра Довженка
(протокол № 3 від 29 жовтня 2019 р.)

РЕЦЕНЗЕНТИ:

К. Ю. Голобородько – доктор філологічних наук, професор

Л. М. Горболіс – доктор філологічних наук, професор

Курок О. І., Кузнецова Г. П., Новиков А. О., Троша Н. В. та ін.
Н73 Олександр Довженко в рецепції сучасної наукової думки :
монографія / за ред. А. О. Новикова. Харків : ХІФТ, 2019. 416 с.
ISBN 978-966-1630-46-7

У монографії з позицій сьогодення висвітлюється життєвий і творчий шлях видатного українського кінорежисера, письменника й художника Олександра Довженка упродовж різних періодів. Акцентується на затемнених сторінках життя митця, у тому числі його службі в армії УНР, перебуванні в застінках більшовицьких спецслужб, дипломатичній роботі в Польщі й Німеччині, роботі в якості художника-ілюстратора у Харкові, кінематографічній діяльності, взаєминах з Й. Сталіним, М. Хрущовим тощо.

Репрезентовано дослідження літературного доробку письменника в літературознавчому, мовознавчому й методичному вимірах. Аналізуються, зокрема, такі твори, як «Щорс», «Україна в огні», «Повість полум'яних літ», «Відступник», «Життя в цвіту», «Зачарована Десна», «Потомки запорожців», «Щоденникові записи» тощо.

Адресовано викладачам, учителям, студентам та всім шанувальникам української культури.

Монографію підготовлено авторським колективом Глухівського національного педагогічного університету імені Олександра Довженка у складі: ректора університету, доктора історичних наук, професора **Олександра Курка** («*“Я згадую Глухів і свою романтичну юність...” (Замість передмови)*»), викладачів кафедри української мови, літератури та методики навчання: завідувача кафедри, доктора філологічних наук, професора **Анатолія Новикова** («*“Я народився і жив для добра і любові”*. Біографічний нарис про Олександра Довженка»), «*Концепти “добро” і “зло” в художньому світі Олександра Довженка (на матеріалі кіноповісті “Україна в огні”)*», «*Післямова*»), кандидата філологічних наук, старшого викладача **Наталії Троші** («*Концепт історії в літературній творчості Олександра Довженка*», «*Гоголівська сторінка Довженкового доробку*», «*Шевченківські традиції у Довженковій творчості*»), кандидата філологічних наук **Світлани Максимчук-Макаренко** («*Образ жінки у творчості Олександра Довженка*»), кандидата філологічних наук, старшого викладача **Тетяни Клейменової** («*Народна мораль та етика в кіноповісті Олександра Довженка “Зачарована Десна”*»), кандидата педагогічних наук, доцента **Світлани Привалової** («*Олександр Довженко – творець поетичної кіноповісті*», «*Вивчення творчості Олександра Довженка в сучасній школі*»), кандидата педагогічних наук, асистента **Олени Чайки** («*Оповідання Генріха Белля “Подорожній, коли ти прийдеш у Спа...” й Олександра Довженка “Воля до життя” крізь призму екзистенціальних вимірів*»), кандидата філологічних наук, старшого викладача **Марини Кушнерьової** («*Феномен діаспорного довженкознавства*»), першого проректора університету, кандидата педагогічних наук, доцента **Галини Кузнецової**, аспірантки **Галини Рудої** («*Він вірив у добро, в Україну в щасті: фоностилістичні засоби увиразнення авторської віри (на прикладі кіноповісті Олександра Довженка “Україна в огні”)*»), кандидата педагогічних наук, старшого викладача **Олени Корчової** («*Вокатив у художньому дискурсі Олександра Довженка*»), кандидата філологічних наук, старшого викладача **Марини Кабиш** («*Фоностилістичні особливості мови прозових творів Олександра Довженка*»), кандидата педагогічних наук, доцента **Ірини Кухарчук**, декана факультету філології та історії,

кандидата педагогічних наук, доцента **Любові Лучкіної** (*«Експресивний синтаксис “Щоденника” Олександра Довженка»*), кандидата філологічних наук, доцента **Наталії Медвідь** (*«Концепт “родина” в мовотворчості Олександра Довженка»*), кандидата філологічних наук, доцента **Ірини Холявко** (*«Жанрово-стильові стандарти щоденникового дискурсу Олександра Довженка»*), кандидата педагогічних наук, доцента **Світлани Цінько** (*«Фемінітиви в ідіостилі Олександра Довженка»*, *«Формування соціокультурної компетентності вчителя словесності на прикладі творчої спадщини Олександра Довженка»*), кандидата педагогічних наук, доцента **Тетяни Дятленко** (*«Аналіз та інтерпретація образу природи у кіноповісті Олександра Довженка «Зачарована Десна»*), кандидата педагогічних наук, доцента **Валентини Каліш** (*«Індивідуальна мовна картина світу Олександра Довженка як засіб формування особистості вчителя-словесника»*).

**«Я ЗГАДУЮ ГЛУХІВ
І СВОЮ РОМАНТИЧНУ ЮНІСТЬ...»
(Замість передмови)**

Восени 2019 року Глухівський національний педагогічний університет відзначив подвійне свято – 145-річчя з часу свого заснування і 125-річний ювілей Олександра Довженка – свого найвидатнішого випускника, чиїм іменем він, власне, й названий.

Заснований у далекому 1874 році Глухівський учительський інститут на багато десятиліть став осередком освіти й науки, культурно-просвітницьким центром північно-східного регіону України. Як патріарх педагогічної освіти він може пишатися своїми випускниками, які винесли з його стін любов до України, патріотизм, честь, гідність, духовність. За свою майже 150-річну історію університет підготував близько 100 тисяч учителів.

Значного розвитку університет набув за часи незалежності України, особливо в останнє десятиліття. У 2009 році за загальнодержавне і міжнародне визнання діяльності, вагомих унесок у розвиток національної освіти і науки університет набув статусу національного.

Крім уже згаданого генія світового кіномистецтва, ушлявленого письменника й художника **Олександра Довженка**, в ньому у свій час навчалися такі видатні особистості, як академік **Сергій Сергєєв-Ценський**, письменник і педагог **Степан Васильченко**, український політичний діяч **Іван Паливода**, білоруський поет, перекладач і публіцист **Янка Журба**, засновник академічної капели «Думка» **Нестор Городовенко**, письменники **Олексій Палажченко**, **Павло Ключина**, **Олексій Столбін**, академіки **Сергій Шаповаленко** і **Федір Овчаренко**, лауреати державних премій член-кореспондент

НАНУ Євген Квасников і академік Академії педагогічних наук України Микола Вашуленко, інші відомі діячі науки й культури.

Найвидатніший випускник нашого навчального закладу Олександр Довженко залишив помітний слід в історії не лише української, а й світової культури. Він є нащадком давнього козацького роду. Його пращури у XVIII ст. переїхали з Полтавщини й оселилися на Чернігівщині, в хуторі В'юнище, неподалік села Сосниця (тепер селище міського типу). Саме тут 10 вересня (29 серпня) 1894 року й народився майбутній геній світового кіномистецтва. Довженків дід, Семен, був письменним, а от батько, Петро Семенович, і мати, Дарина Єрмолаївна, не вміли ні читати, ні писати. Саме тому батько й забажав будь-якою ціною «вивчити свого сина на пана»¹, тобто дати нащадкові як найгрунтовнішу на той час освіту. Після закінчення першого міського приходського училища, а потім Сосницької міської чотирикласної школи вибір для подальшого навчання було зроблено на користь Глухівського учительського інституту, який серед інших тогочасних вищих навчальних закладів вирізнявся передусім тим, що його вихованці мали можливість отримувати стипендію у сто двадцять карбованців на рік. З одного боку, саме «погоня за стипендією, тобто за можливістю вчитися»², і привела сюди в 1911 році юного Довженка, з іншого – це був чи не єдиний вищий заклад освіти на всю північно-східну Україну, куди міг вступити виходець із нижчих суспільних верств.

Приїхавши до Глухова, Довженко успішно склав вступні екзамени і у свої неповні сімнадцять років став студентом, наймолодшим серед першокурсників, які здебільшого були людьми статечними, «... з п'ятирічним і навіть десятирічним учительським стажем (народних шкіл), мали вже по тридцять чи й по тридцять два роки»³. Тодішній директор інституту М. С. Григоревський, зачитуючи список зарахованих до вишу, зауважив: *«Обращает на себя внимание работа по русской литературе на тему, взятую у Николая Васильевича Гоголя, – “Выходя из мягких юношеских лет в суровое ожесточенное мужество, забирайте с собою все человеческие движения, не оставляйте на дороге, не подымете потом”*. *Тема трудная, но раскрыта глу-*

¹Довженко О. Автобіографія. Твори в трьох томах. К.: Державне видавництво художньої літератури, 1958. Т. 1. С. 13.

²Там само.

³Там само.

боко и, я бы сказал, талантливо. Написал эту работу самый молодой из поступающих, которого мы принимаем в институт, Довженко Александр Петрович»⁴.

У жовтні 1949 року в листі до глухівчанки Ярини Андріївни Коваль, яка в часи навчання Довженка була гімназисткою, митець згадував: *«На вступних екзаменах в 1911 р. у нас був письмовий твір на літературну тему... Я його, очевидно, написав, Ярино Андріївно, якщо і не зовсім блискуче, то, в усякому разі, старанно, не шкодуючи чорнила»⁵.*

Під час навчання в інституті у Довженка проявився неабиякий хист до образотворчого мистецтва, зміцніла любов до художнього слова, усної народної творчості, визначилися мистецькі здібності й уподобання. Улюбленим його предметом була література, яку викладав Віктор Васильович Голубев – «великий знавець і тонкий її цінитель. Дуже часто Довженко і Голубев виступали з художнім читанням на вечорах разом» [ПЖ, с. 138].

У листі до згаданої вже Ярини Коваль Довженко писав: *«Я згадую Глухів і свою романтичну юність <...> учительський інститут. Він стоїть переді мною, як живий, білий, чистий, з штамбовими трояндами і посипаними жовтим піском доріжками садка. Пам'ятаю домову інститутську церкву, в якій я, 17-річний у той час юнак, стоячи на колінах перед аналоєм на сповіді перед законовчителем Олександром, відмовлявся від віри в бога <...> Інститут згадую з любов'ю. Бажаю йому <...> щастя в благородній і великій праці...»*[ПЖ, с. 139].

Кожен день у Довженка був чітко спланований. Зранку – заняття в інституті, після обіду – репетиторство з метою заробити на проживання, а ввечері – самопідготовка. Цей розпорядок порушувався лише у вихідні чи святкові дні, коли Сашко ходив до свого товариша Петра Фурси, який жив у селі Береза, за сім кілометрів від Глухова. О. Довженку подобалося це село. Воно нагадувало рідну Сосницю. Особливо радувала Петрова хата – звичайна, селянська, із

⁴Сорока І. Закоханий у прекрасне (Спогади про Довженка). *Дніпро*, 1964. № 11. С.124.

⁵Полум'яне життя: спогади про Олександра Довженка. К.: Дніпро, 1973. С. 139 – 140.

Далі при посиланні на це видання в тексті зазначається аббревіатура ПЖ і сторінка.

садом і пасікою. Ця хатина і сьогодні знаходиться на вулиці Кірова у селі Береза⁶.

Петро Фурса, його брат Сергій і Олександр Довженко організували своєрідний етнографічний ансамбль, учасники якого не лише співали, танцювали, а й організовували аматорські вистави.

Ще у кінці 90-х років ХХ століття найстаріші жителі села Берези – Фурса Анастасія Павлівна та Грищенко Євгенія Павлівна – згадували про постановки п'єси І. Котляревського «Наталка Полтавка», де Петро з Олександром були за режисерів, Сергій, брат Петра Фурси, зіграв Виборного, а його сестра Ганна – Терпелиху. «Співоча частина» ансамблю дала початок відомому у свій час не тільки в Глухівському районі і Сумській області, а й по всій Україні – Народному самодіяльному хору (звання було присвоєно у 1967 році), який існував до 2006 року. У ньому співав нащадок роду Петра Фурси, його двоюрідний внучатий племінник Петро Миколайович Назимок (Тимощенко).

Довженко і Фурса склали незвичний, як на той час, репертуар хору. Тут звучали такі українські народні пісні, як «Повій, вітре, на Україну», «Тече річка невеличка», «Ой, лопнув обруч», а також «Заповіт» і «Думи мої, думи мої» на слова Т. Шевченка.

Як зауважує Володимир Гриневич, «саме така діяльність Довженка і Фурси спричинила конфлікт із місцевим попом Василем, який занепокоївся тим, що його парафіяни замість церкви щонеділі поспішають до Фурсиної хати. Тому з метою контрпропаганди він і собі зібрав хор – церковний, проте ішли березівчани до нього неохоче. Хор Довженка і Фурси їм подобався більше. О. Довженко, Петро, Сергій і Ганна Фурси остерігалися попа. Саме тому, коли хтось приносив заборонені книжки, наказували меншій сестрі Ніні (або, як її називали в селі, Нилці Снитчиній), погуляти біля воріт та наглядати, щоб не йшов піп чи урядник»⁷.

У червні 1914 року Олександр Довженко одержав атестат за № 477 про закінчення Глухівського вчительського інституту, в якому зазначалося, що вихованець інституту Олександр Довженко «... при отличном (5) поведении, оказал успехи в Законе Божьем удовлетворительные (3), педагогике и дидактике – весьма удов-

⁶Новиков А. О., Гриневич В. Й., Привалова С. П. та ін. Вивчення творчості Олександра Довженка в школі : навчальний посібник / за ред. проф. А. О. Новикова. Харків: Основа, 2014. С. 30.

⁷Там само. С.30 – 31.

летворительные (5), русского и славянского языка с методикой, теорией словесности, русской словесности, логики, математики (арифметики, алгебры, геометрии и тригонометрии) с методикой – весьма удовлетво-рительные (4); некоторые с методикой – удовлетворительные (3), географии с методикой, естествоведению и физики, чистописании – весьма удовлетворительные (4), черчении и рисовании – весьма удовлетворительные (5), пении и музыки удовлетворительные (3), гимнастики – весьма удовлетворительные (4). Вследствие чего он, Довженко, удостоивается звания учителя высшего училища... и при вступлении на означенную должность имеет пользоваться всеми правами, той должности присвоенными»⁸.

Тут же була вміщена приписка директора інституту і «письмоводителя» про те, що Довженко був зобов'язаний відпрацювати чотири роки на посаді вчителя вищого початкового училища за «... полученное им на казенный счет воспитание в Глуховском учительском институте или возвратит государственному казначейству затраченную на его содержание сумму триста пятьдесят рублей»⁹.

Працювати за призначенням після закінчення Глухівського учительського інституту Довженко мав у Житомирі – спочатку в Кутузівській вищій початковій школі, а потім у Другому Житомирському змішаному початковому училищі. Пізніше про цей період свого життя він згадував: «Тепер я іноді зустрічаю колишніх своїх учнів. Це вже немолоді люди різних професій. Я питаю їх – чи був я хорошим учителем? Кажуть – був не стільки хорошим учителем, як хорошим вихователем. Ці відповіді сповнюють мене радістю. Навряд чи я був хорошим вихователем у звичайному розумінні цього слова. Я просто був молодим, не набагато старшим за них, був товариським, веселим, і вони були мені з усякого погляду ближчими й милішими, ніж мої колеги-учителі»¹⁰.

Завжди пам'ятають про свого уславленого випускника і в його alma mater. За останнє десятиліття Глухівський національний педагогічний університет, який із гордістю носить ім'я геніального кінорежисера й письменника, став чи не основним центром дослідження його спадщини. Під керівництвом доктора філологічних наук, профе-

⁸ Куценко М. В. Сторінки життя і творчості О. П. Довженка. К.: Дніпро, 1975. С. 15.

⁹ Там само. С. 16.

¹⁰ Довженко О. Автобіографія. С.14.

сора **Анатолія Новикова** тут підготовлено дві кандидатські дисертації, присвячені вивченню літературного доробку метра: «*Концепт історії у літературній творчості Олександра Довженка*» (автор – **Наталія Троша**) і «*Типологія жіночих образів у літературній спадщині Олександра Довженка*» (автор – **Світлана Максимчук-Макаренко**), зусиллями викладачів кафедри української мови, літератури та методики навчання опубліковано кілька десятків наукових розвідок (у тому числі монографію й навчальний посібник), періодично проводяться всеукраїнські науково-практичні конференції, більш відомі як Довженківські читання «Олександр Довженко й українська культура: історія, традиції, сучасність» (останній раз такі читання відбулися 17 – 18 жовтня 2019 року), різноманітні регіональні семінари й симпозіуми для вчителів, систематично організовуються екскурсійні поїздки студентів, викладачів та гостей університету на малу батьківщину митця – до селища міського типу Сосниці, що на Чернігівщині, де створено літературно-меморіальний музей Олександра Довженка.

За рішенням вченої ради університету 2017 року з метою поглибленого вивчення життя і творчості метра створено науково-дослідну лабораторію довженкознавства (керівник – професор **Анатолій Новиков**).

«Я НАРОДИВСЯ І ЖИВ ДЛЯ ДОБРА І ЛЮБОВІ» (Біографічний нарис про життя Олександра Довженка)

Кінематографічна спадщина Олександра Довженка здобула світове визнання ще за життя метра. Його фільми «Звенигора», «Арсенал», «Земля» мали успіх у європейського й американського глядача вже на початку 30-х років минулого ХХ століття, тобто практично відразу після їхнього виходу в прокат. Особливою популярністю користується кінострічка «Земля». 1958 року на Всесвітній виставці у Брюсселі 117 найавторитетніших критиків і кінознавців із 26 країн світу назвали її серед 12 кращих художніх фільмів усіх часів і народів. Більше того, 2015 року Організація Об'єднаних Націй з питань освіти, науки і культури (ЮНЕСКО) з нагоди свого 70-річчя та 120-річного ювілею світового кінематографа Довженкову «Землю» занесла до списку з п'яти фільмів, що складатимуть Фестиваль світових шедеврів.

Широко відомий Довженко і як автор літературних художніх творів – кіноповістей, оповідань, п'єс, нарисів. Серед них «Україна в огні», «Повість полум'яних літ», «Зачарована Десна», «Поєма про море», «Мати», «Відступник», «Потомки запорожців». Митець навіть започаткував новий літературний жанр – кіноповість. Осібне місце в доробку Довженка належить його «Щоденниковим записам», у яких із документальною достовірністю й небаченою сміливістю знайшла відображення не лише значна частина його власного життя, а й багато в чому доба, в яку він жив.

Офіційно вважається, що Олександр Петрович Довженко народився 10 вересня (29 серпня) 1894 року. Щоправда, сам майстер називав днем свого народження 30 серпня, тобто 11 вересня за новим стилем. Появився на світ майбутній всесвітньо відомий кінорежисер

на хуторі В'юнище, околиці повітового містечка Сосниці Чернігівської губернії, у старовинній козацькій родині. Генеалогію роду Довженка встановлено з другої половини XVIII століття, коли його предки з Полтавщини переселилися на Чернігівщину до Сосниці. Першим у родословному списку значиться Карпо Довженко. За ним ідуть Григорій, Тарас, Семен, Петро [ПЖ, с. 122]. Рід був великий, а тому 1838 року його було розділено владою на чотири сімейства. Зроблено це було з суто прагматичних міркувань: кожне із сімейств мало надавати рекрута до війська. «У Сосниці, на Покрові, – згадує один із земляків кінорежисера, – було давнє гніздо Довженків. Серед них жили чумаки: Павло, Мосій, Митрофан та інші. Вулиця, що тепер зветься Шевченківською, у 80-х роках XIX століття мала назву Довженкова вулиця» [ПЖ, с. 123].

Називали Довженків у Сосниці зазвичай не за офіційним прізвищем, а за іменем Сашкового прадіда Тараса – Тарасовичами. «Спитай: де живе Семен Довженко? Будуть довго думати – і чи скажуть. А спитай: де живе Тарасович Семен чи Тарасович Петро? Кожен скаже» [ПЖ, с. 124].

За тогочасними селянськими мірками Довженків рід якщо і не був заможним, то принаймні й не бідував. Адже і дорослі, і діти працювали зрання допізна. Дід Семен за молодих літ чумакував, разом із товаришами (до тридцяти возів) їздив у Крим по сіль. А туди везли продавати дерев'яний посуд, «неодмінно брали з собою півня, що правив за годинник». По дорозі з Криму зазвичай завертали на Дон, а потім уже «верталися з солоною рибою (осетрами, севрюгою тощо)» [ПЖ, с. 122]. Окрім того, дід Семен торгував дьогтем по селах.

Довженко дуже любив свого діда і відтворив його образ у кінематографічній творчості. «Дід у фільмі “Земля”, – писав він в автобіографії, – це мій покійний найдобріший дід Семен Тарасович, колишній чумак, чесний і незлобивий. Від нього в мене в картинах завжди з любов'ю написані образи дідів. Це теплота дитинства. Діди мої – це щось подібне до призми часу. І саме тому мені образ Боженка було легше створювати, ніж образ Щорса»¹¹.

Петро, Довженків батько, вже не чумакував. З появою залізниці ця професія перестала бути затребуваною. Він був хліборобом, і, судячи з усього, справи в нього у цілому йшли непогано. За його

¹¹ Довженко О. Автобіографія. Твори в трьох томах. К.: Державне видавництво художньої літератури, 1958. Т. 1. С. 12.

господарювання «прикупили трохи землі, посадили сад. Всю садибу обгородили високим тином, поставили нові ворота, переробили хату, в якій замість земляної долівки послали підлогу з соснових дощок» [ПЖ, с. 125]. Землі у Довженкового батька було сім чи сім з половиною десятин. Земляки характеризують його як розумну і працюовиту людину. «День і ніч працював. <...> землю обробляв, візникував, їздив по ярмарках, торгував дьогтем, човном перевозив вантажі до Борзни і в зворотний шлях, до Сосниці. Працював, як віл, а ходив у поганому одязі та й харчувався не завжди добре. Докладав багато сил та здоров'я, щоб заробити грошей та дати дітям можливість навчатися» [ПЖ, с. 126 – 127].

Прикметно, що дід Семен був письменний, а батько вже ні. Неписьменною була й мати. На думку Івана Кошелівця, саме на прикладі Довженкового роду добре ілюструється деградація освіти в Україні. Адже в середині XVII століття в Україні майже все населення, включно з жінками, вміло читати й писати. Приблизно теж саме було й століттям пізніше. За переписами 1740 і 1748 років у Полтавській і Чернігівській губерніях на 746 душ припадала одна школа. Всього було 866 шкіл, притому всі з українською мовою навчання. Зовсім інша ситуація спостерігається в Україні наприкінці XIX століття, коли на сто душ населення було лише тринадцять грамотних. Так поступово за рівнем освіти українці стали найвідсталішим народом у Російській імперії¹².

Петро Довженко хоча й був неписьменний, але «поважав науку, вченість, любив говорити на політичні теми, про війни, про волю, землю, багатство України» [ПЖ, с. 125]. У підліткові роки Сашко хотів навчити Петра Семеновича читати й писати, але той, «скривджений своїм грамотним батьком, який не пустив його до школи, навідріз відмовився» [ПЖ, с. 129].

Мати Довженка, Одарка Єрмолаївна, була дуже набожною, все життя тяжко працювала. Син завжди згадував про неї з великою теплотою і смутком: «Народжена для пісень, вона проплакала все життя»¹³. Родина була багатодітною. Але з чотирнадцяти дітей вижило лише двоє – Олександр і його молодша сестра Поліна.

¹²Кошелівець І. Олександр Довженко : Спроба творчої біографії. Мюнхен : Сучасність, 1980. С.15.

¹³Довженко О. Автобіографія. С. 12.

Старші – Іван, Сергій, Лаврентій і Василь – були музично обдарованими дітьми, дуже гарно співали. «Було як вилізуть всі четверо на тин, – писав згодом у своїй автобіографічній кіноповісті «Зачарована Десна» Довженко, – сядуть рядочком, як горобці, та як почнуть співать. І де вони переймали пісні, і хто їх учив? Ніхто не вчив». Коли вони померли, то люди говорили, що Господь «забрав їх до свого ангельського хору»¹⁴. За словами Довженкової сестри Поліни, вони «померли в один день від пошесті. Чотири труни поряд! Мама, що поховала разом чотирьох перших дітей, одразу посивіла, хоч їй не було ще й тридцяти років» [ПЖ, с. 115].

Коли діти помирали від невідомої хвороби, батько був на ярмарку в повітовому місті Борзні. Довідавшись про це неймовірне горе, він тридцять верст мчав галопом додому, нещадно б'ючи змилених коней. «А дома вже бачили тільки, як ударився він мокрими кіньми в ворота, аж ворота розбилися, і покалічені коні попадали в кривавій піні»¹⁵.

Приголомшений таким нечуваним, незаслуженим лихом, Петро Довженко тоді розгнівався на Бога й вигнав отця Кирила з хати, зауваживши, що сам ховатиме своїх соловейків.

Однак біда не приходять одна. Ще дітьми померли також Гриша, Коля, Кулина, Паша й Мотря. А Овраам, Ганна й Андрій – уже в юності, в двадцять років [ПЖ, с. 115].

З огляду на сказане, зрозуміло, що моральна атмосфера в сім'ї зазвичай була важкою. «І коли я зараз пригадую своє дитинство і свою хату, завжди, коли б я їх не згадав, в моїй уяві плач і похорон»¹⁶, – писав згодом кінорежисер.

Сашко був сьомою дитиною в родині. Його «університети» розпочалися 1903 року з навчання у першому міському приходському училищі. У дитячій пам'яті на все життя закарбувалася перша зустріч із учителем Леонтієм Созоновичем Опанасенком. Бесіда ця нагадувала розмову грізного вовка з переляканим на смерть ягням із відомої байки Леоніда Глібова. Учитель, який здавався хлопчині «величезним паном, не меншим од справника чи судді», грізно запитав, як звати майбутнього школяра. Але той настільки злякався, що не міг вимовити жодного слова. «Навіть батько, і той якось трохи

¹⁴Довженко О. Кіноповісті. Оповідання. К.: Наукова думка. 1986. С. 445. Далі при посиланні на це видання в тексті зазначається аббревіатура ДКО і сторінка.

¹⁵Там само. С. 445.

¹⁶Довженко О. Автобіографія. С.11.

злякався, – згадував письменник у своїй автобіографічній кіноповісті «Зачарована Десна». Але вчитель наполягав:

– Ну?

Я вчепився одною рукою в батькові штани, другою за шапку і хотів був сказати своє ім'я, та голосу не стало Рот спустів і висох.

– Как? – нахмурився вчитель.

– Сашко, – прошелестів я.

–Александр! – гукнув учитель і невдоволено глянув на батька. Потім знову перевів на мене очі і задав мені саме безглузде і дурне запитання, яке тільки міг придумати народний учитель.

– А как зовут твоего отца?

– Батько.

– Знаю, что батько. Зовут как?!

Ну, що ви скажете? Ми глянули з батьком один на одного і зразу догадались, що діло наше програє <...>

– Не развитый! – промовив нерозумний учитель.

Ми з батьком пішли геть [ДКО, с. 122].

Пізніше, ставши школярем, малий Сашко досить швидко порозумівся з учителем, оскільки продемонстрував неабиякі успіхи в навчанні.

Після закінчення приходського училища хлопчина продовжив здобувати освіту у Сосницькому міському чотирикласному училищі (вищій початковій школі). У місті це училище шанобливо-іронічно називали Сосницькою академією наук. У шкільні роки Довженко відзначався неабиякою допитливістю та старанністю, багато читав. Навчання давалося легко. «Мені здавалося, – згадував він, – що вчителі самі щось не зовсім розуміють і тому їм здається, що я відмінник»¹⁷.

Особливо запам'ятався Довженковим товаришам по навчанню випадок, що стався під час уроку математики. Якось учитель із цього предмету Дмитро Іванович Добчин «почав викликати до дошки учнів розв'язати задачу. Першому поставив одиницю, другому – двійку. І так – половині класу. Нарешті черга Довженка. Сашко впевнено показує свій хід розв'язання задачі, але одержана ним відповідь не збігається з відповіддю в підручнику. Сашко сміливо заявляє, що в підручнику друкарська помилка. Вчитель тепло усміхається, і в журналі з'являється гарна п'ятірка з плюсом» [ПЖ, с. 133].

¹⁷Там само. С. 132.

Утім, чи найбільше любив Сашко словесність. Коли він відповідав на уроці літератури, «весь клас завмирав», а обличчя вчителя Миколи Омеляновича Климченка «світилося зачарованою усмішкою, натхненно горіли очі». Це Сашкове збудження зазвичай не минало й на перерві і «він продовжував із запалом читати прекрасні твори Тараса Шевченка» [ПЖ, с.132].

Іншою пристрастю Довженка-школяра було малювання. Спочатку це були ескізи, «а згодом і ретельно детальовані портрети товаришів та знайомих; робив малюнки на сюжети прочитаних книг. З власного зображення у дзеркалі намалював великого, дуже схожого портрета»¹⁸.

Незрідка виконував Сашко домашні завдання з малювання і за багатьох своїх товаришів по навчанню. Особливо любив він малювати голови коней. «Його коні на папері – як живі; здавалося, що від них іде пара...» [ПЖ, с.133]. Великим успіхом в однокласників користувалися й карикатури юного художника, які він під час перерви виконував на класній дошці чи аркуші паперу.

Неабияку цікавість у дитячі роки виявляв Довженко й до іноземних мов, попри те, що в ту добу у Сосницькій вищій початковій школі їх не викладали. «Не раз говорив він, – згадує шкільний товариш Яків Назаренко, – що без іноземних мов ми наполовину сліпі. Дістав самовчитель з німецької мови, і ми разом почали її студіювати»¹⁹.

Захоплювався в дитинстві майбутній письменник також фольклором: історичними піснями, билинами, козацькими думами.

Саме в ці роки розпочав Сашко писати свої перші вірші. «Часто після четвертого уроку він з товаришами простував кудись на річку і, стоячи перед ними на пні чи на кам'яній брилі, з палаючими щоками читав свої потаємні строфи»²⁰.

Особливо до смаку юному Довженкові були різноманітні видовища. Понад усе він любив розігрувати невеличкі сценки, інсценізувати епізоди з творів Гоголя й Шевченка. Улюбленим Сашковим героєм був Тарас Бульба. У батьківському саду хлопчина разом зі своїми друзями навіть улаштував своєрідний «театр»: «...перед хатою припасовувалися жердини. На них навішували солом'яні мати так, щоб вони на зразок завіси розсувалися в обидва боки. Виконав-

¹⁸ Журов Г. Над чарівницею Десною. Вітчизна. 1964. № 9. С. 128.

¹⁹ Там само.

²⁰ Там само.

цями були школярі. Сам Сашко, “художній керівник”, виступав як соліст, граючи на балалайці. Грав він одну, першу опановану ним пісню – “І шумить, і гуде”»²¹.

Сучасники звертають увагу на те, що родина Довженків була артистичною від природи. Батько був незрівнянним оповідачем, з великим натхненням розповідав про чумаків і запорожців, а мати талановито «відтворювала старовинні звичаї, особливо весілля» [ПЖ, с. 135]. Одарка Єрмолаївна любила також співати пісень і навіть складала власні²². «Голос мала сильний, чистий та звучний. Знала силу-силенну старовинних пісень, щедрівок, колядок» [ПЖ, с. 135]. Чи не найчастіше в оселі Довженкових батьків лунали такі українські пісні, як «Ой попід горою», «Мати моя стара», «Устану я в понеділок», «Ой ти, таточку», «Налетіли гуси»²³.

Ще в підліткові роки Сашко дістав змогу познайомитися й зі справжнім театром. Це стало можливим завдяки тому, що влітку до Сосниці час від часу приїздили на гастролі українські театральні трупи, у тому числі й драматичний колектив Василя Грицяя – учня засновника уславленого театру корифеїв Марка Кропивницького. «Потрапити до театру, – зауважує згаданий уже Яків Назаренко, – нам було дуже важко з багатьох причин. Першу виставу я дивився разом з Довженком через щілину в дощаному бараці, а потім завдяки дідові-сторожу, далекому родичу Довженка, ми пробралися за куліси» [ПЖ, с. 135].

Впало в око друзів дитинства й те, що юний Довженко непогано «розбирався в грі акторів, відзначав розумні, цікаві знахідки, імпровізацію й різко критикував недотепні вигадки, штампи й шаблони. Багато вистав у Сосницькому театрі не подобалося йому через відсутність художніх декорацій. Сашко вважав, що в театрі повинен бути талановитий художник-живописець». Але вже тоді хлопчина «почав розчаровуватися у “звичайному” театрі», оскільки йому до вподоби був античний театр, а відтак він уважав, що «стіни треба забрати». Хоча, на думку шкільних товаришів, можливо, Довженко ще в юні роки «передчував майбутнє кіно, якому присвятив згодом усе своє славне життя» [ПЖ, с. 135].

²¹ Там само. С. 128.

²² Довженко без гриму: Листи, спогади, архівні знахідки / упоряд. і коментар Віри Агеєвої і Сергія Тримбача. К. : КОМОРА, 2014. С. 295.

²³ Там само.

У серпні 1911 року Олександр Довженко приїздить до останньої гетьманської столиці старовинного міста Глухова, аби вступити до місцевого вчительського інституту, заснованого у 1874 році з метою підготовки викладачів для міських училищ Київського навчального округу. Обрав юнак собі професію, виходячи з суто прагматичних міркувань. Була надія на те, що в Глухівському вчительському інституті він буде отримувати стипендію. Загалом, як пізніше митець згадував в автобіографії, він більше мріяв про архітектуру, живопис, мореплавство. Хоча не виключалась і можливість стати вчителем.

Вступні випробовування Довженко пройшов із гідністю, попри те, що того року конкурс був надзвичайно високий – на 30 місць 300 претендентів, а його конкурентами були здебільшого колишні вчителі народних шкіл зі стажем роботи 5–10 років, які до того ж мали пільги під час вступу до профільного навчального закладу, яким для них був Глухівський учительський інститут. Директор інституту Митрофан Григоревський у своєму слові до майбутніх студентів зазначив, що, обравши для твору з російської літератури досить трудну гоголівську тему, Олександр Довженко, попри все, впорався з нею блискуче – розкрив глибоко й талановито²⁴.

Утім, не надто комфортно було Сашкові у Глухові серед чужих людей (принаймні в перші місяці), оскільки він у досить юному віці був вирваний зі звичного домашнього середовища. На це накладалися суттєві прогалини у знаннях, позаяк майбутній письменник закінчив перед вступом до інституту все-таки не класичну гімназію, яка давала своїм випускникам ґрунтовні знання з широкого спектру предметів, а чотирикласне повітове училище, в якому не викладалися навіть іноземні мови. Все це, звичайно ж, не могло не позначитися на навчанні у виші, а тому стипендію він отримував усього півроку. Надалі доводилося розраховувати здебільшого на приватні уроки, а також допомогу батька, який змушений був продати задля цього десятину своєї землі.

З іншого боку, сучасники згадують, що студент Довженко, попри юний вік, був досить ерудованою людиною. Напроти Глухівського вчительського інституту знаходилася жіноча гімназія. Відтак серед Довженкових знайомих були не тільки студенти, а й чимало гімназисток, з якими, на відміну від переростків-однокурсників, Сашкові, ймовірно, було набагато легше порозумітися, позаяк вони були

²⁴Сорока І. Закоханий у прекрасне (Спогади про Довженка). *Дніпро*.1964. № 11. С.124.

приблизно його віку. Можливо, на два-три роки молодшими – залежно від класу, в якому вони навчалися. У пам'яті глухівчанки Ярини Коваль, яка в ті роки була гімназисткою, Довженко постає вельми цікавим співрозмовником, який міг говорити на будь-яку тему, за що його прозвали у студентсько-гімназистському середовищі «Сашком-філософом». Він цікавився «всіма сторонами життя, спостережливим оком підмічав його потворні форми». А ще, за словами Ярини Коваль, Довженко «був чуйним товаришем, завжди готовим допомогти кожному в біді», в тому числі своїм подругам-гімназисткам «у розв'язанні задач, у написанні творів» [ПЖ, с. 138].

Поселився Довженко в Глухові у будинку Шидловських на вулиці Романовській (тепер вулиця Шевченка, 32). У сусідньому будинку (на квартирі у Шумицьких) мешкала гімназистка сьомого класу Лідія Балкова. Їхній, очевидно, спільний знайомий Овсяний залишив жартівливу поетичну замальовку:

Баштан. Балкова біля тину.
Їй каже парубок: «Дивись!
Бач чорногуз несеться ввись.
Оце України картина».

Цим парубком, зауважує інша гімназистка А. Тарасенко, був Олександр Довженко. Малював він дивовижно добре. «У мене до війни²⁵ зберігалося кілька програм інститутських вечорів з малюнками Довженка О.»²⁶.

Малював Довженко здебільшого карикатури – на своїх товаришів по навчанню, викладачів інституту, інших знайомих. Усі вони були в захопленні від цієї його творчості.

Заслуговує на увагу й процитований вище вірш. Судячи з того, що написаний він українською мовою, можна зробити припущення, що хоча і в інституті, і в гімназії вихованцям категорично заборонялося спілкуватися солов'їною, все ж у побуті, в розмовах поміж собою молодь не надто відривалася від рідних джерел.

Особливо великою популярністю у студентських колах користувалися українські періодичні видання, які під тиском революційної хвилі в 1906 році, хоча нарешті й були дозволені на офіційному рівні,

²⁵Мається на увазі Друга світова війна.

²⁶Фонди музею Глухівського національного педагогічного університету імені Олександра Довженка. П. 1. Л.6.

все ж не віталися в стінах інституту, де з майбутніх учителів, які мали працювати згодом у середніх навчальних закладах Київської, Подільської й Волинської губерній, готували відвертих «*обрусителів краю*». За це вчителям додавали ще й солідну грошову надбавку – вісімнадцять рублів на місяць. А тому журнал «Літературно-науковий вісник» і газету «Рада»²⁷ Довженко та його однодумці змушені були читати потай від викладачів («як щось рідне, але заборонене»)²⁸. Зазвичай робили вони це на квартирі Довженкового найближчого друга Петра Фурси та інших їхніх товаришів.

Під час перебування у Глухові Довженко дістав можливість познакомиться й з виставами у виконанні професійних акторів, у тому числі Марії Заньковецької. За участю легендарної прими українського театру в місті було зіграно кілька класичних творів: вічно живу «Наталку Полтавку» І. Котляревського й «Марусю Богуславку» М. Старицького.

У червні 1914 року Довженко завершив навчання в Глухівському учительському інституті й отримав призначення працювати вчителем у Житомирі. Саме тут, у другому Житомирському вищому початковому училищі, доля звела його з Варварою Криловою, яка так само була вчителькою. Службові відносини із вродливою, розумною колежанкою переросли у велике кохання. 1917 року вони обвінчалися. Один із їхніх колишніх учнів Яків Бернштейн згадує: «Олександр Петрович і Варвара Семенівна були в нашому училищі наймолодшими з усіх учителів, вирізнялися простотою. Довженко завжди був життєрадісний, мав почуття гумору, любив малювати. З ним у нас встановилися не звичні в училищі товариські стосунки. Коли він узяв шлюб з Криловою, я не раз бував у них з іншими учнями у будинку на Кашпировській вулиці, що утопав тоді в фруктовому саду»²⁹.

Прикметно, що 17 липня 1923 року у Берліні (це був останній день перебування митця в Німеччині, де він удосконалював свій художницький хист) Довженко у представництві Української Радянської Соціалістичної Республіки зареєстрував з Варварою ще й цивільний шлюб³⁰. Утім, це не врятувало подружжя від розлучення у 1928 році, коли на шляху успішного кінорежисера з'явилася нова

²⁷ Довженко помилково називає цю газету «Новою Радою», яка стала виходити лише з березня 1917 року.

²⁸ Довженко О. Автобіографія. С. 14.

²⁹ Довженко без гриму. С. 80.

³⁰ Там само. С. 88.

пасія. Щоправда, офіційно зі своєю першою дружиною митець за наполяганням Юлії Солнцевої розірвав шлюб лише 1954 року – за два роки до своєї смерті.

1917 року Довженко переводиться на вчительську роботу до Києва, де намагається продовжити навчання, притому відразу в кількох вишах – на економічному факультеті Київського комерційного інституту, природничому відділі фізико-математичного факультету Університету св. Володимира і в «Академії художеств». Зважаючи на те, що потрібно було ще й працювати, часу ні на що не вистачало. Відтак все закінчилося тим, що Довженко не завершив навчання у жодному з навчальних закладів. «Так мені всього хотілося, – писав митець у “Автобіографії”, – і так з мене тоді нічого не вийшло. Я пам’ятаю, відкривався тоді ще географічний інститут. Я й туди хотів був вступити, та перешкодили якісь події»³¹.

Все більших обертів набирала Перша світова війна, проте на фронт молодий учитель не потрапив. Через хворобу серця йому в листопаді 1915 року видали «білий білет». Лютневу революцію Довженко зустрів із неабияким піднесенням. Після повалення самодержавства разом із мільйонами співвітчизників мріяв про незалежну Українську державу, брав участь у мітингах і навіть добровольцем вступив до лав Армії Української Народної Республіки. Коли це сталося – достеменно невідомо. Можливо, на початку 1918 року, оскільки є свідчення, що він у чині сотника брав участь в штурмі «Арсеналу» («належав до куреня чорних гайдамаків»)³².

В архівах радянських спецслужб збереглися документи (зазвичай із позначкою «цілком таємно»), в яких на основі доносів, агентурних даних, допитів заарештованих «ворогів народу» робиться однозначний висновок, що Довженко був не тільки «закоренілим націоналістом», а й, перебуваючи в лавах армії УНР, зі зброєю в руках завзято воював проти нової влади. Так, «заарештований – активний учасник антирадянської української націоналістичної організації був[ший] протодиякон УАПЦ» В.В. Бобиєнко зауважував, що його знайомий Кошовий, який називав Довженка своїм другом, розповідав, що «вони разом служили в петлюрівській армії». Щобіль-

³¹ Довженко О. Автобіографія. С. 17.

³² Марочко В. Зачарований Десною. К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006. С. 49.

ше, під час наступу більшовиків на Київ майбутній кінорежисер «смалив із гармат із Володимирської гірки по червоних...»³³.

Інший фігурант таємних документів спецслужб член ВКПб, працівник південних залізничних доріг А. П. Буковець (очевидно, цілком добровільно) зробив заяву про те, що коли в 1918 році під натиском червоних петлюрівці тікали із повітового містечка Сосниці, разом із цією «озброєною бандитською групою націоналістів» накивав п'ятами й Олександр Довженко, «обвішаний гранатами й гвинтівкою». І далі продовжує: «Цей Довженко активно боровся проти радянської влади, що я добре пам'ятаю, оскільки особисто брав участь у вигнанні петлюрівців із Сосниці». Окрім того, Буковець зауважує, що про «участь в петлюрівській банді» Довженка знає «Моргун Іван, колгоспник колгоспу “3-го Інтернаціоналу” с. В'юнище Сосницького району».

Дісталось й батькові знаного кінорежисера, якого згаданий землячок називає активним церковником, націоналістом, хліборобом-власником, що «був членом союзу хліборобів за Гетьмана...» [ППС, 43].

Свідчить про петлюрівське минуле метра і його сусід із Сосниці, який у лютому 1941 року написав на нього донос. Відвідуючи у 1918 чи 1919 році обійстя Довженкових батьків, він начебто бачив там світлину сина господарів у «гайдамацькій формі». Ця фотографія в «рамці розміром приблизно 9 x12 сантиметрів висіла на стіні в хаті близько тижня, а потім її заховали». Сфотографований був Довженко «у кожушку і в шапці з трикутним верхом та китицею, підперезаний» [ППС, 22].

З іншого боку, дослідники звертають увагу на тривалу часову прогалину в біографії Довженка у 1919 році – аж до грудня, коли з'ясувалося, що він потрапив у лабети ЧК. Кілька місяців майбутній режисер провів у житомирській в'язниці. Звинувачувала його більшовицька влада у контрреволюції. Із протоколу засідання житомирської ЧК від 27 грудня 1919 року випливає, що Довженко був визнаний ворогом так званого робітничо-селянського уряду, і його мали відправити до концентраційного табору для відбування покарання. У протоколі, зокрема, зазначається:

³³Попик В. Під софітами ВЧК-ДПУ-НКВС-НКДБ-КДБ. Документальна оповідь за матеріалами архівної справи на Довженка Олександра Петровича. *Дніпро*. 1995. № 9 –10. С. 42 – 43. Далі при посиланні на це видання в тексті зазначається аббревіатура ППС і сторінка.

Беручи до уваги, що Орловський Володимир Григорович, Довженко Олександр Петрович, Кучеришко Омелян Антонович зі власної волі пішли в Петлюрівську Армію Української Народної Республіки й активно стали зі зброєю в руках проти Радянської Влади, а при арешті в них знайдено підроблені документи, які свідчать про намір нелегально проживати на території Радянської Республіки та позаяк вони перейшли на територію Радянської Республіки після остаточного розгрому решток Петлюрівської Армії під тиском поляків і Червоної Армії й у належний термін не з'явилися в жодну Радянську установу для реєстрації, визнати їх за ворогів Робітничо-Селянського Уряду, що перебралися з невідомими намірами, й ув'язнити їх у Концентраційному таборі. Але з огляду на запит щодо них від Губпарткому Комуністів-Боротьбистів вирок до з'ясування суті питання не виконувати³⁴.

Такі сторінки своєї біографії Довженко зі зрозумілих причин всіляко приховував. А тому багато про що можна лише здогадуватися. Чимало залишається неясного і в тому, як йому вдалося виплутатись із цієї непростой ситуації. Адже петлюрівців, а тим більше офіцерів ворожих армій, у ті непрості часи зазвичай розстрілювали.

Є свідчення, що з Житомира Довженка перевезли до Харкова³⁵, а там уже з пазурів чекістів його визволив письменник Василь Еллан-Блакитний, який тоді був редактором урядової газети «Вісті ВУЦВК» і набирал до свого видання кваліфікованих співробітників³⁶. Однак попрацювати в цій поважній газеті Довженкові тоді не судилося (це станеться кількома роками пізніше).

Того ж 1920 року Довженко вступає до партії боротьбистів, яка невдовзі самоліквідується, а більшість боротьбистів індивідуально вступають до Комуністичної партії більшовиків України – КП (б)У. Так Довженко став більшовиком. Зробив цей крок митець цілком свідомо. Він, як і його товариші-боротьбисти, судячи з таємних документів спецслужб, думав, що в такий спосіб зможе прислужитися рідній Україні. «Пам'ятаю розмову в саду, – зауважує згаданий уже протодиякон Бобиєнко, – Довженко говорив про свіже злиття партії боротьбистів з КПБУ. Він висловив думку, що якщо вся українська інтелігенція вступить до лав КПБУ, то там виявиться більшість із

³⁴Безручко О. Олександр Довженко : розсекречені документи спецслужб. К. : Сучасний письменник, 2008. С. 9–10.

³⁵Марочко В. Зачарований Десною. С. 50.

³⁶Корогодський Р. Довженко в полоні: розвідки та есеї про майстра. К.: Гелікон, 2000. С. 25.

українців і ця більшість зможе повернути політику партії на користь України, що це точка зору всіх боротьбистів, які вступають до КПБУ» [ППС, с. 42].

Щоправда, була й інша, притому не менш важлива причина, яка спонукала Довженка засвідчити свою лояльність новій більшовицькій владі. Зробив він це, очевидно, ще й тому, аби мати можливість займатися творчістю.

Невдовзі Довженка призначають керівником Житомирської партійної школи, але стрімкий наступ поляків зміщує всі карти. «Наші відступили до Києва, – згадує майстер в “Автобіографії”, – а мене відрядили у підпілля польське, в Коровинецький район, де я був взятий у полон польським кінним роз’їздом». Це було справжнє випробування долі. «Роз’їзд повівся зі мною виключно грубо, – провадить далі митець. – Щоб примусити розповісти про розташування наших частин, мене піддали умовному розстрілові»³⁷. Проте Довженкові пощастило. З польського полону його звільнив червоноармійський загін.

Потому близько року Довженко працював у Києві на посадах секретаря губернського відділу міської освіти й комісара театру імені Т. Г. Шевченка, а також «в порядку особливого партійного навантаження роз’їжджав по селах Київщини для організації влади на місцях»³⁸.

27 липня 1921 року за наказом наркомату закордонних справ УРСР Довженко був призначений завідувачем загальним відділом повноважного представника у Польщі. До Варшави він разом зі своєю дружиною Варварою виїхав із Харкова, тодішньої столиці України, 2 жовтня 1921 року. У Варшаві новоспечений дипломат працював «спочатку при російсько-українсько-польській репатріаційній комісії по обміну військовополоненими, а потім керуючим справами посольства»³⁹. У його посадові обов’язки входило переконувати співвітчизників, яких занесло за кордон хвилею громадянської війни, повернутися на Батьківщину. З цією метою він приїздив до таборів інтернованих, виголошував там палкі промови. Ця робота, вочевидь, була небезпечною, оскільки суперечила і переконанням непримиримих опонентів більшовицької влади, і політиці

³⁷ Довженко О. Автобіографія. С. 17.

³⁸ Там само. С. 18.

³⁹ Там само.

офіційної польської влади. Відтак за українським дипломатом постійно стежили таємні поліцейські агенти. Більше того, відомо, що якимось під час виступу в таборі інтернованих «відкілясь з натовпу полетів камінь і влучив Довженкові в голову. По скроні потекла кров...»⁴⁰.

У Польщі Довженко працював близько року, а потім його перевели до Берліна, де він отримав посаду секретаря генерального консульства України в Німеччині. Проте за кілька місяців майбутній кінорежисер змушений був покинути дипломатичну службу, оскільки за рішенням політбюро ЦК КП(б)У від 4 липня 1922 року його та кількох інших співробітників «Берлінської місії» з метою ротації мали відкликати на Батьківщину.

Але в Довженка були дещо інші плани. Перебуваючи за кордоном, він хотів скористатися нагодою, аби вдосконалити свій мистецький хист, а тому звернувся з проханням до ЦК КП(б)У дозволити йому хоча б на рік залишитися в Німеччині «вивчати графіку, композицію, різьбу по металу, журнальну ілюстрацію»⁴¹. Наприкінці серпня 1922 року прохання було задоволено. Довженкові призначили стипендію 40 доларів на місяць, і він «вступив до художнього приватного училища з метою перейти восени до Академії художеств в Берліні або в Парижі», але цього не сталося через «події в Гамбурзі»⁴², тобто у зв'язку зі збройним повстанням у жовтні 1923 року гамбурзьких комуністів і соціал-демократів.

Навчаючись в училищі, Довженко брав уроки у професора Віллі Еккеля – відомого самобутнього художника. У столиці Німеччини він заприятелював зі своїм земляком художником Миколою Глущенком, який тоді був слухачем Берлінської академічної вищої школи образотворчого мистецтва. Останній, до речі, написав олійними фарбами портрети Довженка й Варвари. Дружні стосунки із Глущенком митець продовжував підтримувати й після повернення на Батьківщину.

В Україну майбутній кінорежисер разом із дружиною повернувся у липні 1923 року. Спочатку вони приїхали в Сосницю, де упродовж двох тижнів гостювали у Довженкових батьків. Тут «на придеснянських луках митець із батьком косив сіно, складав у копиці, ловив рибу»⁴³. А потім подружжя поїхало до Харкова – тодішнього центру

⁴⁰ Довженко без гриму: Листи, спогади, архівні знахідки. С. 86.

⁴¹ Марочко В. Зачарований Десною. С. 58–59.

⁴² Довженко О. Автобіографія. С. 18.

⁴³ Довженко без гриму: Листи, спогади, архівні знахідки. С. 89.

українського культурного відродження. Оселилися на вулиці Пушкінській № 58 (тепер – вулиця Пушкінська № 62) у двоповерховому особняку, який виклопотав для працівників урядової газети «Вісті ВУЦВК» її керівник Василь Еллан-Блакитний. Довженкова кімната розташована була на другому поверсі і, на відміну від у цілому понурого будинку, за словами Миколи Бажана, видавалася «дивовижно світлою й сонячною». Вона була «чиста, пахуча, причепурена й добрим смаком господаря, й добрим дбанням господині – першої дружини Сашка, вродливої, сіроокої, тихої Варвари». Обставлена була кімната «більше ніж скромно. Білий, складений зі старанно одмебльованих дощок стіл – і обідній, і робітний водночас, – дві тахти, застелені українськими килимами, на стінці – репродукція Сезаннового пейзажу, привезена, певне, господарем з Берліна <...> мольберт, флакончики туші, тюбики фарб, пензлі, книги, з поміж них напохваті – зеленуваті томики найулюбленішого Гоголя» [ПЖ, с. 174]. Окрім того, на стінах були розміщені різноманітні малюнки, а також праці, виконані олією: «портрет дружини художника, автопортрет і картина “Біля ковадла”, яка зображувала оголеного до пояса робітника з піднятим молотом...»⁴⁴.

У просторій залі, куди виходили двері кількох кімнат, у тому числі й Довженкової, влаштували художню студію, де кілька разів на тиждень зранку збиралося п'ять-шість мовчазних художників, які сідали за свої мольберти і переносили на полотно контури оголеного тіла натурниці [ПЖ, с. 177]. Ініціатором цієї творчої майстерні був Довженко. Коли студія припинила своє існування, спорожніле приміщення, де залишився великий помост, накритий килимом (це місце називали «лужайкою»), мешканці будинку, четвірка найближчих друзів, – Олександр Довженко, Юрій Яновський, Микола Бажан і Степан Мельник – стали використовувати для своїх зустрічей, під час яких велися довгі вечірні розмови, що незрідка затягувалися до глибокої ночі. Обговорювали літературні й театральні новинки, нові кінофільми, інші цікавинки культурного життя в Україні, ділилися власними творчими планами. В центрі загальної уваги був зазвичай Довженко, який, «підібгавши під себе по-факірськи ноги, вмостившись так, щоб вільно було жестикулювати, сидів посередині». Інші троє – «по краях помосту» [ПЖ, с. 182].

⁴⁴Там само.

Через півроку проживання у Харкові Довженкові тут же, в особняку на вулиці Пушкінській, запропонували дещо більшу кімнату. Утім, друзі продовжували жити комуною. Особливо зблизилися вони після того, як Довженкова дружина Варвара поїхала на лікування до Криму. На час, поки вона мала перебувати в санаторії, Довженко запропонував Ю. Яновському, який не мав власного житла, перебратися до нього. Аби якось упорядкувати свій побут, вони встановили чергування: «Було розграфлено аркуш паперу, розподілено поміж чотирма дні тижня, коли на обов'язку кожного було ранораненько бігти до молочної, купувати чотири пляшки молока, вісім бубликів і двісті грамів масла, готувати все це на помості <...> для сніданку, а після сніданку мити пляшки і склянки, прибирати велику залу...» [ПЖ, с. 181].

Працювати Довженко влаштувався в газету «Вісті ВУЦВК». Сталося це, ймовірно, завдячуючи дружбі з головним редактором В. Елланом-Блакитним. У газеті він обіймав посаду художника-ілюстратора. Ця професія для нього не була новою, оскільки свої малюнки-карикатури до нью-йоркського сатиричного журналу «Молот» митець почав надсилати ще з Берліна. Тож недивно, що, виконуючи подібну роботу в одній із провідних харківських газет, талановитий художник досить скоро завоював у читачів неабияку популярність. Його малюнки належали до жанру модної в ті часи політичної сатири. Довженко, як і більшість його тогочасних колег, виконував ідеологічні замовлення більшовицької партії. Карикатури доводилося створювати в основному на відомих представників української політичної еміграції – Михайла Грушевського, Володимира Винниченка, Нестора Махна, а також європейських політичних діячів – Муссоліні (Італія), Чемберлена (Англія), Пуанкаре (Франція) тощо. Ці твори зазвичай мали відповідні гострі назви на кшталт «Муссоліні – троянський кінь фашизму». Оприлюднював їх митець під псевдонімом «Сашко».

«У партії я вже не був, – писав про цей період свого життя Довженко в “Автобіографії”. – Мене виключили з її лав ще тоді, коли я був за кордоном, за неподання документів на чистку. Тим часом документи я надіслав. Вони були загублені і знайдені випадково через кілька років <...> Пропозицію одного з членів чи, здається,

голови ЦКК подати заяву про новий вступ у партію, я відхилив, вважаючи себе виключеним неправильно»⁴⁵.

У першій столиці УРСР Довженко прожив три роки. Це була доба неабиякого його творчого піднесення. Тут він працював як художник і сам продовжував учитися живопису, влаштувавши, як уже йшлося, майстерню спочатку у великій залі в будинку на вулиці Пушкінській, а потім просто у своїй квартирі. Окрім того, в Харкові митець із головою занурився у вир національного культурного відродження. Це була доба, коли його життя було насичене різними цікавими подіями. Він всюди хотів побувати, всюди встигнути. «І на театральних прем'єрах, і на літературних дискусіях, і на поетичних вечорах, і на вернісажах виставок – скрізь можна було побачити цю струнку, пружну і жваву постать художника Сашка» [ПЖ, с. 174].

Живучи у столичному Харкові, Довженко захоплюється театральним мистецтвом – відвідує вистави театру імені Івана Франка (тоді цей театр працював у Харкові), цікавиться авангардистським мистецтвом, зокрема театрами Всеволода Мейєрхольда в Москві і заснованим у Києві «Березолем» Леся Курбаса. Утім, чи не найбільше його приваблює професія режисера. Він навіть мріє поставити комедію. За словами Юрія Смолича, колеги по роботі в газеті «Вісті», Довженко «мислив собі театр як мистецтво різних контрастів, як яскраву, барвисту дію, як найбільш умовне і виразне лицедійство». Притому до цієї справи він підходив «як художник-карикатурист: не боявся шаржу, художню гіперболу ставив в основу режисерського узагальнення сценічних колізій» [ПЖ, с. 47]. Згодом цей «стиль» проявиться в постановці фільмів, принаймні перших.

Інший сучасник митця кінодраматург і критик Олександр Мар'ямов згадує, як 1926 року під час одного з візитів до Харкова у колі друзів Довженко (він тоді вже мешкав в Одесі) розповідав про свою зустріч із Лесем Курбасом, який зробив йому вельми цікаву пропозицію:

Лесь Степанович запросив його поставити виставу на березільській сцені. При цьому обіцяв не зв'язувати якоюсь певною п'есою. Хай Довженко вибирає сам – звичайно, краще, щоб це була комедія. Розмова відбулася після того, як Олександр Петрович розповів йому про свою роботу в кіно над «Ягідкою кохання». Курбас уважно слухав, хвалив режисерські знахідки, сміявся з вигадок, а потім гаряче почав говорити про те, що, на його думку, немає для

⁴⁵Довженко О. Автобіографія. С. 19.

актора кращої школи, ніж роль в ексцентричній комедії, та ще з хорошою музикою, що задає виконавцеві чіткий ритм і дозволяє дисциплінувати сценічні рухи. Цю розмову Олександр Петрович запам'ятав у деталях. Говорив про те, що йому сподобалося, як Курбас розуміє театр. Потім ураз сказав:

– Не думаю, щоб ми змогли працювати разом, в одному театрі. – Помовчав і додав: – І взагалі театр – це не для мене. Ну, п'єсу, може, колись напишу <...> [ПЖ, с. 191].

Саме в харківський період свого життя Довженко поступово починає занурюватися і в світ кіномистецтва – малює плакати для нових українських кінокартин, за дорученням Майка Йогансена робить переклади титрів для закордонних стрічок і навіть «на цій незначній ділянці кіно» вже тоді виявляє «себе своєрідним трактуванням написів до фільмів, здебільшого пересічних і трафаретних» [ПЖ, с. 180].

Чимало уваги модному тоді кіномистецтву приділялося і в багатогодинних нічних розмовах Довженкових друзів під час їхніх зустрічей на «лужайці» в будинку на вулиці Пушкінській. М. Бажан пізніше зауважував:

Там Сашкова оповідь яскраво й поривисто розгорнула перед нами й перші сцени його гострих, гіперболізовано комедійних кіносценаріїв <...> Тут же, на «лужайці», почули ми й задум комедії про Васю-реформатора», згодом невдало зафільмованої. <...> і комедія «Ягідка кохання», тоді задумана, а згодом – у 1926 році – і поставлена самим Сашком, як його перша кінорежисерська спроба [ПЖ, с. 184].

Таким чином, до роботи в кінематографі – своєрідному продовженні театру – Довженко до певної міри підготувався ще в Харкові. Саме з Харковом пов'язаний і початок його письменницької діяльності. За словами Степана Мельника, той показував йому розпочате оповідання: «Дуже добре написано! Майстер, нічого не скажеш. І сила – гоголівська...» [ПЖ, с. 188]. За словами М. Бажана, Довженка «тягло й до театру, й до літератури. Він тонко відчував слово, вмів ним вільно й вибагливо орудувати, особливо в живій мові, запальній бесіді, в барвистій розповіді» [ПЖ, с. 182].

Захопившись кінематографом, у червні 1926 року митець їде в Одесу, де незадовго до цього Юрій Яновський обійняв посаду редактора (художнього керівника) місцевої кінофабрики. Саме він і покликав до себе друга. Довженко на той час уже зробив свої перші

кроки в кінематографії. «Сценарій “Вася-реформатор” був написаний, схвалений. Фауст Лопатинський взявся його в Одесі ставити. Сашко подумав-подумав, не поспав через роздуми й тривоги ніч, пообертав помальовані й недомальовані картини своїм лицем до стінки, склав у чемодан костюми, довгоносі черевики “джіммі”, краватки й толстовки, віддав ключа від кімнати Степанові та й поїхав» [ПЖ, с. 184 – 185].

Працюючи в Одесі, а потім у Києві, режисер час від часу продовжує відвідувати Харків і в подальші роки. І, мабуть, не тільки тому, що в ту добу це була столиця України. Головне – тут залишилися його друзі, думки яких Довженко дуже цінував. У колі харківської творчої еліти він любив переглядати свої фільми, обговорювати побачене.

Прикметно, що після перегляду фільму «Сумка дипкур'єра» один із присутніх театральних режисерів зауважив, що «саме в Довженка він уперше побачив прагнення відшукати особливі, кінематографічні, цілком відмінні від театральних прийоми гри». Митець «веде себе перед апаратом так, ніби він і глядач перебувають поруч і залишилися віч-на-віч. Його гра зовсім позбавлена специфічної театральності» [ПЖ, с. 192].

Це була доба, коли Довженко, по суті, стояв на роздоріжжі. Він міг залишитися в Харкові і продовжити кар'єру художника, міг, зрештою, серйозно зайнятися літературною справою, але ризикнув і розпочав усе спочатку – присвятив своє подальше життя кіномистецтву. «Я не був театральним режисером і театральним актором, – писав майстер в автобіографії 1935 року. – Я не навчався в жодній із кіношкіл. Я не мав жодного знайомого серед кінорежисерів чи операторів, не розумівся на апаратурі. В кіно ходив дуже рідко. Але я усвідомлював, інстинктом і розумом відчував, що кіно і є тим могутнім засобом, через який я найбільш повно зможу реалізувати себе як художник»⁴⁶.

Упевненості митцеві додавало те, що він практично відразу побачив суттєві недоліки у роботі колективу кінофабрики і зрозумів, як їх можна усунути. «Я почав відвідувати натурні зйомки одеського режисера недалеко від фабрики, – згадував Довженко в “Автобіографії”. – Те, що він робив на зйомці зі своїми акторами, було настільки погано і так безпомічно, що я відразу повеселішав. Я

⁴⁶Довженко О. Автобіографія. С. 20.

подумав: якщо я бачу, що це погано, і знаю, що саме погано і чому саме погано, значить, я не такий уже безпорадний. Більше того, я просто візьму і зроблю краще»⁴⁷.

Рішення присвятити своє життя кінематографії, яка в ті роки, за великим рахунком, робила лише свої перші кроки, було вельми вдалим вибором. Фільми тоді ще були німими, але розвивався цей вид мистецтва стрімко і користувався шаленою популярністю на всіх континентах, особливо в Європі й Америці (варто лише згадати фільми за участю легендарного Чарлі Чапліна). До того ж завдяки своїй специфіці кінематограф був доступним і зрозумілим багатомільйонним масам. Відтак будь-який талановитий режисер міг розраховувати на те, що його картини відносно швидко можуть завоювати симпатії глядачів практично в усьому світі.

Однак перші місяці роботи на одеській кінофабриці були не надто вдалим для Довженка. Його дебют розпочався зі сценарію, який він написав до сатиричної комедії Ф. Лопатинського «Вася-реформатор». Головний герой картини піонер Вася веде безкомпромісну боротьбу з «релігійним дурманом», сміливо вступає в протистояння зі страшним бандитом і т.п. Цього ж 1926 року митець створює сценарій для іншого пригодницького фільму, який був знятий за його режисурою, – «Ягідки кохання». Обидві картини задумувалися як комедійні, проте після появи на екрані виявилось, що вони несмішні.

Значно успішнішим став для молодого кінорежисера революційно-пригодницький фільм «Сумка дипкур'єра», над яким він працював із жовтня 1926 до весни 1927 року. В основу стрічки було покладено реальний факт – загибель у Латвії радянського дипкур'єра Теодора Нетте. Ця смерть сколихнула чи не все суспільство, оскільки дипкур'єри користувалися в ту добу великою популярністю. У народній уяві це були справжні лицарі, які, ризикуючи власним життям, перевозили таємну урядову документацію. Щоправда, не тільки її. Користуючись своєю дипломатичною недоторканістю, вони незрідка транспортували й контрабандні товари, позаяк Радянський Союз практично з перших років свого існування став заповідником суцільного дефіциту. Відтак дипкур'єри якоюсь мірою були тим місточком, який з'єднував молоду пролетарську державу зі світом «ненависного» капіталізму, де можна було придбати практично все, чого не було в

⁴⁷Там само.

країні «перемігшого» соціалізму. Утім, назавжди, напевно, залишиться таємницею, за що саме віддав своє життя Теодор Нетте. Але хоч якби там було, героїзувавши загиблого дипкур'ера, комуністична влада використала його смерть у своїх пропагандистських цілях на всі сто відсотків. Значний унесок зробив у цю справу уславлений комуністичний поет Володимир Маяковський, який написав вірш «Товарищу Нетте, пароходу и человеку». Особливо зворушливі заключні рядки поезії:

Мне бы жить и жить,
сквозь годы мчась.
Но в конце хочу –
других желаний нету –
встретить я хочу
мой смертный час
так,
как встретил смерть
товарищ Нетте.

Все це, поза сумнівом, так чи інакше працювало на Довженкову кінокартину, додавало їй популярності.

Прикметно, що митець особисто був знайомий із Маяковським (у свій час їх познайомила Юлія Солнцева). «Пригадую, напередодні самогубства, – писав кінорежисер у п'ятнадцяту річницю смерті поета, – ми сиділи з ним у садикі дома Герцена, обидва в тяжкому душевному стані, я з приводу звірювань, учинених у відношенні до моєї «Землі», він знесилений рапівсько-спекулянтсько-людоджерськими бездарами і пройдами. “Заходьте завтра до мене удень, давайте порадимось, може нам удасться створити хоч невелику групу творців на захист мистецтва, бо те, що діється навколо – се нестерпне, неможливе”. Я обіцяв прийти і потиснув востаннє його величезну руку. На другий день, у неділю, збираюсь до нього з Юлею, я почув моторошну новину, що так унадилась до нашої культури смертників-митців»⁴⁸.

У фільмі «Сумка дипкур'ера» Довженко вперше і, на жаль, в останнє виступив і як актор, зігравши роль кочегара. Картина в

⁴⁸Довженко О.П. Щоденникові записи, 1939 – 1956 = Дневниковые записи, 1939 – 1956. Харків: Фоліо, 2013. С.335. Далі при посиланні на це видання в тексті зазначається аббревіатура ЩЗ і сторінка.

цілому була схвально зустрінута критикою, а відтак хоч і «не стала його творчою візитівкою, але виявилася авторитетною перепусткою в світ великого кіно»⁴⁹.

Переломним для Довженка-режисера став наступний 1928 рік, коли справжній фурор зробила його нова картина «Звенигора». Власне, прем'єра відбулася ще восени 1927 року, а 23 грудня перегляд стрічки відбувся у Москві, де вона мала незабутнє враження на тоді вже визнаних майстрів радянського кінематографу Сергія Ейзенштейна і Всеволода Пудовкіна. За словами Ейзенштейна, фільм звучав «невимовною чарівністю. Чарівністю своєї манери мислення. Дивним переплетенням реального з глибоко національною поетичною вигадкою. Гостросучасного і разом із тим міфологічного. Гумористичного і патетичного. Чогось гоголівського». Для тодішнього кінематографа це було справжнє новаторство («нове в галузі кіно»). Враження від побаченого на екрані було таким сильним, що Ейзенштейн навіть розпочав було писати статтю (на жаль, не завершив), яку назвав «Червоний Гофман». Після закінчення перегляду, зауважує автор «Броненосця Потьомкіна», «в повітрі носилося: серед нас нова людина кіно, майстер з власним обличчям. Майстер свого жанру. Майстер своєї індивідуальності» [ПЖ, с. 41].

Сценарій для фільму написали відомі українські письменники Майк Йогансен і Юрко Тютюнник. «В сценарії було багато чортовиння і явно націоналістичних тенденцій, – згадував згодом Довженко. – Тому я й переробив його процентів на дев'яносто». Це призвело до того, що автори «демонстративно зняли свої імена»⁵⁰.

Насправді переробка, до якої вдався Довженко, могла бути не настільки масштабною. Майстер міг так написати з огляду на політичну ситуацію в країні й долю обох згаданих письменників. Адже ці рядки з'явилися 1939 року на сторінках «Автобіографії», коли і той, і той були вже репресовані⁵¹. Легендарного генерал-хорунжого Армії УНР Ю.Тютюнника більшовики розстріляли у 1929 році, а М. Йогансена – у 1937-му. А тому потрібно було рятувати картину, оскільки виявилось, що автори сценарію «вороги народу».

«Громадськість (мистецька), – писав Довженко, – прийняла фільм з захопленням, народ його не прийняв зовсім як фільм

⁴⁹Марочко В. Зачарований Десною. С. 78.

⁵⁰Довженко без гриму: Листи, спогади, архівні знахідки. С. 33.

⁵¹Марочко В. Зачарований Десною. С. 79.

незрозумілий і надто складний для сприйняття...»⁵². Неординарність картини спричинила до її масового обговорення, притому не тільки в Україні, а й Москві. Українського режисера, як уже йшлося, помітили провідні кінематографісти Радянського Союзу. Не менш важливо було й те, що «Звенигора» широко демонструвалася за кордоном (у Парижі, Сорбонні, Празі, Женеві, Брюсселі, Лондоні, Амстердамі), де теж у цілому вона була сприйнята вельми позитивно. Це був справжній прорив.

Тоді ж на Одеській кінофабриці Довженко познайомився з молодою кіноактрисою Юлією Солнцевою (за деякими джерелами, справжнє її прізвище Пересветова). Ця зустріч виявилась для обох епохальною. Вони стали нерозлучними майже на три десятиліття – до останніх днів геніального кінорежисера й письменника. Юлія заради можливості бути з Довженком пожертвувала своєю досить успішною кар'єрою кіноактриси і стала для майстра не тільки дружиною, а й незмінним помічником (асистентом) у його роботі над фільмами, супроводжувала в закордонних відрядженнях. Є, щоправда, цілком обґрунтоване припущення, що Солнцева була таємним агентом спецслужб. За словами Тараса Дудко, Довженкового племінника, генерал КГБ Олександр Карабаїнов розповідав йому, що друга дружина його дядька співпрацювала з їхнім відомством і значилась у них під кличкою «Юлька». Не є таємницею й те, що у 1960–1970-ті роки «гостем її квартири не раз був заступник голови КДБ СРСР Ф. Бобков»⁵³.

Але, хоч якби там було, свої зв'язки у спецслужбах Солнцева, вочевидь, не раз використовувала задля того, аби рятувати коханого у найскрутніші для нього часи. Коли, наприклад, улітку 1942 року, перебуваючи на Воронезькому фронті, Довженко потрапив в оточення і пішов поголос, що він начебто переметнувся до німців, Солнцева розгорнула неймовірну діяльність, спрямовану на його порятунок. Вона домоглася аудієнції у самого Лаврентія Берії, про що писала у своїх спогадах. Це було справжнє диво. Всесильний очільник НКВС її уважно вислухав у просторому кремлівському кабінеті й зробив відповідні розпорядження. Довженка розшукали й доправили до Москви, до готелю «Національ», де тоді мешкала його дружина. Ось що Солнцева згадує про цю їхню зустріч:

⁵² Довженко О. Автобіографія. С. 22.

⁵³ Довженко без гриму: Листи, спогади, архівні знахідки. С. 270 – 271..

Він стояв на порозі номера в готелі «Національ», як солдат, у мокрій від поту солдатській гімнастерці, у стоптаних чоботях, запилений, обвітрений, скуштувавши гіркоту війни і боячись переступити через поріг на красивий килим, що застеляв підлогу, і увійти в невідомий для нього зараз світ, немов війна і все бачене ще тримали його зі страшною силою біля порога...⁵⁴.

Прикметно, що зі своєю першою дружиною Варварою Довженко офіційно розлучився лише 1954 року і тоді ж зареєстрував свої відносини з Юлією Солнцевою. Щоправда, за словами Сергія Тримбача, в московських архівах йому вдалося віднайти свідоцтво про їхній шлюб також у 1928 році. Таким чином, якщо вірити відомому кінознавцеві (а підстав не вірити немає), виходить, що кілька десятиліть знаний кінорежисер і письменник був двоєженцем.

І все ж є чимало підстав уважати, що в шлюбі з Солнцевою Довженко відчував певний дискомфорт (хоча у своїх листах до дружини й «Щоденникових записах» нічого цього начебто не помітно). В архівах спецслужб збереглися звіти таємних агентів, у яких задокументовані висловлювання про другу Довженкову дружину Юрія Яновського – одного із найближчих друзів кінорежисера. Яновський начебто називає її «проклятою Юлькою», яка «зневажаючи й ненавидячи українську культуру, постійно тягне Довженка у бік російської культури, відштовхує його від українських письменників і загалом українців, а Довженко “цілком під Юльчиним черевиком”. Проте ця єхидна Юлька розумна, вона усвідомлює, що вирвати Довженка з українського ґрунту не можна, він відразу зачахне, оскільки живе лише українськими соками, а в неї немає жодного бажання втратити переваги, які має Довженко в Україні і яких би він не мав у Москві. Відтак вона не веде його від української культури, а наводить на нього російську культуру, навіть у дрібницях: сварить із друзями-українцями і зводить зі своїми друзями-росіянами. <...> Солнцева “робить Каїнову справу”, вона руйнує Довженка зсередини» [ППС, с. 40].

Наступним важливим етапом у кінематографічній творчості Довженка стала знята ним того ж 1928 року картина «Арсенал». В епіцентрі стрічки повстання робітників однойменного київського заводу в січні 1918 року. У цьому фільмі, зауважував митець, «я

⁵⁴Солнцева Ю. О Довженко, о времени, о себе. *Радуга*. 1997. С. 150 – 151.

значно звузив рамки своїх чисто кінематографічних завдань. Я поставив собі за мету показати класову боротьбу на Україні в період громадянської війни»⁵⁵. Родзинкою кінофільму був музичний супровід, який створював додаткову емоційно-психологічну напругу. В ролі автора музики виступив композитор І. Белз. «Арсенал» став першою картиною, створеною Довженком за власною кіноповідстю. Саме так буде працювати майстер і надалі, започаткувавши й розвиваючи цей новий літературний жанр.

«Арсеналом» Довженко остаточно розставив свої політичні акценти, безповоротно перейшовши рубікон. Змінивши політичні орієнтири, він зображує вояків УНР і Головного Отамана Симона Петлюру, під чийм проводом служив, ворогами українського народу. Щобільше, режисер «робить ряд недозволених підмін, зміщує акценти й попросту махлює добре знаними йому фактами. Учорашніх соратників представлено одверто карикатурно, дрібненькими й безчильними людьми, готовими за продати все на світі за цитатно знаменитий шмат гнилої ковбаси»⁵⁶.

Картину піддали нищівній критиці друзі з письменницького цеху, а надто харків'яни. «Довженко показував у Харкові “Арсенал” Хвильовому, Кулішеві і ще комусь. Вони фільму не прийняли (особливо критику Директорії). Звідси початок глибокого конфлікту (“Сашко, навіщо ти це робив? Ти ж сам там був”»⁵⁷.

Зрештою, ще раніше, працюючи в Харкові художником-ілюстратором у газеті «Вісті ВУЦВК», Довженко вже створив був карикатуру-памфлет на колишнього очільника Армії УНР. Малюнок мав назву «Прах раба Симона Петлюри». Хоча тоді, напевно, він ще міг цього уникнути, не зображувати у спотвореному вигляді хоча б Петлюру – головнокомандувача армії, в якій служив. Пояснити поблажливість харківської мистецької еліти, серед якої чимало було «колишніх», до такої Довженкової творчості можна, мабуть, загальним не надто серйозним ставленням до цього жанру мистецтва. Тим більше, що молодий художник чимало шаржів створив і на своїх тодішніх товаришів. Цікаві спогади про цю Довженкову творчість залишив Микола Бажан: «Серед цих карикатур була замальована й присадкувата, увінчана купою чорного, шорсткого, начебто наелек-

⁵⁵ Довженко О. Автобіографія. С. 22.

⁵⁶ Довженко без гриму: Листи, спогади, архівні знахідки. С.24.

⁵⁷ Гончар О. Т. Щоденники: У 3-х т. 2-ге вид. випр. і доп. К.: Веселка, 2008. Т. 3. С. 544.

тризованого волосся Семенка, й поважна, дебела постава «плужанського батька» – Сергія Пилипенка, й поривиста, рухлива, довгорука фігура Сашка Копиленка, й горбоносий, козацький профіль Панча...» [ПЖ, с. 173 – 174].

Отже, політичний вибір було зроблено остаточно, притому ще на початку 20-х років, у Харкові, коли, як слушно зауважує Віра Агеєва, «остаточна радянська організація» була ще «під великим питанням». «Схоже, молодий чоловік, налаштований на успіх, задля якого готовий іти на великі компроміси». Хоча «можливо, стрімкість Довженкової еволюції пояснюється ще й наявністю, на відміну від багатьох друзів-ваплітян, політичного досвіду, контактів зі спецслужбами: надто добре знав, що нові господарі не перебирають у засобах і нікому нічого не пробачають»⁵⁸.

Від ідеалів юності Довженко відрікається цілком свідомо, заради можливості творити (ймовірно, не без впливу боротьбистів, чия позиція в національному питанні була йому близькою), і потім до кінця життя відхрещуватиметься від петлюрівського минулого, постійно намагаючись творчістю (і не тільки) довести свою приналежність до табору переможців, – особливо тоді, коли це минуле стане небезпечним для життя. Для чутливої Довженкової душі цей тягар був надміру важким. Він, вочевидь, постійно його гнітив – тим більше, що митець ні з ким не міг поділитися своїми терзаннями. Все це, зрештою, й укоротило йому життя.

Вступивши в альянс із більшовицькою владою, Довженко, ймовірно, щиро повірив у шляхетні наміри комуністів, а «окремі недоліки» в діяльності нової влади намагався «списувати» на недолугість місцевих партійних кадрів (таку думку він неодноразово буде висловлювати у своїх «Щоденникових записах» і в подальші роки). Значно важче стало режисерові в моральному плані, коли розпочалися масові арешти, а надто його товаришів по мистецтву. Сумну долю заарештованих, за свідченням таємного агента спецслужб, митець обговорював зі своїми тодішніми близькими друзями Бажаном і Яновським, які вважали арешти сфабрикованими і стверджували, що йде тотальна русифікація і «гине українська культура». Довженко спочатку намагався стримувати співбесідників, зауважуючи, що «не буває диму без вогню», навіть сварив «запеклих націоналістів», які начебто заплутали в свої тенета чесних людей, пояс-

⁵⁸Довженко без гриму: Листи, спогади, архівні знахідки. С.13.

нював дії каральних органів складною обстановкою в країні, але поступово в нього стали виникати сумніви, і він почав висловлюватися в тому дусі, що неможливо, аби ворогів було так багато. Остаточно у цій своїй думці митець укріпився, коли стали відомі випадки звільнення й реабілітації заарештованих, які до того ж під час допитів зазнавали немислимих тортур. Після цього Довженко почав нещадно ляяти органи НКВС, зауважуючи, що там «працюють вороги й садисти», а місцевих керівників зазвичай став називати дурнями і боягузами, які не можуть розібратися ні в людях, ні в політичному становищі й заради власного благополуччя здатні погубити безвинних [ППС, с. 30].

Єдиною відрадою було те, що про «Арсенал» схвально відгукнувся Сталін. Позитивний відгук вождя став для автора стрічки нехай маленькою, але все-таки охоронною грамотою. Це означало, що митець опинився в полі зору всесильного генсека, який зацікавився творчістю українського кінорежисера і, судячи з того, як їхні відносини будуть розвиватися надалі, мав намір використати його талант у своїх ідеологічних цілях. Це, найімовірніше, означало, що відтепер Довженкову долю остаточно міг вирішувати тільки він.

Картину «Земля» Довженко робив уже на Київській кінофабриці. Фільмування здійснювано протягом літа й осені 1929 року в степах України та на Кавказі. Перший показ відбувся 26 лютого 1930 року на засіданні Комісії правління для приймання фільмів власного виробництва Всеукраїнського Фото-Кіно Управління (ВУФКУ). Виконуючи ідеологічне завдання комуністичного керівництва, акцент у своєму фільмі режисер мав зробити на перевагах колективізації, перемозі нового кооперативного господарювання над одноосібним патріархальним. Та цим його зміст далеко не вичерпується, як свідчить, зокрема, сучасна оцінка:

Стрижневий конфлікт фільму історично вірогідний – зіткнення провідників колективізації з приватними власниками землі. Але багато з того, що бачимо на екрані, виривається за межі класового конфлікту. Насамперед тому, що замість схематичної мертвечини на екрані завирувало життя. <...> повноцінними персонажами фільму є коні, небо, пшеничний лан, соняхи, баштан, яблука, дощ. Це реальна природа і водночас це символи плодючості землі. Тому жива плоть бере реванш у ідеології. <...> Народ у «Землі» має індивідуальне обличчя: дід Семен, батько, мати, Василь, його антагоніст Хома, його родина.

Всі вони – жертви тотального насильства. Насильство чинилось і над людьми, і над споконвічним ладом їхнього життя⁵⁹.

Отже, з точки зору більшовицької ідеології у фільмі все правильно. За її вузькі межі геній зумів вийти суто художніми засобами і створив шедевр, у якому зумів показати незбагненну красу української землі, її невичерпне багатство, низку неповторних людських характерів.

Після демонстрації картини відбулося її детальне обговорення. У цілому відгуки були схвальні, наголошувалося на політичній зрілості кінострічки. Однак «радість успіху була жорстоко подавлена фейлетоном Дем'яна Бедного, опублікованого в газеті «Известия» під назвою «Философы»⁶⁰. У фейлетоні є, зокрема, такі рядки:

«ЗЕМЛЯ» – кулацкая кинокартина
На ней показана нам Украина
Кулацкая-румяная,
Сытая, пьяная,
Дебелая, прочная,
Нарядная, сочная,
Буйной плотью бунтующая,
Сладострастно – «жартующая»,
Ненатуральная,
Сплошь театральная <...>
Вековой уклад, старина –
Вот ее подоплека.
Трактор в ней – новизна –
Как у дядьки у киевского бузина:
Сбоку-припёка.
А вернее: ПРИЕМ МАСТЕРСТВА
ДЛЯ МАСКИРОВКИ ЕЕ СУЩЕСТВА,
Советской цензуре подачка⁶¹.

І далі цілком прогнозований висновок:

Что ж увидит в картине бесхитрый зритель
Сквозь «навод», сквозь искусный, сверкающий лак?

⁵⁹Брюховецька Л. І. Народ у фільмах поетичного кіно. Довженко – Тарковський – Осика. *Кіно часів своєї юності*. 2008. № 1. С. 117.

⁶⁰Довженко О. Автобіографія. С. 23.

⁶¹Олександр Довженко: маловідомі сторінки / передмова, упорядкування В. Н. Милославський. Х. : вид-во «Дім Реклами». 2015. С. 187 – 188.

ЧТО ОДИН ТОЛЬКО ЕСТЬ НА ЗЕМЛЕ ПОБЕДИТЕЛЬ
И ЭТО КУЛАК!⁶²

Для так званого пролетарського поета Україна була чужою. Він не розумів ні життя цього народу, ні тим більше його духовних джерел. Відтак, виконуючи ідеологічне завдання своїх партійних кураторів, Дем'ян Бедний з легким серцем назвав «Землю» «контреволюційною похабщиною». Фільм, за його словами, весь просякнутий куркульською ідеологією. «Я був так приголомшений цим фейлетоном, – згадував Довженко, – мені було так соромно ходити вулицями Москви, що я буквально посивів і постарів за кілька днів. Це була справжня психічна травма»⁶³.

Прикметно, що пізніше Дем'ян Бедний так же легко змінив свою думку на протилежну. Через п'ятнадцять років потому, випадково зустрівши Довженка у кремлівській лікарні, він зауважив, що вже навіть не пам'ятає, за що у свій час розкритикував «Землю». Більше того, він твердо переконаний, що такого фільму ні до, ні після не бачив у своєму житті, оскільки це твір «справжнього великого мистецтва» [ЩЗ, с. 335].

Підтримав кінорежисера в тяжку годину його тодішній приятель Микола Бажан, який у березневому числі журналу «Кіно» надрукував статтю під назвою «Земля». Автор розвідки наголошував на великому успіхові новаторської Довженкової кінострічки. На його думку, «центральний епізод фільму – епізод похорону – твір взагалі ще нечуваний в кінематографії. Найбільшого піднесення, просто нестерпного захвату, нечуваних кульмінацій доходить цей епізод. Фізіологічний розпач коханки, релігійна нестяма попа, розпачливе шаленство вбивці, – і над всім цим – урочисто-батьора пісня людей, що йдуть за труною <...> Саме в цьому епізоді центральна ідея “Землі” підноситься до найбільших філософських узагальнень»⁶⁴.

Правдивість і переконливість «Землі» передусім у тому, що в ній режисер відобразив життя власної родини. «Хто мої герої? – ставить риторичне запитання Довженко. – Батько, мати, дід і я. Я – Василь, Щорс, Боженко, Мичурин. В “Землі” вмирає мій дід. Шкурат мій батько. Я парубок, що сидить з дівкою на призьбі» [ЩЗ, с. 436].

⁶²Там само. С. 192.

⁶³Довженко О. Автобіографія. С. 23.

⁶⁴Бажан М. Земля. *Кіно*. 1930. № 5. С. 9.

Минуть роки – і «Землю» визнають світовим шедевром. Тим часом щирою розрадою для Довженка стало кількамісячне закордонне турне країнами Західної Європи, в яке він разом із Юлією Солнцевою вирушив 19 червня 1930 року. Режисер відвідав Німеччину, Чехословаччину, Францію, Англію. В усіх цих країнах (зокрема в Берліні, Гамбурзі, Празі, Лондоні) йому вдалося влаштувати перегляди своїх фільмів «Арсенал» і «Земля». Обидві кінострічки мали в європейських глядачів неабиякий успіх, свідченням чого стали розлогі статті в тамтешній пресі. Довженкові фільми демонстровано також у Японії та США – і в Америці «Землю» визнано найкращою з п'яти іноземних картин (серед яких були ще дві радянські: «Старе і нове» Сергія Ейзенштейна і «Нащадок Чингіс-Хана» Всеволода Пудовкіна).

На Батьківщину Довженко повернувся наприкінці жовтня 1930 року. А дещо раніше (13 вересня) його призначили асистентом на художньо-педагогічний факультет у щойно створений Державний інститут кінематографії.

Улітку 1931 року розпочинається якісно новий етап у творчій біографії митця. Він розпочинає роботу над своєю першою звуковою картиною «Іван». Кінострічка мала відобразити трудовий подвиг радянського народу під час будівництва Дніпрельстану. Однією з центральних постатей фільму є пересічний парубок Іван, який приїхав із далекого українського села, аби взяти участь у грандіозному соціалістичному будівництві на Дніпрі, але випадково загинув під час монтажних робіт. Як зазначає Василь Марочко, «задум фільму простий: показати оптимістичну трагедію будівництва нового життя, яке вимагало жертв»⁶⁵.

Стрічка приурочувалася до XV річниці жовтневого перевороту. «Вимога про здачу фільму обов'язково до жовтня, – згадував кінорежисер, – була майже нездійсненною. Це був мій перший звуковий фільм, знятий на дуже поганій апаратурі, ще неосвоєній початкуючими звукопрацівниками. І все-таки фільм я встиг здати <...> Фільм вийшов все ж сируватим, рихлим»⁶⁶.

Прем'єра «Івана» відбулася 2 листопада 1932 року на Київській кіностудії. Масовий же глядач дістав змогу познайомитися з картиною 6 листопада, тобто напередодні святкування ювілею більшовиць-

⁶⁵Марочко В. Зачарований Десною. С. 150.

⁶⁶Довженко О. Автобіографія. С. 25.

кого перевороту. 16 листопада після показу стрічки в Москві відбулося її обговорення. Відгуки були неоднозначними. Автора звинувачували «в схематизмі, ніби він своєю картиною відійшов від теорії “живої людини”»⁶⁷. «Про величезні ідейні зриви» Довженка невдовзі заявила й газета «Комуніст». То був досить зловісний знак для автора.

Продовжувати працювати у такій атмосфері Довженкові стає не тільки нестерпно, а й небезпечно. Майстер відчуває це всіма фібрами душі:

Навіть студенти (студенти кіноінституту), що відбували практику в моїй групі, вважалися в інституті довженкістами, тобто контрреволюціонерами в кіно. Я був позбавлений можливості виховувати кадри. А в тому, що мене не запросили до Київського кіноінституту хоча б лектором, я вбачав небажання, щоб хто-небудь у мене вчився. <...> Пролетарську течію в кінематографії закріпили за собою члени партії режисери Кордюм і Капчинський. Я був відсунутий до табору безплідної буржуазії⁶⁸.

Не додала оптимізму й новина про те, що Довженкового батька зарахували в куркулі, описали його майно й виключили з колгоспу. Письменник добре усвідомлював, що основною мішенню тут був не батько, а він сам, що батька вигнали «з колгоспу за “Землю”» [ЩЗ, с. 435].

Спецслужби назбирали чимало «компромату» на Довженкового батька, аби, дочекавшись слушного часу, використати його проти знаного кінорежисера. В одній із доповідних записок за червень 1946 року за підписом заступника начальника 2 Управління МДБ УРСР, зокрема, зазначається:

Батько Довженка – Петро Семенович Довженко – як до Жовтневої революції, так і після неї за соціальним станом куркуль, у своєму господарстві використовував найману працю. У 1930 році господарство Довженка підлягало розкуркуленню <...> Допитані у лютому 1941 року свідки характеризують Довженка Петра як українського націоналіста, вкрай вороже налаштованого до Радянської влади. За словами тих же свідків, Довженко Петро під час громадянської війни надавав активну допомогу всім білим бандам, які проходили через Сосницю, а його обійстя, по суті, було притулком для білої контрреволюції. У 1920 році Довженко П. С. примкнув до автокефального руху

⁶⁷Марочко В. Зачарований Десною. С. 152.

⁶⁸Довженко О. Автобіографія. С. 24.

і брав активну участь у заснуванні в Сосниці української церкви...» [ППС, с. 33].

Довженкові довелося докласти неймовірних зусиль, аби залагодити справу з батьковим розкуркуленням. На жаль, невідомо, до кого з урядовців він звертався в Харкові за допомогою. Але, хоч якби там було, на адресу місцевої влади у Сосниці надійшла телеграма із ВУЦКа такого змісту: «*Старого Олександра Довженка не турбувати й не розкуркулювати*» [ППС, с. 33].

Особливо загрозливим цькування кінорежисера було на тлі поспільного голодомору й арештів найкращих представників національної інтелігенції. У травні 1933 року з Харкова прийшла вістка про самогубство палкого прихильника політики «українізації» письменника Миколи Хвильового, а на початку липня того ж року застрелився колишній нарком освіти республіки Микола Скрипник.

Попри небезпеку бути заарештованим, Довженко все ж таки наважився приїхати на похорон Хвильового. В агентурному донесенні зазначається:

13 травня 1933 року Довженко чи то випадково, чи то спеціально приїхав у Харків. Він увійшов до кімнати, де лежав у труні Хвильовий (було пізно і людей було небагато), підійшов прямо до труни, ні на кого не дивлячись, взяв голову обома руками, нагнувся, поцілував заклеєну рану, повернувся і вийшов. Слідом за ним вийшов Йогансен, Слюсаренко і я. Вчотирьох ми пішли бродити в парк. Довженко весь час мовчав. Йогансен напам'ять прочитав йому посмертного листа Хвильового, залишеного ним на столі перед собою у мить пострілу. Його встигли прочитати лише кілька людей, які першими прибігли надати допомогу. Потім він відразу кудись дівся. Я не пам'ятаю точно зміст листа: у ньому Хвильовий писав, що причина його самогубства – «арешт Ялового», який він розцінював «як розстріл нашої генерації», і заявив, що нічого не розуміє, позаяк «ми були чесними комуністами». Йогансен напам'ять процитував листа абсолютно точно. Довженко стрепенувся і попросив ще раз прочитати. Йогансен повторив і додав: «Ми маємо цього листа запам'ятати на все життя». Довженко нічого не відповів і продовжував похмуро мовчати [ППС, с. 29].

Та гнітюча атмосфера, що склалася в Україні, Довженка страшенно налякала. Його фільм «Іван» не знайшов підтримки і в середовищі харківської інтелігенції. «У Харкові “Івана” зустріното

могильною тишею»⁶⁹, – згадувала Ю. Солнцева. Як ніколи виникла загроза арешту кінорежисера. З огляду на небезпеку по поверненні з тодішньої столиці України до Києва подружжя вирішило їхати на Кавказ, в Абхазію. За офіційною версією, для відпочинку. У переказі Довженкової дружини, події розвивалися так:

...ми постановили виїхати до Сухумі від цих напружених обставин. <...> У Сухумі я несподівано отримала листа від Бориса Захаровича Шумяцького (голови Державної управи кінофотопромисловості СРСР. – А. Н.). <...> Воно було такого змісту: «Юліє Іполітівно, не вертайтеся на Україну, не виходьте навіть на станціях, їдьте зразу до Москви, з Олександром Петровичем тут негаразд. Як приїдете, я Вам усе поясню»⁷⁰.

У Москві з'ясувалося, що українське керівництво оцінило фільм «Іван» як ворожий, його автора віднесли до націоналістів, а в Харкові на нього вже чекав ордер на арешт. Від чекістських лабет кінорежисера врятували, ймовірно, зв'язки, що їх мала Солнцева в системі каральних органів.

У своїх мемуарах Довженкова дружина згадувала, що в Москві вона відразу ж розшукала згаданого вже Шумяцького, який без обиняків зауважив, що вразі, якщо йому негайно не пощастить представити опального кінорежисера Сталіну, може статися велика біда. І тут же додав: «Я все зроблю, щоб урятувати Довженка».

У той же день Довженка запросили до Сталіна. «Вони були разом із Шумяцьким. Він подивився картину «Іван», вона йому дуже сподобалась, особливо йому сподобалися двері, через які бігла мати і не могла знайти людину, з котрою вона могла б поговорити. «Бюрократизм, – коротко сказав Сталін. – Ви це добре показали».

Більше того, Сталін «попрохав Шумяцького передати українцям, аби вони негайно пустили картину в усіх кінотеатрах», щоб її мав можливість переглянути широкий загал⁷¹.

Побажання всесильного генсека, ясна річ, було сприйнято як безапеляційний наказ до негайного виконання. Задля приваблення публіки у буфетах кінотеатрів навіть стали продавати хліб та ковбасу, що під час Голодомору, який тоді лютував в Україні, мало неабияке значення. А відтак від глядачів не було відбою.

⁶⁹ Довженко без гриму: Листи, спогади, архівні знахідки. С. 313.

⁷⁰ Там само. С. 315.

⁷¹ Там само. С. 314.

Але на цьому Сталін не зупинився. Він ще й за телефонував наркомуну НКВС УРСР Всеволоду Балицькому (пізніше останній особисто розповідав про це Довженкові), аби отримати детальну інформацію про автора «Івана» і, можливо, остаточно зупинити його переслідування.

Пізніше в «Автобіографії» (1939) Довженко розчулено напише, що він надіслав листа Сталіну і той його почув. І далі зауважує:

Я найглибшим чином переконаний, що товариш Сталін врятував мені життя, якби я не звернувся до нього вчасно, я, безумовно, загинув би як художник і громадянин. Мене б уже не було. Це я навіть зрозумів не відразу <...> кожна моя згадка про цю велику шляхетну людину наповнює мене почуттям глибокої синівської вдячності і поваги до нього. Я почав працювати в Мосфільмі...⁷².

Те, що написав Довженко в «Автобіографії», звичайно ж, не було перебільшенням. Адже вже на початку 30-х років хмари стали згущатися практично над усією творчою інтелігенцією України. Чимало митців невдовзі було заарештовано й згинуло у більшовицьких катівнях. Серед них – Кость Буревій, Лесь Курбас, Микола Куліш, Євген Плужник, Майк Йогансен та багато інших. Окрім того, у розпалі був Голодомор. Кожен день помирало десятки тисяч українських селян. Довженко, син хлібороба, не міг усе це сприймати з легким серцем.

Не варто забувати й про те, що це були роки, коли радянські спецслужби активно вишукували й знищували всіх, хто під час громадянської війни воював проти Червоної армії. А в Довженковому послужному списку була служба в Армії УНР. За цих умов така «крамола» досить легко могла «потягнути» на «ворога народу». Кінорежисер це добре усвідомлював, особливо в контексті своїх колишніх стосунків із більшовицькими каральними органами. Розумів він і те, що у відомстві Лаврентія Берії про щось із його «націоналістичного» минулого можуть знати, а тому, судячи з усього, вирішив зіграти на випередження – засвідчити свою лояльність більшовицькому режиму, повторно вступивши до Комуністичної партії. Більше того, митець, скоріше за все, мав намір якоюсь мірою покаятися в деяких «гріхах» молодості (ясна річ, не у «найстрашніших»), а головне, самому дати їм ідеологічно правильне потрак-

⁷²Там само. С. 429.

тування. У такий спосіб він хотів продемонструвати, що нічого не приховує від партії й компетентних органів. Хоча зрозуміло, що в разі чого, це навряд чи допомогло б. Очевидно, надія була передусім на те, що «Автобіографія» потрапить до рук Сталіна, який був, по суті, його куратором і якого письменник, як видно зі «Щоденникових записів», сприймав як свого заступника.

В «Автобіографії» Довженко акцентує на тому, що після повалення самодержавства йому, молодому вчителю з провінції, здавалося, що «вже всі люди брати, що вже все цілком ясно, що земля у селян, фабрики у робітників, <...> Україна в українців, Росія в росіян». Його, мовляв, тішило те, що гнобителі українського народу Микола II «був не українець». Натомість українці видавалися політично незрілому юнакові «особливо приємними людьми». Адже вони триста років страждали від «проклятих “русаків”», які забороняли їм вивчати рідну мову. Відтак, ретельно проаналізувавши свої політичні помилки, Довженко як справжній більшовик сам собі виносить суворий вердикт: «Це вже й був націоналізм»⁷³.

Цей свій «націоналізм» кінорежисер намагається виправдати чи пояснити тим, що в ті «перші великі дні» йому не пощастило «почути ні одного великого трибуна Жовтневої соціалістичної революції, не довелося прочитати жодної марксистської книги», які б могли спрямувати політично несвідомого юнака на вірний шлях⁷⁴.

На цьому тлі цілком логічним є панегірик на адресу Сталіна. Тим більше, що останній, очевидно, очікував від майстра подібного освідчення у вірнопідданості. У ті часи славословити генсека було звичайною практикою. Довженко теж тривалий час планував написати «Пісню про Сталіна» (у щоденнику є кілька записів, які свідчать про такі його наміри), але кожен раз його щось стримувало (можливо, на рівні півсвідомості) чи заважало це зробити. Утім, через деякий час передумав Довженко вступати й до Комуністичної партії⁷⁵. Після грандіозного успіху фільму «Щорс» у цьому вже не було потреби. Таким чином, уславленого кінорежисера вкотре врятував непересічний талант. Не поспішав тепер митець і оприлюднювати «Автобіографію», оскільки відпала необхідність висвітлювати затемненні сторінки молодості (ще невідомо, як би воно потім усе обернулося)⁷⁶.

⁷³ Довженко О. Автобіографія. С. 15 – 16.

⁷⁴ Там само. С. 16.

⁷⁵ Довженко без гриму: Листи, спогади, архівні знахідки. С. 431.

⁷⁶ Уперше ця «Автобіографія» була надрукована лише після смерті Довженка.

Як слушно зауважує Олесь Гончар, «за всіма ознаками Довженка мала б спіткати доля Куліша та Курбаса; він мав бути знищений – як органічний антипод режиму чи просто як український інтелігент рідкісної обдарованості. Тобто в душі “націоналіст”, і якщо цього не сталося, то маємо завдячувати справді всесвітній славі митця та щасливому збігові обставин, зокрема й голосно продекларованій (як і Пастернаком та Рильським) вірі в “доброго царя”, хоча цю віру навряд чи можна сприймати без застережень. Можливо, цей міф був лише формою самозахисту»⁷⁷.

Рятуючись від сумної долі багатьох своїх колег із мистецького цеху, Довженко осів у Москві під захистом кремлівського диктатора. Показово, що до столиці СРСР Довженко приїхав наприкінці літа 1933 року, а вже на початку вересня разом із дружиною та незмінним асистентом Юлією Солнцевою, а також російським письменником Олександром Фадєєвим вирушив у творче відрядження на Далекий Схід. Цей суворий край вабив його не тільки своєю загадковістю та красою, а й можливістю хоча б на деякий час загубитися серед його безмежних просторів, відійти в предковичній глушині від постійної нервової напруги, у спокійних умовах зібрати матеріал для сценарію нового фільму, зрештою, побути якнайдалі від зловісного НКВС. Шлях пролягав через Хабаровськ, Біробіджан, Ніколаєвськ-на-Амурі, Владивосток і Сахалін. Перегодом митець опише свою мандрівку так:

Подорож ця була однією з світлих у моєму житті. Я був захоплений величчю просторів нашої країни і її дивовижними багатствами. І красою. Я пройшов приморськими стежками з півтисячі кілометрів, не перестаючи захоплюватись баченим навколо. Стоячи на березі Тихого океану і дивлячись на захід, я згадував Україну...⁷⁸

До Москви Довженко повернувся на початку січня 1934 року і впродовж двох із половиною місяців невтомно працював над сценарієм фільму «Аероград». Тема майбутньої картини – «захист соціалістичної країни, готовність громадян до самопожертви в ім'я батьківщини, безжалісне ставлення до її ворогів в особі японських диверсантів та їхніх поплічників»⁷⁹.

⁷⁷Гончар О. Т. Щоденники: У 3-х т.: Т.3 (1984 – 1995). С. 506.

⁷⁸Довженко О. Автобіографія. С. 26.

⁷⁹Марочко В. Зачарований Десною. С. 169.

Майстер усвідомлює, що його перший фільм на столичній кіностудії, куди він потрапив завдяки протекції генсека, має стати іспитом на лояльність комуністичному режиму. А тому цей іспит він не може дозволити собі провалити за жодних обставин, оскільки на кону було його життя. Відтак, аби підстрахуватися, Довженко повторює свій відпрацьований і практично безпрограшний прийом. «Закінчивши сценарій, – згадує кінорежисер в “Автобіографії”, – я звернувся листовно до товариша Сталіна з проханням дозволити мені прочитати йому цей сценарій особисто. Зустріч з тов. Сталіним зміцнили мій дух і піднесли мої творчі сили»⁸⁰.

Після зустрічі з генсеком можна було якийсь час працювати у відносному спокої, оскільки найближче оточення Сталіна знало про його доброзичливе ставлення до Довженка. Це означало, що ніхто тепер не смів щось зробити з ним усупереч волі диктатора, попри те, що спецслужби давно вже вважали митця невинуватим націоналістом. Відтак таємне стеження не припинялося, і в сейфах НКВД продовжував накопичуватися компромат.

Отже, індульгенцію було отримано. Довженкові знову вдалося пройти по лезу бритви. «Кремлівський вовк був зачарований кволим на вигляд ягням, яке говорило правду, намагалося показати власний голос»⁸¹. Вождь не тільки схвально відізвався про сценарій, а й дав талановитому художнику нове завдання – створити фільм про «українського Чапаєва». Це мала бути кінострічка про його земляка – легендарного комдива Миколу Щорса. «Фільм “Щорс” я зробив за [його] порадою»⁸², – зауважує митець.

Після тепер уже багато в чому формального обговорення сценарію фільму «Аероград» у Спілці письменників, Будинку кіно та на шпальтах періодичної преси його було надруковано в журналі «Советское кино».

Фільмування сцен проходило на Далекому Сході в липні – жовтні того ж таки 1934 року, притому рівнобіжно двома творчими групами. Одна, на чолі з режисером, працювала в районі Владивостока, друга, керована Юлією Солнцевою, – поблизу Хабаровська. У листопаді Довженко продовжив роботу в павільйоні студії «Мосфільм». Між тим влада намагається приручити Довженка остаточно.

⁸⁰ Довженко О. Автобіографія. С. 26.

⁸¹ Марочко В. Зачарований Десною. С. 168.

⁸² Довженко О. Автобіографія. С. 26.

У кінотеатрах демонструють його фільми «Арсенал», «Земля» й «Іван». Самого майстра в січні 1935 року з нагоди відзначення п'ятнадцятої річниці кіно в СРСР за особливі заслуги в розвитку радянської кінематографії нагороджують орденом Леніна. У країні, де репресивна машина набирала все більших обертів, це чимало важило передусім у плані особистої безпеки, а ще – було прозорим натяком на те, що у своїй творчості митець не сміє виходити за червону лінію, тобто за рамки офіційної ідеології. Довженко, поза сумнівом, добре усвідомлював, що фактично отримав статус придворного кінорежисера. Навряд чи це його тішило, однак правила гри змінити він не міг. Це була плата за можливість жити і хоча б за таких умов займатися улюбленою справою.

Закінчено роботу над «Аероградом» наприкінці жовтня 1935 року, тобто напередодні чергової річниці жовтневого перевороту. Фільм здобув широку популярність серед глядацтва та, головне, – повне визнання з боку офіційної влади. Неймовірний успіх його дав можливість майстрові ще понад два з половиною роки у відносному спокої працювати над черговою замовною стрічкою «Щорс» – «українським Чапаєвим». До того ж митець отримав своєрідний бонус: можливість жити в Україні протягом досить тривалого часу, позаяк картина ґрунтувалася на українському матеріалі, а виробництво відбувалося на Київській кіностудії.

Проте навіть після неабияких почестей на урядовому рівні Довженко продовжував перебувати під пильним наглядом органів державної безпеки. Так, під час роботи над фільмом «Щорс» у його кіногрупі постійно перебував наглядач – колишній співробітник НКВС Гальський. Останній написав на Довженка донос, у якому безкомпромісно звинуватив режисера у троцкізмі, а також нагадав, що той кілька разів був за кордоном, тобто зробив досить прозорий натяк на його можливу співпрацю з іноземними спецслужбами. Звернув увагу Гальський і на те, що чимало Довженкових друзів були заарештовані як вороги народу, а сам він, по суті, саботує роботу над фільмом. «Все, що не зніmemo – наголошує таємний агент, – перезнімаємо знову. Щорс обраний потворний, карикатурний, “танцююча балерина” <...> У рапортах пишуться липові кадри, оскільки те, що в сценарії, не знімається» [ППС, с. 43].

Робота над «Щорсом» була завершена в лютому 1939 року. Найбільше митця гнітило те, що його творча фантазія знову була

обмежена вузькими рамками більшовицької ідеології. Щобільше, як і в «Арсеналі», колишні «свої» знову тут стали ворогами і навпаки. Проте, використавши багатий фольклорний матеріал, режисеру все ж таки вдалося створити низку колоритних українських характерів. Картина мала надзвичайний успіх у широкого загалу. Позитивно поцінувало її й найвище керівництво країни. У листопаді того ж року Довженкові було присвоєно звання «Заслужений діяч мистецтв УРСР», а 15 березня 1941 року фільм був відзначений Сталінською премією (Державною премією СРСР).

Працюючи над фільмом, Довженко, вочевидь, заставив себе повірити, що ця його титанічна праця потрібна народові. «“Щорсу” я віддав весь свій життєвий досвід, – пізніше згадував кінорежисер. – Всі знання, набуті за дванадцять років роботи, знайшли в цьому фільмі своє повне відображення. Я робив його з любов’ю і великим напруженням всіх своїх сил, як пам’ятник народу, як знак своєї любові і глибокої поваги до героя великого українського Жовтня» [ППС, с. 26].

Восени 1939 року, під час так званого визвольного походу Червоної армії на терени Західної України та Західної Білорусії, Довженко як політпрацівник на чолі кіногрупи близько двох місяців працював у Галичині. Червона армія перетнула кордон Польщі 17 вересня, а вже 23 вересня режисер разом із колегами виїжджає автобусом до Львова. Діставшись до неформальної столиці Галичини, радянські митці опинилися в атмосфері зовсім іншої, незнайомої їм цивілізації. Інколи це призводило до того, що з їхніми співвітчизниками, які звикли до життя в Радянському Союзі в умовах суцільного дефіциту й відсутності (чи ігноруванні) елементарних норм культури, траплялися там певні казуси. Ось що згадує, зокрема, Юлія Солнцева:

На вулицях були відкриті магазини з гарними, для нас небаченими речами. І всі військові частини, які вже ввійшли до міста (до речі, багато хто приїхав сюди з дружинами), вирушили до крамниць. За кілька днів я була вражена побаченням. На маленькій вулиці Львова якийсь натовп варшав’ян і мешканців Львова слідкував за нашими військовими з дружинами. Дружини одягли нічні сорочки, вважаючи їх за сукні з мереживом, і з гордістю ходили в них. <...> Публіка реготала, йдучи за військовими та їхніми дружинами по інший бік⁸³.

⁸³Довженко без гриму: Листи, спогади, архівні знахідки. С. 299.

Не менше враження справив на Довженкову дружину й інший контраст у культурі поведінки місцевих жителів і їхніх радянських «визволителів». Коли кіногрупа прибула до Львова, там у місцях громадського харчування впадала в око ідеальна чистота, а пізніше і в їдальні, і в ресторані з'явилися хмари мух, багато бруду. Як не неприємно, підсумовує Солнцева, все це, «ймовірно, привезли ми»⁸⁴.

Окрім Львова, Довженкова знімальна група побувала у Тернополі, Добрушині, Галичі, Станіславі, Коломиї, Косові. Результатом цього відрядження став художньо-документальний фільм під назвою «Визволення». Майстер, як завжди у таких випадках, виконував ідеологічне завдання комуністичного керівництва. Основний лейтмотив фільму – уже в самій його назві, в тому, що Червона армія перетнула західні кордони Радянського Союзу, маючи на меті велику й шляхетну місію – визволити західноукраїнських і західнобілоруських робітників та селян від гніту польського панства.

Такою ж патетикою була наповнена й Довженкова промова під час виступу на Народних зборах 28 жовтня того ж 1939 року. Говорячи про Червону армію, яка зі зброєю в руках прийшла в Галичину, він намагався переконати присутніх депутатів у тому, що нова більшовицька влада принесла з собою «не руйнування, не горе, не смерть, не сльози і пожарища», а «радість визволення, перспективи безкінечного розвитку нашого прекрасного, красивого трудового народу»⁸⁵.

Прикметно, що на початковому етапі цієї більшовицької операції пересічні мешканці Західної України здебільшого позитивно були налаштовані до радянських військових, нової влади, зустрічали «східних братів» як своїх визволителів – з хлібом-сіллю, квітами. Але невдовзі представники державного й партійного апаратів, а надто працівники НКВС, почали утверджувати на щойно приєднаних землях комуністичну владу з усіма супутніми її складниками – очищенням від «класових ворогів» (поміщиків, капіталістів, буржуазної інтелігенції, духівництва тощо), розкуркуленням та колективізацією. Розпочалися масові репресії – розстріли, ув'язнення в концтаборах, заслання до Сибіру сотень тисяч безвинних людей. Цілком закономірно, що така більшовицька політика спонукала місцевих жителів до

⁸⁴Там само. С. 302.

⁸⁵Довженко О. Твори : В 5-ти т. К. : Дніпро, 1985. Т. 4. С. 7.

збройного опору – створення партизанських загонів, котрі під час німецько-радянської війни 1941 – 1945 років об'єдналися в потужну Українську повстанську армію.

Досить скоро, судячи з усього, став сумніватися у правильності більшовицької політики на західноукраїнських землях і Довженко. В архівах спецслужб збереглася довідка, підготовлена представниками служби безпеки. В цьому унікальному історичному документі розповідається про враження кінорежисера від поїздки до Буковини, де він побував відразу після її приєднання у 1940 році до Радянського Союзу:

Чернівці <...> чудесне місто, культурне, приємне. Жити там – просто насолода. Будинок, у якому жив митрополит, настільки прекрасний, що подібного йому немає в Москві. Народу там, у Буковині, жилося набагато краще, ніж у нас. Коли в нас їдеш поїздом, то ніде не зустрінеш радісних облич, ошатного оздоблення. Усюди вбогість, бідність, пригніченість. Я вважаю, що наш народ принижує й гнітить те, що все в нас одягнене в сірий бушлат (тобто монотонний одяг). А там все кольорове, весело, приязно. <...> На площі в Чернівцях – каруселі, усіякі наївні народні розваги. Так наші ідіоти негайно по приїзду вирішили забрати з площі карусель. Взагалі наші поводяться там погано; у Західній Україні нас зустрічали торік чудово, а тепер ми довели до того, що там шириться повстанський рух. Гуцулів виселяли із прикордонних районів, робили тисячі ляпсусів. Тепер те ж саме повторюють і в Буковині. Хапають не перебираючи людей – і правих, і винуватих. <...> Ми туди несемо нашу брутальність, неделікатність, некультурність. Відчуття таке, що ми не більше організована культура, а більше низька... Вони здивовано бачать, як при нас усе руйнується, як жадібно розхапують речі тощо [ППС, с. 24].

Довженків фільм «Визволення» був створений російською й українською мовами і демонструвався для широкого загалу восени наступного 1940 року, тобто до річниці «возз'єднання». Дістали змогу подивитися картину й «ощасливлені» радянськими репресіями та колективізацією жителі Західної України, зокрема Львова.

Можна лише гадати, наскільки важко було (особливо в моральному плані) Довженкові створювати фільми, просякнуті фальшивою більшовицькою пропагандою, яка не мала нічого спільного зі справжнім життям.

Дещо пізніше, влітку 1942 року, на сторінках свого щоденника кінорежисер знову згадає про події, пов'язані із возз'єднанням Східної й Західної України. Основний акцент у своїй нотатці він

зробить на тому, що це дві сестри, дві половинки єдиного цілого, які силоміць були роз'єднані на шість довгих століть, що шість століть різні «чужинці точили з половин соки і кров, учили по-ріжному»⁸⁶ молитися, рухатися, думати», що шість століть їх навіть мордували по-ріжному («отруювано ріжними отрутами, нагрівано ріжними огнями, освітлювано ріжними світлами і печено на ріжних сковородах, і смажено по-ріжному»).

Отже, не дивно, що за цей час «половини сестри» серйозно віддалилися одна від одної, стали «забували одна одну, не пізнавали часом, гнобили несвідомо чи невільно». І от сталося справжнє диво. «Нарешті розідралося небо, попадали, зникли вороги. Сестри найшли одна одну, збіглися близнята, крикнули од радості, заплакали, обнялися. Вибух півтисячолітньої приспаної правди був такий сильний, що на мить одну ніби освітив увесь світ. Щасливий був той, хто це бачив, хто плакав тут од радості, у кого палало серце».

Але далі, на думку, письменника, сталося неймовірне. Сестри «обнялися, притиснулися одна до одної і... не зійшлися». Подальші події Довженкові, вочевидь, були незрозумілі. Йому важко було збагнути, що насправді нічого несподіваного не сталося, що на нових територіях більшовицька влада стала проводити звичну для неї репресивну політику, однак у відповідь зіштовхнулася із серйозним опором, у тому числі збройним. Основними винуватцями цієї страшної трагедії були, ясна річ, кремлівські зверхники і передусім Сталін, але кінорежисер не розумів цього, а, ймовірніше, не міг чи не смів у це повірити. Відтак він говорить дещо зауважливо: «Хтось сказав – сказано було, що треба ув'язнювати, гнобити, стріляти у спину, висилати, зневажати, плювати в душу, ганьбити, не прощати, нічого не простити!!!» (підкреслення автора «Щоденникових записів»).

Довженкові болить від того, що розпочалася кривава війна поміж двома частинами українського народу, що «сестри» розійшлися, «скривавлені, розмонтовані, забуті богом, обдурені богом і людьми, на радість ворогам» [ЩЗ, с. 216].

Прикметно, що за кілька днів Довженко знову повертається до цієї непростой теми. Йому настільки болить, що хочеться розповісти про цю велику трагедію на сторінках художнього твору. «Ах, коли б вистачило мені сили й часу, – зауважує митець, – написав би я роман про визволення Західної України, про возз'єднання наших народів і

⁸⁶Так у «Щоденникових записах».

про все, про все, що з цього вийшло, що говорили і говорять, кому влетіло. І як народ український фактично був тут не при чім. Як возненавиділи, розійшлися на віки. Про цю трагедію би написати роман на тисячі три градусів температури і вилити в нього увесь свій біль, усю тугу, усі свої скорботи і поради...» [ЩЗ, с. 218].

Наступним після «Визволення» мав бути фільм про славетне запорізьке козацтво. Це була давня і довгоочікувана Довженкова мрія. Навесні 1941 року майстер завершує сценарій фільму «Тарас Бульба» (за Гоголем) і активно готується до зйомок. Проте плідна робота зупиняється у зв'язку з нацистською агресією.

Під час німецько-радянської війни Довженко співпрацює з газетами «Красная Армия», «Красная звезда», «Известия», виступає по радіо, друкує низку публіцистичних розвідок. Уже 23 червня в центральних і обласних газетах з'являється його стаття «До зброї!», в якій митець закликає народ дати гідну відсіч підступному агресорові. У цьому творі письменник протиставляє дві цивілізаційні системи – комуністичну й фашистську (хоча насправді у них чимало спільного). За великим рахунком, це було, по суті, протиставлення двох філософських категорій: добра і зла, світу й темряви. Однак письменник подає боротьбу цих вічних протилежностей, що перебувають у постійному своєму протиборстві, в контексті класової боротьби. І це цілком закономірно, оскільки повністю корелювалося з тогочасною офіційною риторикою, націленою на викриття і знищення в тогочасному суспільстві так званих ворогів народу, що начебто причаїлися практично в усіх колективах і всіляко намагалися зашкодити побудові «світлого комуністичного майбутнього». Тільки тепер цю боротьбу уславленим майстром слова було піднято на значно вищий, міжнародний щабель. «В грізному полум'ї і диму світової бійки вимальовуються контури класової війни, – наголошує Довженко. – Рукою Гітлера піднятий фашизм проти комунізму. Розпочалася сама велетенська битва в історії народів. Війна регресу проти прогресу. Війна насильства проти дружби»⁸⁷.

Упродовж війни Довженком були опубліковані нариси «Ворог буде розгромлений», «В грізну годину», «Не хазяйнувати німцям на Україні», «Дивіться, люди», завершені кіноповіді й оповідання «Україна в огні», «Повість полум'яних літ», «Ніч перед боєм», «Воля до життя», «Відступник», «На колючому дроті», «Тризна», «Неві-

⁸⁷Довженко О. Твори : В 5-ти т. Т. 4. С. 21.

домий», «Мати», «Хата», створені документальні фільми «Битва за нашу Радянську Україну», «Перемога на Правобережній Україні і вигнання німецьких загарбників за межі українських радянських земель» (у співавторстві з Ю. Солнцевою й Я. Авдієнком) тощо.

Усі ці твори просякнуті глибоким патріотизмом, неабиякою турботою за сплюндровану ненависними ворогами Батьківщину. Так, у нарисі «Не хазяйнувати німцям на Україні», закликаючи співвітчизників до безкомпромісної боротьби з кривавими загарбниками, митець нагадує їм про те, що їхніми прадідами були українські козаки, а «козак – це борець за волю народу, це його захисник»⁸⁸.

У 1942–1943 роках Довженко як політпрацівник (письменнику було присвоєно військове звання полковника) і військовий кореспондент знаходиться безпосередньо на фронті, де виступає перед бійцями, бере участь у звільненні від окупантів двох найбільших українських міст – Харкова й Києва. Водночас кінорежисер продовжує вести щоденник, до якого занотовує свої роздуми і враження від побаченого. Тут же робляться заготовки для нових літературних творів. Захисники Вітчизни у Довженковому щоденнику постають як незламні, мужні патріоти, котрі заради перемоги здатні на будь-які жертви. Це видно, зокрема, з невеличкої нотатки (від шостого березня 1942 р.), яку митець, імовірно, теж хотів використати в якомусь зі своїх творів: «Допрос начальника партизанського отряда. Комуніст. Нічого не скажу. Скажеш. Ні. Ми тебе будемо питати – обрубимо руки, виколем очі і т.д. Не скажу. Не сказав ні слова». Символічними є заключні слова, якими автор перекидає умовний місточок до гоголівського «Тараса Бульби»: «Остап мій, Остап мій... Ти невмирущий» [ЩЗ, с. 52].

Йдеться, звичайно ж, про старшого Тарасового сина Остапа, який, потрапивши в полон до ворогів, витримав усі мислимі й немислимі тортури, але не зганьбив ні старого батька, ні славне Запорізьке Військо.

Водночас досить негативне ставлення у Довженка до так званих офіційних героїв, створених комуністичною пропагандою. Митець, зокрема, згадує, що його друг сценарист і режисер Лео Арнштам (майбутній автор фільму «Зоя») «оповідав багато інтересного про Зою Космодем'янську в абсолютно іншому розрізі, ніж пишеться про

⁸⁸Довженко О. Не хазяйнувати німцям на Україні. [Б. м.]: Укрвидав ЦК КП (б)У, 1943. С. 8.

її⁸⁹ в газетах. Вона була шизофринічка з манією жертвності і героїзма. За три роки до війни у її були привиди. Її ніби мучили. Вона переживала в привидах муки і катування. У неї була ідея-фікс героїства і мученичества. Вона була горда і задирлива. Її не любили шкільні товаришки. Вона була відмінницею, але ніколи не дала ні одній учениці щось, скажімо, списати в неї. <...> У неї увесь Жанна-д-Арківський комплекс святої» [ЩЗ, с. 284].

У свою чергу ворогів Довженко не може сприймати навіть за людей. Пояснюється це вчиненими нацистами кривавими злочинами, які виходять за межі здорового глузду. В одній зі своїх нотаток митець порівнює загарбників із пацюками й мишами, котрі в його майбутній кінострічці (йдеться, очевидно, про заборонену згодом кіноповість «Україна в огні») «мусять, крім вбивств, обов'язково їсти». «Це злидні, – підсумовує письменник. – Це викликає у жінок наших огиду і презирство» [ЩЗ, с. 52].

Водночас, живучи серед простих людей, на квартирі пересічної жінки, майстер звертає увагу на те, як, віддаючи у всенародну скарбницю перемоги свої останні сили, його співвітчизники самі страшенно потерпають, не маючи навіть крихітки хліба. «Сьогодні знову моя хазяйка, учителька десятилітки, пішла без хліба на поле працювати до колгоспу, – робить Довженко запис у “Щоденнику” в червні 1942 року. – Дома лишилася бабуся, без хліба також. Я украв три скибочки хліба у їдальні і попросив Суркова (Олексій Сурков – відомий російський поет – А. Н.) зробити те ж саме. Я приніс бабусці 6 кусочків солдатського хліба».

Читаючи ці рядки, важко навіть уявити, який біль точив у ці хвилини митця. Вирісши у простій селянській родині – родині хліборобів – він добре знав і ціну хлібу, і ціну людському життю, яке незрідка залежало від наявності чи відсутності тієї самої скибочки хліба, особливо в часи Голодомору, влаштованого кремлівською владою на початку 1930-х років. «Звичайно, я не думав, що мені доведеться займатися крадіжками, – виправдовується письменник. – Зроду цього не робив нігде, але довелось, хай бог простить. Це вже я зробив два рази. Боюсь, що крастиму потроху й далі. Шкода мені бабушку». І тут же, спроектувавши ситуацію на своїх батьків, з сумом додає: «А мої нещасні батько і мати загинули, певно, уже під німцями. З голоду» [ЩЗ, с. 213].

⁸⁹Так у «Щоденникових записах».

На цьому тлі страшенне обурення викликає у Довженка цілковита байдужість до пересічних людей з боку представників влади, які, сліпо виконуючи наказ не допускати паніки розмовами про відступ, не тільки не організовують евакуації цивільного населення, а й залишають загарбникам великі запаси продуктів замість того, аби роздати їх знедоленим і голодним співвітчизникам, котрих вони свідомо обрікають на поталу нацистам. «Сьогодні за обідом, – зазначає митець, – оповідали мені, скільки лишили цукру, масла, сала і іншого у Воронежі. Населенню дуля і бурний піший драп в останню хвилину. Зате директива виконана, нічого не порушено, все по закону, никаких выдач и хищений со стороны голодных масс не было. <...> Пущай население знает, что мы не думали сдавать город до конца и проявили надлежащую твердость и набдели до отказа» [ЩЗ, с. 236 – 237].

Перебуваючи під час війни на території Воронежської області, тобто етнічної Слобожанщини, Довженко порушує тему насильницької русифікації, яка продовжується упродовж багатьох століть. Він, зокрема, звертає увагу на те, що адміністративно місто Россош відноситься до Російської Федерації, але місцеве «населення чомусь розмовляє по-українськи. Кілька сот літ ніяк не встигне причаститися» [ЩЗ, с.206], хоча «прізвища давно вже перелицьовано на “ов»» [ЩЗ, с.207]. «І тут же з сумом додає: «Ну, та вже, здається, досить. Уже діти всі говорять по-руськомому» [ЩЗ, с.206].

У серпні 1943 року в складі діючої армії Довженко бере участь у звільненні від нацистської навали першої столиці УРСР м. Харкова, в якому він на початку 1920-х років мешкав три роки, де в нього було багато друзів, де він відбувся як художник-ілюстратор. Потрапив до міста своєї молодості митець 23 серпня. У своєму щоденнику режисер зауважив, що німці втекли з Харкова «внаслідок нашого кругового наступу». І тут же додав: «Удень я поїхав до міста з Рузвельтом, Литвином, Бажаном і Костенком. Розмова з жінками. Город напівмертвий. Сумний, хворий, принижений город. Ми були в ньому хвилин 15» [ЩЗ, с. 256].

Саме під Харковом, у с. Помірки, 29 серпня 1943 року режисер «запропонував Хрущову утворити орден Богдана Хмельницького», який прийняв його «пропозицію із задоволенням» [ЩЗ, с. 259].

Проте поза увагою метра не залишилася й жорстокість комуністичного керівництва щодо місцевого населення. Щоправда, причину

цього він, бачить не в загальній кремлівській політиці, а в невдалому підборі місцевих керівників. «Уже починається мерзенний бардак з кадрами партійними в Харкові, – зауважує він у своїх «Щоденникових записах». – Почалось повторення зимових харківських арештів, зимою вислали з Харкова під час нашого перебування в Харкові коло 2500 душ.

Ганьба. Ця ганьба уже повторюється. Через це так багато людей повтікало з німцями» [ЩЗ, с. 260].

Прикметно, що у тому ж таки селі Помірки письменник читав Микиті Хрущову «до двох годин ночі» свою уславлену кіноповість «Україна в огні», після чого «була довга і приємна бесіда». Хрущову твір дуже сподобався, «і він висловив думку про необхідність надрукування його окремою книжкою на руській і українській мові.

– Нехай читають, нехай знають, що не так воно просто» [ЩЗ, с. 259].

З початком німецько-радянської війни інстинкт самозбереження у Довженка серйозно притуплюється. Свідченням цього є чимало відповідних сторінок у «Щоденникових записах», за які сталінські кати могли позбавити письменника життя. Але на тлі тієї грандіозної катастрофи, в яку потрапила Україна вже на першому етапі війни, коли за лічені дні загинуло безліч людей, коли мільйони співвітчизників раптово опинилися на загарбаній ворогом території, коли упродовж короткого відтинку часу було знищено масу безцінних архітектурних споруд, історичних і культурних надбань, особисте життя митця в його власних очах, по суті, втратило свою вартість. Як зауважував Олесь Гончар, вільним Довженко почувався «мабуть, лише коли опинився на фронті, де смерть була близько, а він її не боявся»⁹⁰.

Кіноповість «Україна в огні» (1943) є, поза сумнівом, центральною в літературній творчості Довженка періоду війни. На її сторінки письменник вилив увесь свій біль за понівечений загарбниками рідний край. Твір був настільки правдивим, патріотичним, просякнутим любов'ю до України, що Сталін злякався того, що під його впливом у свідомості знедоленого українського народу, який поніс страшні втрати від кривавого ворога, проростуть паростки національної гідності і він не захоче надалі терпіти не тільки чужоземних окупантів, а й його самого – кремлівського тирана.

⁹⁰Гончар О. Т. Щоденники: У 3-х т.: Т.3 (1984 – 1995). С. 506.

Відтак, звинувативши автора у націоналізмі, генсек заборонив «Україну в огні» до друку й екранізації. Довженко ніяк не міг збагнути, чому любов до Батьківщини вважається націоналізмом.

Це була опала, наслідком якої могло бути що завгодно. Довженка на самому високому рівні піддали остракізму. «Що його робити, ще не знаю, – писав кінорежисер 26 листопада 1943 року, отримавши страшну звістку з Москви щодо сумної долі свого твору. – Тяжко на душі і тоскно. І не тому тяжко, що пропало марно більше року роботи, і не тому, що возрадуються врази⁹¹ і дрібні чиновники перелякаються мене і стануть зневажати. Мені важко од свідомості, що “Україна в огні” – це правда. Прикрита і замкнена моя правда про народ і його лихо. Значить, нікому, отже, вона не потрібна і ніщо, видно, непотрібно, крім панегірика» [ЩЗ, с. 269].

Після «громадської страти» у Кремлі (це сталося 30 січня 1944 року) Довженка звільнили зі складу Всеслов'янського комітету, Комітету по сталінських преміях та з посади художнього керівника Київської кіностудії. 12 березня 1944 року автора «націоналістичної» кіноповісті «Україна в огні» було засуджено на зборах Спілки письменників України. На небажанні «мислити по-партійному», недостатній вірі «в сили свого народу», інші неприпустимі помилки, допущені автором, наголосили у своїх виступах П. Тичина, О. Копиленко, Л. Паламарчук, Ю. Костюха, Д. Гофштейн, М. Бажан. Далі всіх у тавруванні опального митця пішов О. Корнійчук, на думку якого, Довженко «написав наскрізь ворожий нашому ладові твір», «звів наклеп на колективізацію, на партію, на радянську молодь, на радянську жінку» [ППС, с. 52].

Особливо обурливо й боляче було письменникові від малодушної зради вчорашніх друзів, товаришів по письменницькому цеху, які спочатку підтримували його, читаючи рукопис кіноповісті, а потім не тільки відвернулися, а ще й на догоду диктатору приєдналися до хору недоброзичливців, котрі його цькували. Серед них – Коротченко, Корнієць, Рильський, а також керівник українських комуністів Микита Хрущов. «Усі вони одностайно визнали її видатною, а дехто (Рильський) – геніальною».

Довженко задля полегшення свого становища міг би, звичайно, розповісти про це всесильному диктатору, але вважав це нижчим

⁹¹Так у «Щоденникових записах».

своєї гідності. До того ж, попри все, йому не хотілося нашкодити колишнім товаришам [ППС, с. 54].

Це були найтяжчі дні, місяці й роки у житті кінорежисера. Його життя трималося, по суті, на волосині. Органи державної безпеки лише чекали від Сталіна відмашки, аби заарештувати митця. Тим більше, що «копромату» було вдосталь. Довженко був у відчаї, а тому, очевидно, під час розмов із знайомими й малознайомими людьми значною мірою втратив обережність. У доповідній записці про поведінку і політичні погляди Довженка, яку підготували у червні 1946 року в Управлінні МДБ УРСР, митець характеризується як закоренілий націоналіст. На підкріплення цього висновку наводяться висловлювання кінорежисера про трагедію українського народу, який «розкиданий всюди» і проливає свою кров «за всіх кому не ліньки», «працює і на німця, і на поляка, і на росіянина». Як інший приклад Довженкового «націоналізму» пропонуються його пронизані невимовним болем слова щодо сумної долі української мови, яка, по суті, «стала латиною», оскільки використовується здебільшого «лише під час урочистих заходів та в офіційних документах» [ППС, с.31].

Заборону «України в огні» Довженко, як зазначається у доповідній записці, уважав несправедливою, але при цьому акцентував, що за обставин, які склалися, Сталін інакше й поступити не міг, оскільки якби він схвально відгукнувся про твір, то тим самим визнав би, що багато з того, що робилося за його розпорядженнями впродовж останніх п'ятнадцяти років, неправильно й призвело до тяжких наслідків. «Такого зізнання від Сталіна чекати було неможливо» [ППС, с. 32], – підсумовує майстер.

Безумовна цінність таких таємних документів передусім у тому, що вони до певної міри виступають своєрідними заміниками багатьох знищених (вочевидь, найнебезпечніших) сторінок Довженкового щоденника, дають змогу не тільки краще зрозуміти загальний світогляд майстра, а й бодай частково проливають світло на його політичні погляди, які в умовах жорстокої сталінської диктатури навіть на відстані багатьох десятиліть бачаться аж занадто сміливими і радикальними. Так, говорячи «про матеріальну убогість, в якій опинився весь радянський народ, а надто інтелігенція», кінорежисер, наприклад, висловлює думку, що першопричина такого стану речей в основі радянської політичної системи, яку потрібно модернізувати. Він переконаний, що зміна лише деяких її положень могла б так

розкрити прихований потенціал країни, що «загальні злидні змінилися б загальним багатством». Задля цього «країні потрібні не одна, а кілька партій, які не душили б одна одну, а конкурували під час виборів і в усіх сферах життя» [ППС, с. 33].

Більше того, політичну систему, що склалася в Радянському Союзі, Довженко порівнює з нацистським режимом у Німеччині. Їхня глибинна сутність, на його думку, полягає в тоталітаризмі, а відтак напрошується висновок, що «комунізм і фашизм – філософські брати» [ППС, с. 33].

На цьому тлі вже й зовсім здається «дрібничкою» та нищівна критика, якій піддав Довженко шкільний підручник історії Миколи Петровського, що вийшов друком 1943 року. Із цієї праці, як зауважує письменник, випливає, що «з давніх часів і до сьогодні український народ тільки й жив тим, аби возз'єднатися з Росією. України у книжці нема, є довісочок, придаточок Росії...». Щобільше, митець хотів би сам написати шкільний підручник з історії. Притому основне своє завдання він бачить у тому, щоб ця книга була «про Україну і улюбленою книгою дітей на Україні» [ППС, с. 33].

Якусь відряду в цю тяжку добу знаходить Довженко у творчості. Ще взимку 1944 року він починає працювати над сценарієм фільму «Життя в цвіту» (інша назва – «Мічурін»), який кіностудія «Мосфільм» прийняла у грудні 1945 року. «Мічурінська тематика в кінематографії мала перспективу для реалізації. Ніхто з ідеологічної цензури не заперечував проти квітучого життя повоєнних років, особливо в умовах чергового голоду»⁹².

Паралельно письменник працює і над п'єсою з такою ж назвою. Прем'єра її відбулася у листопаді 1947 року на сцені Ленінградського академічного театру драми ім. О. С. Пушкіна. Водночас постановка кінокартини через надумані причини керівництвом «Мосфільму» затримувалася (ймовірно, чиновники перестраховувалися, оскільки майстер усе ще перебував в опалі). За цих обставин режисер знову наважується просити допомоги у Сталіна, до якого звертається з черговим листом. На екрани фільм під назвою «Мічурін» потрапив 1 січня 1949 року. У масового глядача він користувався неабиякою популярністю. Кінострічку демонстрували по всій країні, а також у Болгарії й Німецькій Демократичній Республіці. На щастя для автора, схвально вона була сприйнята і владою.

⁹²Марочко В. Зачарований Десною. С. 231.

Для морально і фізично виснаженого кінорежисера це була реабілітація. Хай і не повна, але все-таки реабілітація, зовнішні ознаки якої проявилися в тому, що уже в квітні 1949 Рада Міністрів СРСР присудила Довженкові і Солнцевій за фільм «Мічурін» Сталінську премію другого ступеня. Окрім того, у травні митцеві запропонували посаду старшого викладача кафедри драматургії кіно у Всесоюзному державному інституті кінематографії, потім запросили до експертної комісії з кіномистецтва Міністерства освіти СРСР, а 6 березня наступного 1950 року йому було присвоєно звання народного артиста РСФСР.

Немає жодного сумніву, що згоду на часткову реабілітацію Довженка дав всесильний генсек, який, очевидно, ще й надалі плекав намір використовувати геній українського кінорежисера задля пропаганди комуністичної ідеології.

Водночас виникає питання: а як же після років неласки, що могли видатися вічністю, в умовах, коли кожен день міг стати останнім, сприймав комуністичного вождя сам Довженко? Як це не дивно, але факти свідчать про те, що ставлення до Сталіна в нього було таким, як і в більшості його сучасників, – як до живого бога чи доброго царя, котрого обплутали своїми інтригами лукаві придворні, передусім Лаврентій Берія. Після арешту останнього Довженко написав у щоденнику:

Потрясаючою і зловісною гримасою нашого часу являється, без сумніву, злодійство Берії. Трудно уявити собі, чого натворив за два десятки літ отсей диявол в образі людини, які злодійства створено в нашій країні під його злочинним керівництвом. <...> Як оплутав він старого Сталіна, яку тяжку і фантастичну атмосферу лжі створив він у Кремлі [ЩЗ, с. 706].

До благоговійного ставлення до Сталіна, який упевнено веде країну до остаточної перемоги соціалізму й комунізму, в Довженка додавалося ще й почуття особистої вдячності. Письменник щиро вірив у те, що генсек був його своєрідним ангелом-охоронцем, що саме він урятував йому життя. Те, що сам же Сталін і створив умови, за яких і його, і мільйони інших співвітчизників радянські спецслужби могли будь-якої миті без жодних підстав заарештувати та знищити, Довженкові, напевно, й на думку не спадало (в усьому винними були наближені вождя). Гарною ілюстрацією цього є запис, який митець зробив у щоденнику 8 березня 1953 року:

Умер Великий наш вождь... і сьогодні ми поховали його. Вже ми без Сталіна рідного. Лежав у труні, поклавши богатырські руки творця. На грудях сяяли золоті знаки епохи, ним створеної. Лице мислителя і трудівника великого було живе, втомлене і чимсь невдоволене з нас. Скільки суму і смутку!.. Як важко на серці. Вже шостий день не знаходжу собі місця, не знаю, за що взятись, що думати, що діяти. Як жаль, що не можна оддати своє життя за нього, аби тільки прожив він хоч десять ще років.

<...>

Не стало мого заступника, що кілька раз рятував моє життя од загибелі через злих і жорстоких ворогів, що помітив мене, відзначив, підняв морально.

<...>

Скоріш з Москви. На будівництво комунізму. Присвячу його імені твір. Вложу в нього всю свою душу, всі сили, що тільки залишилися в мені. Буду жити ним, поки й битиметься в грудях серце [ЩЗ, с. 703 – 704].

Щось подібне Довженко раніше написав був і в своїй статті, присвяченій 70-річчю з дня народження кремлівського зверхника, тобто 1949 року. Такою ж патетикою наповнена й офіційна «Промова Олександра Довженка “Памяти безсмертного Сталіна”». Але то було на публіку. Зовсім інша річ – «Щоденникові записи». Про них промовистий відгук дав Юрій Шевельов у листі до свого приятеля Олексі Ізарського від 4 лютого 1995 року:

...писав Довженко в своїх записниках божевільно сміливо. Не боявся. На відміну від решти, від Тичини й Рильського до Драча. Але Сталіна – любив. Як пес господаря, що того пса шмагає. Любив, чи казав собі що любить. Таких матеріалів є без кінця⁹³.

Відтак годі сумніватися, що це й є проявом справжніх почуттів. Усе це можна, мабуть, пояснити тим прив'язанням жертви до свого ката, яке тепер називають «стокгольмським синдромом». Хоча, звичайно ж, «відносини» Сталіна з його підданцями були набагато складніші. Подібні «взаємини» вождя з народом характерні для всякого тоталітарного суспільства, де засоби масової комунікації перебувають під суворим контролем і сходять на інструмент пропаганди. Показово, що в подальшому, коли нове керівництво країни на чолі з Микитою Хрущовим заходилося розвінчувати культ особи Сталіна, змінилося й Довженкове ставлення до генералісімуса.

⁹³Листи Юрія Шевельова до Олексі Ізарського. Полтава, 2014. С.348.

Так, в одній зі своїх останніх нотаток, згадуючи колишнього вождя, митець робить це вже без жодного пієтету. Більше того – з іронією: «Товариш Сталін наш великий, любимий дорогий вождь, кум, сват і учитель...» [ЩЗ, с. 799]. Ключовими тут є, звичайно ж, слова «кум» і «сват». Раніше подібні характеристики Сталіна з-під пера письменника навіть уявити було неможливо, хоч би й у «Щоденникових записках», не призначених для чужого ока. На загальному тлі в них вирізнялися хіба що нотатки, зроблені в часи розпачу, коли Сталін, заборонивши «Україну в огні», звинуватив Довженка в націоналізмі. У сприйнятті митця то було тавро незносне – бо геть незаслужене. Тоді, в очікуванні найгіршого, він написав у щоденнику:

Товаришу мій Сталін, коли б Ви були навіть богом, я й тоді не повірив би Вам, що я націоналіст, якого треба плямувати й тримати в чорнім тілі. Коли немає ненависті принципової, і зневаги нема, і недобррозичливості ні до одного народу в світі, ні до його долі, ні до його щастя, ні гідності, ні добробуту, невже любов до свого народу є націоналізм? <...> Нащо обернули Ви моє життя на муку? Для чого одняли в мене радість? Розтоптали чоботом моє ім'я? [ЩЗ, с. 349].

Але минув час, Сталін поступово змінив гнів на милість (хай і не таких масштабів, як раніше), і для Довженка він знову зробився людиною-богом, його особистим ласкавцем.

Роздумами про нелегку долю України Довженко багато в чому випередив свій час, однак ментально він усе-таки загруз в епосі, коли жив. Світогляд митця, як і світогляд більшості його співвітчизників, підлаштовувався, по суті, під зміни курсу в політиці правлячої комуністичної партії. У нього це парадоксальним чином сполучалося з кришталевою чесністю, що була тільки зворотною стороною його творчого генія. Саме це, власне, й відрізняє його від переважної більшості колег із мистецького цеху.

У 1950-ті роки Довженко активно збирає матеріал для нових своїх творів – роману «Золоті ворота» («народної епопеї на Дніпрі») [ЩЗ, с. 492] й кіноповісті «Поема про море». У зв'язку з цим він чимало часу проводить на Херсонщині, зокрема у Новій Каховці, де розгортається будівництво потужної гідроелектростанції. Враження від побаченого викликають у митця подвійне почуття. З одного боку, він усвідомлює, що Каховська ГЕС допоможе підняти країну з післявоєнних руїн, а з іншого – йому крає серце те, що під воду

підуть тисячі великих і малих сіл, чимало прадавніх козацьких святинь, у тому числі колиска українського козацтва Великий Луг. Не додає оптимізму майстру і та обставина, що місцеві жителі не надто шанують пам'ять пращурів, національні реліквії. Гарною ілюстрацією до цього, є нотатка, котру він заносить до своїх «Щоденникових записів» 15 жовтня 1952 року:

По селу ішла дівчина. Я спитав її – чи не знаєте ви, дівчино, де в вашім селі могила кошового Сірка. Вона десь посеред села.

– Не знаю, – сказала дівчина мені.

В Покровці, де пишу я сі рядки, теж була Січ. І церква тут стоїть ще запоріжська, поки не залле її водою. І теж нікого вже не інтересує старовина. «Була колись. Да. Да Як же. Ось там і хрест стоїть курінного Кабиса». Посеред вулиці стоїть хрест на кам'яній плиті і видно здорово заважає шоферам і завідділам пропаганди. Слава богу, через два роки щезне під водою. Щезайте, курінний. Вже краще вам ждати Страшного суду, в який ви вірили, взявши колись меч у свої нехитрі чесні руки, краще ждати вам його на дні моря живої води, ніж заважати комусь у пилюці. Бо все одно, ніхто, ні одна душа, ні одна рука дівоча не покладе вінка на ваш хрест, ні барвінком не обів'є його під якесь свято. Немає в них свята для вас. І може й не було, такі ми [ЩЗ, с. 620].

«Мічурін» був останнім фільмом видатного режисера. Більше за життя Сталіна Довженкові не дали можливості випустити жодної картини, попри те, що в 40 – 50-ті роки він написав кілька нових кіноповістей – «Прощай, Америко!» (1949), «Антарктида» (1952), «Зачарована Десна» (1955), «Поема про море» (1956) тощо.

Щоправда, зйомки картини за кіноповістю «Прощай, Америко» кінорежисер практично завершив. Ця кінострічка теж була на замовлення. Робота над нею просувалася дуже важко, оскільки вона стосувалася життя колишньої співробітниці американського посольства, менталітет якої для майстра багато в чому був незрозумілим. Тому митець навіть радий був, коли фільм із незрозумілих для нього мотивів несподівано відправили на полицю.

Лише після смерті диктатора у Довженка нарешті з'явилася можливість знімати картини. І він мав намір уповні цим скористатися. Звичайно, йому хотілося знімати фільми не на замовлення комуністичних зверхників, а за власним покликом і передусім на українському матеріалі. Це мали бути фільми, в яких він міг би максимально розкрити свій творчий потенціал. Заповітною мрією майстра було екранізувати кіноповість «Тарас Бульба», роботу над

якою він завершив напередодні німецько-радянської війни. Віктор Шкловський згадував:

Сашко хотів знімати фільм про Тараса Бульбу. Він думав про це роками, розповідав мені про захід сонця в степу і про те, як на горизонті, ніби червоні кулі, ідуть до перемоги сивовусі козаки у червоних жупанах.

Не мерхне небо. Триває бій. Коли питали у запорожців, чи довго вони ще воюватимуть, вони відповідали, що тільки розкурюють свої люльки [ПЖ, с. 691].

А ще хотілося митцеві зняти кінострічку «Поема про море», проте, на превеликий жаль, він знову не встиг, хоча уже практично все було підготовлено для зйомок. На цей раз на заваді стала власна смерть. До цього варто додати, що ще більше задумів геніального кінорежисера залишилися нереалізованими. Олесь Гончар звертав увагу на те, що все своє життя Довженко «змушений був відкупуватись від режиму. За геніальну “Звенигору” мав платити анти-українським “Арсеналом”, за мудру “Землю” – силуваним “Щорсом”, за бунт “України в огні” – казенним “Мічурінім”»⁹⁴.

У Довженковому щоденнику залишилася сила-силенна літературних замальовок, нотаток, зауважень до нових літературних і кінематографічних творів. А тому важко не погодитись із тією характеристикою, яку дав митцеві Олесь Гончар:

Довженко – істинний геній, але геній більше в задумах, а ніж у звершеннях. Повністю звершитись йому не дозволив режим, а почасти він і сам себе зупиняв... Бо не хотів зігнати у таборах або зустріти смерть у сталінських катівнях десь на Луб'янці. Та чи можна його за це винуватити?

Знаю одне: дума про Україну була в нього всепоглинаюча, дума – на все життя.

Те ж саме, що й у Шевченка: історія, гетьмани, батько й мати, рід, Бог, майбутня доля нації – все зливалося в єдиний клубок образів, у почуття могутнє, прекрасне⁹⁵.

Перебуваючи у чужій його єству Москві, Довженко повсякчас мріяв повернутись в Україну, а надто в останні роки свого життя, коли після смерті Сталіна для цього, здавалось би, формальних перепон уже не було. Напевно, стримувало майстра усвідомлення

⁹⁴Гончар О. Т. Щоденники: У 3-х т.: Т.3 (1984 – 1995). С.506.

⁹⁵Там само. С. 511.

того, що так звана українська письменницька еліта цього категорично не хотіла. І це цілком зрозуміло, адже головою Спілки письменників України був Микола Бажан, з яким у Довженка особисті стосунки були вельми напруженими, особливо після ганебної участі того у його цькуванні після заборони Сталіним кіноповісті «Україна в огні».

На високих державних керівних посадах перебував у Києві й Олександр Корнійчук, який ще більш вороже був до нього налаштований. «Їм соромно і страшно мене. Тому вони ненавидять мене» [ЩЗ, с. 349], – з гіркотою писав про колег по мистецькому цеху (у тому числі колишніх друзів) Довженко.

«Хочу збудувати хату на Україні, – ділиться планами на майбутнє метр менше ніж за місяць до смерті (29 жовтня 1956 року) з одним зі своїх учнів, – де-небудь під Києвом, над Дніпром. <...> Я втратив здатність до дії. До кінематографічної дії. Все манять мене роздуми, авторські відступи, сентенції. <...> Мабуть, час мені писати книжки» [ПЖ, с. 658]. Десь за три тижні до цього він все-таки наважився написати листа до президії Спілки письменників України з проханням виділити йому житло у Києві взамін квартири, котру йому так і не повернули після війни, але на позитивну відповідь, напевно, не надто сподівався.

Якусь відраду в останні роки життя Довженко знаходив на дачі, де відпочивав душею. Цю дачу він побудував на власні кошти й, судячи з усього, за власним проектом, коли у 1950-х роках отримав земельну ділянку в елітному письменницькому містечку Переделкіно, що за кілька десятків кілометрів від Москви. Будиночок нагадував звичайну сільську хату. Чого вартий хоча б сволок, що підпирав стелю у величезній кімнаті? Майже як у батьківській хаті в Сосниці. Сюди разом із дружиною Юлією Солнцевою письменник приїздив зазвичай на вихідні. Справжньою окрасою обійстя був сад. «Сад був великий, старанно доглянутий, різноманітний, густо заселений усім, що може родити земля», – згадував сусід по дачі російський письменник Володимир Перцов. Особливо виділявся він на тлі інших занедбаних садиб [ПЖ, с. 666]. Усе це, напевно, нагадувало Довженкові його рідну Україну.

Прикметно, що сад для Довженка був чимось набагато більшим, аніж просто сад. Для нього це був символ життя, благополуччя, куточок справжньої, квітучої України, яку він намагався відобразити також у своїй творчості, зокрема у фільмі «Земля». Всюди, де б

кінорежисер не мешкав, він намагався виростити сад. Неабиякий сад він випестив і на Київській кіностудії. Солнцева згадувала, що вони посадили тут «не тільки яблуні, а й персики, абрикоси, кизил, грецькі горіхи та ще багато різних цікавих дерев». А коли митець дізнався, що «неподалік руйнують будинок і залишається сад, він перевіз і цей сад на Київську студію. Ці сади називають тепер садами Довженка». Щобільше, у своєму київському саду Довженко завів пасіку і знайшов старого, який за нею доглядав, а мед роздавав знайомим, але лише тим, яких уважав порядними людьми⁹⁶.

У листопаді 1956 року мали розпочатися зйомки картини «Поема про море», присвяченої будівникам Каховської ГЕС, але раптова смерть уславленого кінорежисера стала на перешкоді творчого процесу. Сталося це 25 листопада 1956 року в Переделкіно.

Поховали Довженка в Москві, на Новодівочому кладовищі, хоча відомо, що він дуже хотів знайти вічний спокій в рідній українській землі, але ні тодішній очільник Радянського Союзу Микита Хрущов, який особисто добре знав метра, ні тодішнє українське керівництво не виконали його останню волю, хоча жодних перепон для цього після смерті Сталіна не було.

Роботу над фільмом «Поема про море» завершила Юлія Солнцева, яка, окрім того, згодом екранізувала кіноповісті «Повість полум'яних літ» (1961) і «Зачарована Десна» (1964).

У 1957 році ім'я Олександра Довженка було присвоєно Київській кіностудії, а в 1959 році за кіноповість «Поема про море» він посмертно був удостоєний Ленінської премії. Мабуть, мертвий геній все-таки більше влаштовував владу, аніж живий і непередбачуваний.

Не забувають Довженка і його земляки. 1960 року на Чернігівщині в селищі міського типу Сосниці, де він народився і провів своє дитинство, на базі батьківської садиби, був створений літературно-меморіальний музей. Щороку в ньому до дня народження корифея кіномистецтва й класика української літератури працівники музею разом із колективом факультету філології та історії Глухівського національного педагогічного університету (з 2008 року виш носить ім'я майстра), а також численними гостями – науковцями з провідних вишів України, вчителями глухівських і сосницьких шкіл – влаштовують літературно-мистецьке свято на честь Довженка. Зазначене свято є заключною частиною науково-практичної конференції «Олек-

⁹⁶Довженко без гриму: Листи, спогади, архівні знахідки. С. 289.

сандр Довженко і українська культура: історія, традиції, сучасність», котра більш відома під назвою «Довженківські читання» й організовується кафедрою української мови літератури та методики навчання Глухівського національного педагогічного університету імені Олександра Довженка. Викладачі, аспіранти й магістранти університету активно вивчають життя і творчість свого уславленого земляка, публікують розвідки, присвячені дослідженню його доробку, захищають кандидатські дисертації на матеріалі його літературної спадщини.

Довженко жив Україною, все життя носив її у своєму серці. Восени 1945 року на сторінках свого щоденника він залишив такий запис:

Сьогодні ходив по місту і ледве дійшов додому. Немає сил ходити. Болить у мене все. <...> Я думаю, що скоро помру. <...> Прибила мене недоля народу. А знищила мене ненависть людська і жорстокість. Убила мою радість. Я помру в Москві, так і не побачивши України».

Майстер благає, аби після смерті з його грудей «вийняли серце і закопали його в рідну землю у Києві, десь над Дніпром, на горі» [ЩЗ, с. 378].

Кінематографічний і літературний спадок геніального Олександра Довженка є надбанням його співвітчизників, всього цивілізованого світу. Задля повної гармонії і, головне, заради справедливості залишилося повернути в рідну українську землю з Москви, з Новодівочого кладовища, останки Великого Майстра. Саме цього він хотів, саме так має бути.

КОНЦЕПТ ІСТОРІЇ В ЛІТЕРАТУРНІЙ ТВОРЧОСТІ ОЛЕКСАНДРА ДОВЖЕНКА

Історична тематика у тій чи іншій формі знайшла відображення в більшості творів Олександра Довженка («Щорс», «Тарас Бульба», «Відступник», «Ніч перед боєм», «Перемога», «Україна в огні», «Повість полум'яних літ», «Потомки запорожців», «Зачарована Десна»). Утім чи не найповніше авторське осмислення історії розкривається на сторінках уславлених «Щоденникових записів».

Зацікавленість минулим виявилась у Довженка ще з дитинства. Навчаючись у Сосницькому міському чотирикласному училищі, під впливом учителя Миколи Климченка він захопився давньоруським епосом – «Словом о полку Ігоревім», історичними піснями, билинами, козацькими думами.

Ставши 1911 року студентом Глухівського вчительського інституту, Довженко цікавився історією Глухова, який у другій половині XIII та у XIV ст. був столицею Глухівського князівства, а впродовж майже всього XVIII ст. – резиденцією гетьманів Лівобережної України. Справила велике враження на юного Довженка й старовинна архітектура міста (зокрема Троїцький собор XVIII століття й церква святого Миколая, побудована в стилі українського бароко – архітектурна копія храму на Запорізькій Січі). Не менше полонила Довженкову душу також пісенність Глухівщини. Саме в Глухові з 1738 року за указом цариці Анни Іоанівни було відкрито першу в Російській імперії співацьку школу, що готувала співаків і музик для придворного хору й оркестру. Випускники школи Д. Бортнянський і М. Березовський стали всесвітньо відомими композиторами.

Згодом любов до історії зайшла відбиток і в художній творчості майстра. Під час роботи над кіноповістю «Щорс» він досконало вивчав історію описуваної епохи, фіксував численні розповіді

очевидців подій, опрацьовував архівні документи, історичний матеріал, спогади богунців і таращанців. Таким чином, як свідчив його друг і колега В. Вишневський, назбиралося 59 папок історичного матеріалу. Героїзм, хоробрість і жертвність бійців революції наповнили вигаданий сюжет історичною правдою, епічністю, життєвою і психологічною достовірністю. Про скрупульозність роботи щодо відбору матеріалу до кіноповісті «Щорс» свідчать знову ж таки листи до В. Вишневського. В одному з них (від 22 квітня 1937 р.) митець ділиться своїм творчим задумом: «Я надумал написать ещё одну интересную главу, где Щорс будет бить петлюровских офицеров и польских. Это будет происходить в Вишневецке под Горынью, в замке Вишневецкого. Это всё я думаю вспахать от конца 16-го столетия, от Димитрия (Байды) Вишневецкого, смерти от поляков Богунного деда полковника Богуна, самого Богуна и вообще рассчитаться с панками украино-польским оружием Щорса за триста лет. Материалы уже почти все изучил, и будет это очень интересно и поучительно»⁹⁷.

Робота над кіноповістю тривала довго, письменник постійно вносив правки, намагаючись відтворити реальні події. Майже через рік, 6 березня 1938 року, він пише у листі до В. Вишневського, що, зважаючи на нові події у світі, вніс багато змін і доповнень, які стосувалися особистості Щорса й народу, окремих образів, ліричних, філософських й історичних мотивів [5, с. 305].

Фільм «Щорс», як відомо, було знято на замовлення Сталіна, котрий особисто контролював увесь процес роботи. Більше того, спеціальною постановою Політбюро ЦК ВКП(б) від 17 квітня 1936 року проголошувалося: «За Довженко считать как сценарий картины о Щорсе, так и сценарий картины об Октябрьской революции». Таким чином, режисер писав сценарій, а насправді знову переписувалася українська історія. Тому й вийшло чотири варіанти. С. Тримбач називає Сталіна «співавтором» фільму «Щорс»⁹⁸, «генеральним продюсером картини»⁹⁹. Настільки великою була його участь у проєкті.

⁹⁷Довженко О. П. Твори : В 5-ти т. / упоряд. Ю. Солнцева, приміт. К. Волинського. К.: Дніпро, 1985. Т. 5. С. 304. Далі при посиланні на це видання у тексті зазначаються том і сторінка.

⁹⁸Тримбач С. Олександр Довженко: Загибель богів. Ідентифікація автора в національному часо-просторі. Вінниця: ГЛОБУС-ПРЕС, 2007. С. 341

⁹⁹Там само. С. 11.

Значно більше уваги історії почав приділяти Довженко під час Другої світової війни, коли зрозумів про непересічне значення її у формуванні національної самосвідомості й патріотизму. 27 квітня 1942 року митець зробив запис у щоденнику: «Перечитав знову історію України» [ЩЗ, с. 111]. Мова йде, ймовірно, про «Историю Малороссии» (1842–1843) М. Маркевича, оскільки в подальших своїх записах він згадує це видання. «І саме історія, – зауважує С. Тримбач, – все частіше стає предметом його думання. Історія як реальність плину часу і людської матерії та історія як наука і фактор впливу на формування світогляду мас»¹⁰⁰.

Про відповідне ставлення Довженка до історичного матеріалу під час написання кіноповістей, оповідань і кіносценаріїв дізнаємося перш за все зі «Щоденника» й листів до рідних та колег. Так, листуючись із П. Вершигорою (1943), майстер наполягає на ретельному фіксуванні історичного матеріалу для правдивого відтворення його у подальшому. «Записуйте окремі думки свої, людські, Ковпакові, – зауважує митець. – Пам'ятайте, Ковпак мусить остатися в мистецтві й історії України» [5, с. 316].

Розуміючи цінність таких записів, митець висуває припущення про можливе застосування зафіксованого: «А що, коли внаслідок Вашого отакого щоденника у Вас родиться книга про народ український у боротьбі за життя? Із показом героїки, могутніх характерів, талантів воєнних, пристрастей людських, високих бойових піднесень, розмаху великості душевної, що дорівнюється славним прадідам великим, і низості падінь, і нікчемності, і темряви, і зради, і блукань у складних перепльотах велетенських катаклізмів, в огні і полум'ї, в огнях, болотах, пожежах, шибеницях, руїнах, у лісах, мов звірі, що й голову нікуди приложити, без звання, часом без присяги, без знання історії своєї, без виховання часом патріотизму, під різними впливами, роз'ятрених агітацією, де скористовуються проти нас всі наші дурні помилки тощо»¹⁰¹. Цим письменник намагається запобігти помилкам минулого. Зокрема, його турбує те, що мало відомостей залишили про себе запорожці.

У 1943 році Довженко написав нарис «Не хазяйнувати німцям на Україні», де автор із невимовним болем констатує, що вороги

¹⁰⁰Тримбач С. Олександр Довженко: Загибель богів. Ідентифікація автора в національному часо-просторі. С. 363.

¹⁰¹Там само. С. 316 -317.

«хочуть уже виокремити саме слово “Україна” і пробують украсти в народу його історію», що «німецькі власті, намагаючись провести повну германізацію України, привселюдно спалили всі українські історичні книги». Митець звертає увагу також на те, що на той час уже було «пограбовано всі культурні вогнища українського народу, музеї і книгосховища в Києві, Харкові, Одесі, Полтаві, Вінниці, Львові, Чернігові. Розкрадено дорогоцінні твори українського мистецтва: картини, скульптури, вишивання, книги, найрідкісніші історичні рукописи, – одне слово, всі духовні цінності народу»¹⁰².

Розмірковуючи над сумною долею Вітчизни, Довженко називає її «стара наша, порубана матір-Україна, пограбована і змучена, безкровна челядинка Європи», а пращурів – «не синами, а пасинками європейських століть», яких довгі століття змушували боротися «один проти одного під різними прапорами: польськими, австрійськими, угорськими». Водночас автор твердо переконаний, що «приходять і зникають правителі, а народ вічний, жива душа народна»¹⁰³. У цьому він вбачає силу й непереможність рідного народу.

Мотив гармонійного зв'язку минулого з сучасним знайшов відбиток і в багатьох інших творах письменника. Так, у «Повісті полум'яних літ» витязі Київської Русі – хоробрі русичі – у снах чи видіннях приходять до своїх нащадків, аби надихнути їх на боротьбу з нацистськими агресорами. Уляна, героїня того ж твору, у сні мала розмову з князем Святославом¹⁰⁴. Сержант Іван Орлюк, проводячи паралелі сучасного й минулого, свідчив: «Ми... відстояли всі минулі сторіччя... Всю нашу історію, минулу й майбутню»¹⁰⁵.

Епічні твори Високого Середньовіччя глибоко проникли у творчість митця. Відтак образ України в кіноповісті «Україна в огні» постає не лише в безпосередніх описах, а й у ліричних звертаннях, які інколи так нагадують «Слово о полку Ігоревім»: «О українська земле, як укривавилась ти! Ріки кров'ю поналивано, озера слізьми та жалем. Байраки й переправи трупом запалися, гноєм і передсмертною блювотою. Степи гнівом утопано, та прокляттям, та тугою і

¹⁰²Довженко О. П. Не хазяйнувати німцям на Україні. Укрвидав ЦК КП(б)У, 1943 С. 9.

¹⁰³Там само. С. 13–14.

¹⁰⁴Довженко О. П. Зачарована Десна. Кіноповісті. Оповідання. Щоденник. Харків: Фоліо, 2008. С. 174.

¹⁰⁵Там само. С. 206.

жалем»¹⁰⁶. А та любов, що спалахнула у двох молодих серцях, пройшла крізь такі випробування, які стрічалися хіба що в легендах: Олеся, вивезена до Німеччини, зазнала поневірян, а Василь отримав численні поранення. Проте у фіналі «як у казці-легенді, нарешті Василь і Олеся разом, зібралися всім родом запорозьким, щоб заспівати родову пісню і знов розлучитися»¹⁰⁷.

У концепті «історія» в багатьох Довженкових творах як окрему складову можна виділити концепт «історична пам'ять», який у його доробку експлікується лексемами «історія», «нащадки», «безсмертя», наповненими новим змістом, авторським задумом. Спираючись на трактування лексеми «пам'ять», учені виділяють чотири її концептуальні зони: «здатність запам'ятовувати», «запас вражень», «згадка», «свідомість». У контексті творчості письменника найвиразніше представлені – «пам'ять – запас вражень» і «пам'ять – свідомість». Митець наголошує на безсмерті пам'яті, що набуває значення «вічність, безсмертя».

«Романтик за світовідчуттям, – зазначав А. Гуляк, – О. Довженко вважав історичну пам'ять джерелом безсмертя народу»¹⁰⁸. У це поняття він вкладав не лише факти і події, що закарбувалися в пам'яті українців, а й збереження й дотримання моральних законів, етичних норм, що визначають національний дух. Не випадково у сценарії «Звенигора» народ в особі «тисячолітнього» діда переконаний, що основний свій скарб – свою ідентичність та ментальність – він усе ж не втратив і знайде його обов'язково¹⁰⁹.

Мотив пошуку скарбу не є новим в українській культурі, він постійний у нашій історії. С. Тримбач наводить як приклад творчість Т. Шевченка, а саме вірш «Розрита могила», у якому приєднання до Росії автор визначає як причину загибелі України¹¹⁰.

Образ діда, що проходить крізь товщу віків, у картині є носієм одного з національних стереотипів. Його сутність полягає в уявленні про Україну, яка померла, проте обов'язково воскресне. Дід весь час шукає скарб, у якому уособлюється суспільне відродження, пробудження України як нації.

¹⁰⁶ Там само. С. 29.

¹⁰⁷ Наєнко М. Художня література України. К.: Просвіта. 2008. С. 882.

¹⁰⁸ Довженко О. Вибрані твори / передмова А. Гуляка. К.: Сакцент Плюс, 2007. С. 17.

¹⁰⁹ Наєнко М. Художня література України. С. 874.

¹¹⁰ Тримбач С. Олександр Довженко: Загибель богів. Ідентифікація автора в національному часо-просторі. С. 207.

У сценарії є епізоди, події в яких відбуваються в IX–XI ст. Мова йде про дівчину Роксану, яка зрадила свій народ, покохала вождя завойовників, а потім, пробудившись, повстала проти ворога. Помстою стало закляття героїні й усіх скарбів, які потрапляють під землю і стають предметом пошуків у майбутніх століттях. Далі дія переноситься в добу Гайдамаччини (XVIII ст.), а потім – у часи громадянської війни та 1920-х років. У кінці фільму з'являється образ майбутнього, яке перемагає, несучи індустріалізацію й загальну освіту.

Т. Панасенко з цього приводу висловлює думку про те, що «фантастично-символічний і реальний плани дії, химерно переплітаючись навколо наскрізного героя – шукача скарбу діда Невмирущого, що живе вже друге тисячоліття, – створювали почуття своєрідної біографії України, її окремого надзвичайного історичного шляху. Тут уперше виявилось оте довженківське почуття вічної краси природи та його суто козацьке трактування смерті як складника життя. У фільмі незвичайно переплітається далеке минуле і сучасність, співіснують епізоди з варягами, які прийшли зброєю завоювати слов'янські землі, і події революції – усе це поєднано романтичною історією старезного діда, що через століття проносить вічну мрію про закопані “скарби нації”, виступає фанатичним охоронцем повитої легендами Звенигори»¹¹¹.

Вихід картини став неординарною подією не тільки у творчій біографії Довженка, а і всієї національної культури. Оскільки це був, по суті, перший український фільм, на чому наголошувало чимало кінознавців. На думку С. Тримбача, «просто раніше абсолютна більшість знятого або взагалі не мала жодного стосунку до України, або ж демонструвала такий собі шароварно-гопаковий, ілюстративний підхід до національного матеріалу». Інша справа «Звенигора» – «...такий собі конденсат легенд і міфів, однак ж виведений за рамки звичного, прикладного, шароварного»¹¹².

Таким чином, художні твори митця містять чимало роздумів на історичну тематику, рядки його записних книжок сповнені думками справжнього патріота. Любов до України поєднується у письменника з вірою в її краще майбутнє. Усупереч офіційній комуністичній ідеології однією з провідних у його літературному доробку є думка

¹¹¹Панасенко Т. М. Олександр Довженко. К.: Укрвидав-поліграфія, 2012. С. 34.

¹¹²Тримбач С. Олександр Довженко: Загибель богів. Ідентифікація автора в національному часо-просторі. С. 205.

про важливість вивчення співвітчизниками історії свого народу – невичерпного джерела формування національної самосвідомості й патріотизму.

Інтертекстуальне багатоголосся у Довженковій спадщині

Творчий доробок О. Довженка, в основі якого лежить багато різних джерел, містить колосальний обсяг інформації (сюжети, явища, епохи, діячі). Іноді ця інформація міститься у підтексті, в зашифрованому вигляді. Відтак поряд із «зовнішнім» трактуванням історії митцем нагальною є потреба розглянути вплив інших літературних творів, що дозволяє зрозуміти його ставлення до тих чи інших історичних постатей, подій.

Розуміння автором історії виявляється не лише у наявності висловлювань про неї в художніх творах, а й у імпліцитних структурах, що організовують ідейну систему літературного доробку. У зв'язку з цим виникає необхідність звернутися до інтертекстуального аналізу, який має на меті дослідження слідів «чужих» текстів і з'ясування їх значення для реалізації ідейного змісту.

Інтертекстуальне багатоголосся літературних творів Довженка створюється за допомогою співіснування в них одного чи кількох текстів у вигляді цитати, алюзії, ремінісценції, стилізації, переспіву, переказу, перекладу тощо. Із усіх форм інтертекстуальності найбільш поширеною в його творчому доробку є алюзія як натяк, лаконічне відсилання до певного джерела чи явища. Його твори густо пересипані алюзіями передусім до творів і постатей Шевченка й Гоголя.

Яскравим прикладом використання міфологічних і біблійних запозичень (алюзій) Довженком є кіноповість «Зачарована Десна», яка сприймається читачем як відгомін давніх міфів, що змінилися під натиском християнства. Можливо, через це зображення героїв, дійств і місць нагадує гру народної фантазії. «Все жило в моїх очах двоїтим життям. Все кликало на порівняння, все було до чогось подібне, давно десь бачене, уявне й пережите» [1, с. 50], – резюмує автор. Його рідні постають як сім'я давніх богів: дід Семен – і бог Громовик (воїн, пастух, хлібороб, ловчий), і святий Миколай; прабаба Мару-сина – богиня кари й помсти; прадід Тарас – прадавня натура, що

асоціюється з деревом; батько Петро «годився на все» – «з нього можна було писати лицарів, богів, апостолів, великих учених чи сіячів» [1, с. 53]. Образу матері властива роздвоєність. Вона – «зозуля, що кує розлуку» (язичницький символ) та ще не зовсім християнка, бо врешті-решт спалила Псалтир. У такий спосіб у кіноповісті простежується беззаперечний вплив язичницьких міфів, що характеризуються поетичною казковістю старовини. Та й сам твір сприймається як «міф про дитинство», побачений із висоти життєвого досвіду його автора.

М. Наєнко з цього приводу зазначає, що «для О. Довженка в “Зачарованій Десні” апофеоз краси насамперед у дитинстві як первісній субстанції буття». У цьому контексті дослідник наголошує на типологічній близькості Довженкової «Зачарованої Десни» до таких творів світової літератури першої половини ХХ ст., як «Кола Бруньйон» Р. Роллана, «Маленький принц» А. Сент-Екзюпері й «Над прірвою в житті» Дж. Селінджера. Відмінні за стилістикою і формою наративу, вони, на думку вченого, «споріднені проблемою дисгармонійності в житті»¹¹³. Дисгармонія проявляється в тому, що, народжені для щастя й любові, герої постійно відчують приниження. Утілюючи душевність і сердечну красу, для зовнішньої краси їм бракує одягу. Праця для них стає наругою. Вони є водночас гарними людьми і носіями негативних рис людського характеру: сварливість у баби, пияцтво у батька.

У щоденникових записах Довженка за 1946 рік його рукою накреслено проект обкладинки нової книжки: «Хата. Народна епопея». Під цією назвою – малюнок палаючої української хати, а навколо неї – назви-імена: «Насреддін, Кола, Швейк, Дон-Кіхот, Санчо». Виходячи з цього, М. Наєнко робить висновок, що «Зачарована Десна» – лише фрагмент планованої Довженком епопеї «Хата». Отже, розгляд її в контексті Ролланової повісті «Кола Бруньйон» передбачав сам автор. Інші зарубіжні повісті про дитинство, – як пояснює вчений, – його власна пропозиція¹¹⁴.

Ремінісценцію як усвідомлене чи неусвідомлене відтворення письменником знайомої фразової чи образної конструкції з іншого художнього твору Довженко використовує з метою віддзеркалення художнього або соціокультурного тла, відтворення атмосфери певної

¹¹³Наєнко М. Художня література України. С. 884.

¹¹⁴Там само. С. 884–885.

доби. Митець вводить у канву своїх творів здебільшого перифраз, під яким розуміється передавання тексту своїми словами або його адаптація до нового контексту. Ця інтертекстуальна конструкція розрахована на знання читачем зразків класичної літератури. Перифраз слід сприймати у певному контексті, у зв'язку з традицією як діалог із попередньою художньою літературою і водночас знаходити у ньому риси авторського новаторства. Наприклад, у кіноповісті «Україна в огні» мають місце Шевченкові ремінісценції, які, найімовірніше, засвідчують свідоме використання словесно-образних конструкцій Кобзаря.

Літературній творчості Довженка притаманний також такий традиційний різновид інтертексту, як переспів. Ця інтертекстуальна конструкція сприймається як середина ланка між перекладом і переробкою, виникає на підставі онаціоналення того чи іншого іншомовного зразка, супроводжується зміною реалій та образної системи. Мається на увазі кіноповість «Тарас Бульба», написана за мотивами однойменного Гоголевого твору з елементами відтворення стилістики, образної системи, композиції тощо. А також оповідання «Відступник» (1944), сюжет якого до певної міри, ймовірно, теж був запозичений з доробку М. Гоголя.

Роль ремінісценцій у творах Довженка різноманітна: автор вдається до цього прийому, щоб засвідчити своє поклоніння перед авторитетними попередниками, якими для себе вважав Т. Шевченка і М. Гоголя; продемонструвати власне учнівство; переосмислити традицію на новому етапі культурно-історичного розвитку, прикладом чого є переробка «Тараса Бульби».

Аналізуючи творчий доробок Довженка, слід звернути увагу на «вкраплення іншого стилю». На думку Ж. Фомічової, «це слова, у лексичному значенні яких є конотації, що вказують на їх приналежність тому чи іншому стилю». Вона вважає, що «при зміщенні реєстрів та стилів відбувається протиставлення кодів двох творів, що ґрунтується на інтертекстуальності»¹¹⁵. Використання подібного стилістичного контрасту у творі є усвідомленим автором і цілеспрямованим. Ознаки іншого стилю простежуються у кіноповісті «Зачарована Десна». Твір сповнений Гоголевого ліризму в описі природи, сінокосу, річки, українського народу, зігрітого сонцем, оповитого

¹¹⁵Фомичева Ж. Е. Иностранные скопления как вид интертекстуальности. *Интертекстуальные связи в художественном тексте*. СПб.: Сотворение, 1993. С. 82.

запахами степових трав та землі, рипінням чумацьких возів та плюскотом води.

У ширшому розумінні інтертекстуальність охоплює не лише художні твори Довженка, а й публіцистичні статті та виступи, твори образотворчого мистецтва. Зокрема, на декількох карикатурах митця, присвячених «жовто-блакитній» еміграції («Лицарі на роздоріжжі», «Останні часи»), він зображує козаків із характерними ознаками стилізації (чуб-оселедець, шаровари, нагайка тощо).

У літературному доробку письменника нерідко повторюються окремі епізоди в декількох творах. Мова йде про авторемінісценцію, коли автор самопосилається на власні твори. Яскраві факти побаченого на війні, почутого від мешканців окупованої німцями території Довженко занотовував у «Щоденник». Ці матеріали він використовував у своїх публіцистичних виступах, оповіданнях. Згодом деякі з них («На колючому дроті», «Незабутнє», «Тризна», «Перемога») органічно вплелися в кіноповість «Україна в огні». М. Наєнко називає ці оповідання своєрідними «заготовками» для головного твору періоду війни «Україна в огні»¹¹⁶.

У свою чергу, деякі теми й мотиви «України в огні» та оповідань «Воля до життя», «Бронза» автор використав під час написання «Повісті полум'яних літ». У зазначеному творі дикторський текст та деякі епізоди прямо перегукуються з аналогічними епізодами документальних фільмів «Битва за нашу Радянську Україну» і «Перемога на Правобережній Україні». На цій характерній рисі творчості Довженка періоду війни наголошує А. Гуляк у примітках до збірки творів митця «Довженко О. П. Вибрані твори». Усе це свідчить про наявність паралітературної ремінісценції (публіцистичної, філософської, наукової, громадсько-політичної тощо).

М. Наєнко звертає увагу на те, що літературні твори Довженка «сповнені символики та “неправдоподібних умовностей”». Так, у «Арсеналі» раптом «оживає» Т. Шевченко на портреті, кінь «говорить» людською мовою, а Тимоша Стояна кулі не беруть. У «Землі» – «тиха кончина... предка» Семена, передсмертний танець Василя, «оголене» ридання коханої Наталки, «сонячний» дощ, від якого ніхто не тікав після похорону Василя», є символічними¹¹⁷.

¹¹⁶Наєнко М. Художня література України. С. 878.

¹¹⁷Там само. С. 875.

Крім того, у своїх художніх творах митець використовує низку інших образів-символів. Наприклад, образ хати, могили, саду тощо.

Із цього приводу італійський кінокритик Р. Манетті після все-світнього визнання «Землі» писав: «Від предмета до символу, від символу до ідеї – все у Довженка має свій логічний, образний розвиток і у своїй єдності втілює одвічні абсолютні ідеї в їхньому закономірному розвитку. Антитеза життя і смерті розгортається в антитезу любові і зненависті»¹¹⁸.

Таким чином, явище інтертекстуальності актуалізується у літературних творах Довженка за допомогою таких інтертекстів: атрибутована цитата, неатрибутована і немаркована цитати, алюзія, ремінісценція, міфема, міфологема, парафраза та вкраплення іншого стилю. «Чуже слово» в інтертексті використовується митцем з метою його підсилення, акцентування, сприяє породженню нових смислів, формуванню ідіостилу митця. Використання Довженком різномунітних інтертекстуальних конструкцій актуалізує сюжети й деталі з творів класиків світової літератури, проектує їх на зображувану дійсність, даючи можливість автору завуальовано висловлювати власні судження з приводу сучасних йому подій і явищ.

Літературна спадщина Олександра Довженка як вияв національної ідентичності

Літературна спадщина О. Довженка містить історичний матеріал, який може бути використаним у процесі формування національної самосвідомості українців. Історичні вкраплення в його творах виконують надзвичайно важливі функції, у тому числі й такі, що пов'язані з проблемою консолідації українського народу в боротьбі з німецькими загарбниками. Ілюстрацією до цього є епізод із «Повісті полум'яних літ». Йдеться про урок історії в сьомому класі, на якому вчителька у присутності німців на прикладі військових звітяг давньоруського князя Святослава розповідає учням про героїчне минуле українського народу, акцентуючи увагу на шляхетності легендарного полководця. «Благородний і простосердий слов'янин,

¹¹⁸Манетті Р. Ліричний епос. *Довженко і світ. Творчість О. П. Довженка в контексті світової культури*. К.: Рад. письм., 1984. С. 57.

він завжди попереджав про свій похід: «Хочу йти на ви'», – наголошує педагог.

У такий спосіб письменник намагався провести певні паралелі між українським народом з його давніми шляхетними традиціями і німцями, що вдерлися на терени України як варвари – без оголошення війни. Важливу функцію відіграє тут слово «слов'янин». Зрозуміло, що в умовах радянського тоталітарного режиму Довженко не міг у цьому контексті вжити слово «українець». Про те, ким був за походженням князь Святослав, добре зрозуміло зі слів: «Він виріс тут, де й ми» [2, с. 121].

Варто зауважити, що любов до України поєднується у Довженка з вірою в краще майбутнє свого народу. Митець вірить, що український народ витримає всі випробування, що випали на його долю, а відтак, спираючись на приклади з історії, намагається підняти бойовий дух співвітчизників.

Звертаючись у своїй творчості до історичних подій і відомих постатей, Довженко проводить паралелі між сучасністю і сивою давниною, закликає до боротьби з ворогами, не шкодуючи свого життя, так, як це робили у свій час пращури на чолі зі своїми уславленими полководцями, знаходячи достойний вихід у начебто безвихідних ситуаціях. У кіноповісті «Повість полум'яних літ» автор використовує парафразу з літопису «Повість минулих літ»: «Коли дев'ятсот сімдесят другого року орди печенігів, керовані візантійцями, оточили його біля дніпровських порогів і він побачив, що виходу ніби нема, він все-таки знайшов для себе й своєї дружини вихід у битві. Коли всі були поранені, й мечі потупились, і смуток закликав до втечі з поля битви, він сказав: “Воїни, не посоромимо землі Руської, поляжемо тут кістьми. Мертві сорому не ймуть”. Тоді відповіла йому дружина: “Князю, де ти своєю накладеш головою...”. – “Там і ми накладемо своїми!” – загомонів раптом весь клас і замовк. Запала недобра тиша» [2, с. 121].

Цей звитяжний давньоруський князь, який так самовіддано захищав Вітчизну, що не пошкодував заради неї власного життя, був, поза сумнівом, однією із найулюбленіших історичних постатей Довженка. Безсмертний подвиг легендарного полководця пережив століття і був чи не найкращим прикладом патріотизму, мужності й хоробрості для Довженкових сучасників, які змушені були захищати рідну Україну від німецьких загарбників. У планах письменника було

написати твір про цю неординарну особистість. Вагався він лише у виборі жанру. У квітні 1941 року митець вносить до «Щоденника» нотатки до майбутньої своєї драми «Ніч на Дніпрі» [ЩЗ, с. 22], героєм якої мав стати Святослав. Останній приходить у сні до київського архітектора і віщує війну. Проте митцеві не вдалося закінчити роботу над твором – нациська агресія завадила здійснити намір.

Задум написати оповідання під назвою «Святослав» виникає в Довженка 25 травня 1942 року. Про це знаходимо відповідний запис у його «Щоденнику» [ЩЗ, с. 154]. Потім до цієї ідеї він повернеться в серпні того ж 1942 року. А у творчих планах на 1947 рік майстер знову мріє написати драму «Святослав». І нарешті в червні 1949 року повертається до думки про оповідання.

На жаль, жоден із цих творчих проектів не був утілений в життя. Проте задум якимось чином реалізувати образ великого князя у своїй багатогранній творчості не полишає майстра. Його творчу уяву пробудили місця, пов'язані з останньою битвою й загибеллю Святослава. Сталося це 21 вересня 1952 року під час перебування у Новій Каховці, куди Довженко приїхав у пошуках матеріалу для свого майбутнього роману «Золоті ворота» (майстер називав його «народною епопеєю на Дніпрі»), а також нового фільму. Цього дня митець залишив у своєму «Щоденнику» дві нотатки, що мають пряме відношення до ушлякеного князя. У першій ідеться про бажання зняти епізод («високого патріотизму, цілковито сучасного невмирущого змісту»), в якому «Святослав може прийти, як в “Повісті полум'яних літ”» [ЩЗ, с. 546], а в другій – написати картину під назвою «Камінь Святослава». «Камінь Святослава написати з верхньої точки, – розмірковує художник, – щоб було видно Дніпро і хмари урочисті. Аби почувалась у пейзажі тисяча років нашого життя на Дніпрі» [ЩЗ, с. 548].

Знову (і тепер уже востаннє) до постаті Святослава Довженко повернеться через два дні. Так, 21 вересня 1952 року він напише у своєму «Щоденнику» про намір порушити питання про спорудження пам'ятника «руському князю-витязю Святославу», який багато століть тому загинув у битві з печенігами, «не посрабивши землі Руської». Письменник акцентує увагу на тому, що безсмертні слова овіяного легендами князя «мертвим сорому нема» надихали сучасних воїнів на битву з нацистами. За словами майстра, це мав би бути не

просто пам'ятник, а «пам'ятник нашому тисячоліттю над Дніпром», «пам'ятник глибокого всенаціонального слов'янського змісту, в якому все було б: політика, історія, поезія часу і мудрість, і гордість» [ЩЗ, с. 554].

Крім князя Святослава, Довженко незрідка згадує на сторінках своїх творів багатьох інших великих українців. Наприклад, Северина Наливайка – українського військового діяча, козацького ватажка, який був одним із керівників повстання 1594–1596 років у Речі Посполитій. Це був патріот, який віддав своє життя за свободу рідного краю, загинув мученицькою смертю. Цим він до певної міри міг асоціюватися у письменника з його улюбленим літературним героєм Тарасом Бульбою та його сином Остапом.

У контексті патріотичного виховання співвітчизників Довженко часто згадував і гетьмана Богдана Хмельницького, який очолив повстання проти польської шляхти, що переросло у загальну визвольну війну, намагався розбудувати незалежну Українську державу. Саме за ініціативою майстра під час війни з нацистською Німеччиною в колишньому Радянському Союзі було засновано орден Богдана Хмельницького, який на той час прирівнювався до орденів Суворова і Кутузова. «Запропонував М. С. утворити орден Богдана Хмельницького 29 серпня (1943 р. – Н. Т.) ранком у Померках, – свідчить митець. – Він прийняв мою пропозицію з задоволенням» [ЩЗ, с. 259]. Така нагорода була дійсно впроваджена. 11 липня 1945 року Довженко висловив сподівання на те, що «хтось може одержить орден Богдана Хмельницького, створеного за моєю ініціативою і пропозицією» [ЩЗ, с. 345].

Олесь Гончар на сторінках свого «Щоденника» (запис від 23 червня 1972 року) згадував: «М. П. [Бажан] розповідає, як у Сталіна був, возив проект ордену Б. Хмельницького на затвердження. Ідея Довженкова, а М. Хр[ущов] підхопив. Було то перед визволенням України, і настрої був високий»¹¹⁹. Довженко висловлювався також про необхідність спорудження пам'ятника Богдану Хмельницькому.

У своїй літературній творчості Довженко розглядає передумови появи в суспільстві окремих негативізмів, пояснює це особливостями історичної долі народу, намагається застерегти нащадків від повторення помилок. Свідченням цього є запис у «Щоденнику» від 14

¹¹⁹Гончар О. Т. Щоденники. У 3-х томах (1968 – 1983) / упор., підгот. текстів, ілюстр. матеріалу В. Д. Гончар. К.: Веселка, 2002. Т. 1. С. 118.

квітня 1942 року: «Єдина країна в світі, де не викладалася в університетах історія цієї країни, де історія вважалася чимось забороненим, ворожим і контрреволюційним, – це Україна. Другої такої країни на земній кулі нема. Де ж рождатися, де плодитися дезертирам, як не в нас? Де рости слабодухим і запроданцям, як не в нас?» [ЩЗ, с. 98]. У кіноповісті «Україна в огні» митець продовжує свою думку: «І ніхто не став їм у пригоді з славних прадідів історії, великих воїнів, бо не вчили їх історії» [2, с. 24]. У такий спосіб Довженко викриває злочинну політику правлячої комуністичної верхівки, яка, жахаючись проростання в українському соціумі паростків національної самосвідомості, забороняла українцям вивчати героїчне минуле власного народу, а відтак виховувала не патріотів, готових зі зброєю в руках захищати Вітчизну, а боягузів, зрадників і дезертирів.

Тема відступництва, корисливої зради й переступу не нова в літературі. У цьому контексті слід згадати повість «Земля гуде» й кіноповість «Партизанська іскра» О. Гончара, романи О. Фадєєва («Молода гвардія») і М. Стельмаха («Правда і кривда»), повісті білоруського письменника-фронтовика В. Бикова («Сотников», «Піти і не повернутись») тощо.

Таким чином у підтекст художніх творів вплітаються біблійні мотиви, якими так багата вітчизняна (О. Кобилянська, Леся Українка) й світова (В. Шекспір, М. Гоголь, Ф. Достоєвський) класика. Мотив відступництва ставав особливо популярним на межі століть. Ця тема залишалась однією із провідних у літературі періоду війни й повоєнні роки, коли посилений інтерес виникав до психологічних і духовних мотивацій падіння людської душі, оскільки трагічні події ХХ століття були серйозним випробовуванням для суспільства й для окремої особистості. Новітні зрадники виправдовували свої негативні вчинки життєвою необхідністю заради самозбереження.

Споконвіку українців турбувала проблема вірності й зради Батьківщині, свідченням чого є сюжети багатьох народних пісень та переказів. У народній пісні «Молодець Тараско вибив ворота», записаній О. Довженком від матері у 1943 році, парубок на ім'я Тарас категорично відмовляє польському королю перейти на бік ворогів, навіть після того, як йому пропонували доньку короля в дружини й половину королівства. «Ой королю, королю, да бодай не діждав, щоб

я за себе бусурменку узяв, ще й половину королівства прийняв»¹²⁰, – гнівно відповідає козак поневолювачу.

Над питанням зрадництва розмірковує Довженко в багатьох своїх творах. Командир партизанського загону Петро Чабан з оповідання «На колючому дроті» називає Іудою начальника служби порядку Максима Заброду, який застрелив Левчиху за спробу передати їжу ув'язненому. У кіноповісті «Україна в огні» йдеться про синів Купріяна Хуторного, які стали поліцаями. «У грізну велику годину життя свого народу не вистачило у них ні розуму, ні великості душі» [2, с. 24], – зауважує митець. Розплата за злочин перед народом важка: один із них – Микола – став батьковбивцею. У «Повісті полум'яних літ» письменник згадує ще одного дезертира – Федора Курбацького. Характеристика, яку дає йому автор, нищівна: «жорстокий і безвольний, бандит і грабіжник, підлий виконавець фашистських наказів» [2, с. 24]. Новітнім праобразом євангельського відступника у кіноповісті «Тарас Бульба» (за М. Гоголем) виступає Андрій, який зрадив і свій козацький рід, і свій народ заради польської панночки.

Проблема іудиного коріння, яка й донині приносить стільки горя і страждань людству, хвилює й Довженкового героя з оповідання під влучною назвою «Відступник». «Горе тому, – зазначає автор, – хто по злобі, мізерності, по нікчемності душі своєї піддається в фатальну хвилину слабодухості, своїм низьким інстинктам і кине товаришів своїх і народ свій в ім'я мнимого врятування особистого життя... Відвернеться від нього гнівна Вітчизна і забуде його...» [2, с. 52]. Лише сильна духом людина, справжній патріот не зламається під натиском антилюдяності, вистоїть, не зрадить свого роду, віри своєї. Персоніфікований образ «гнівної Вітчизни» є в оповіданні найбільшим суддею людських вчинків.

Оповідання «Відступник» було написано на початку 1942 року і відразу набуло широкої популярності серед військового й цивільного населення. «Відступник» – загальна назва, що перейшла у власну, стала іменем головного героя повісті й виразником авторської ідеї; це «людина, яка зреклася релігійних переконань; той, хто відмовився від своїх поглядів, ідеалів; перевертень, зрадник; апостат, ренегат»¹²¹.

¹²⁰Довженко О. П. Материні пісні. Збірка пісень. ЦДАМЛІМ України, ф. 690, оп. 1, спр. 14. Арк. 29.

¹²¹Власов М. М. Герои А. П. Довженко и традиции фольклора. М.: ВГик, 1962. С. 140.

Не випадково автор надає особливого значення імені, адже воно посилює риси внутрішнього світу зрадника, виступає мірилом його духовності, підводить його до широкого узагальнення. В оповіданні ім'я головного героя вживається лише кілька разів. А прізвище взагалі не згадується, оскільки, на думку автора, в цьому немає жодного сенсу – «забуде його мати, забуде батько. Перемінять прізвище його брати й діти. І пропала людина, пропала безслідно й ганебно для всього і всіх на віки вічні»¹²².

В основу твору був покладений життєвий факт. Прізвище відступника відоме знову ж таки зі «Щоденника»: «У “Відступнику” викинув прізвище відступника Пілішко (реальне). Вийшло краще. Крім того, дуже не хотілося українське прізвище фіксувати в такому жахливому плані. Страждає і так український народ більше від усіх. А зрадники є скрізь, кому буде радість до дурного Пілішка?»¹²³.

В оповіданні «Відступник» автор демонструє споконвічне ненависне ставлення українців до зрадників: «Щоб тебе, проклятий, сира земля не прийняла», – говорить українська жінка, яка перша почула про зрадництво Мефодія. «Перебіжчик, Іуда», – називає сина розгніваний батько, який весь час розмірковує над питанням: «Чи дійсно породили ми Іуду». Гнів переборов і материнську любов та страждання, із серця якої вириваються слова: «Проклинаю і зрікаюсь! Понеси тебе з хати димом, із двору вітром, із душі вічним прокляттям!»¹²⁴.

До зрадника Мефодія негативно ставляться не лише земляки, а навіть і нацисти. Вони розуміють, що той, хто зрадив один раз, здатен і на інші подібні вчинки. «І май на увазі, ми тобі не віримо, тому що ти зрадив своїх, – говорять вороги. – Ти зрадник, отже тобі прийдеться багато і довго намагатися заслужити наше довір'я»¹²⁵.

Твір друкувався в центральних і фронтових газетах, виходив окремими виданнями у невеличких збірках разом з іншими оповіданнями на військову тематику («Мати», «Ніч перед боєм», «Воля до життя», «Тризна»), які під час війни були дуже популярними серед військових і цивільного населення. Проте у повоєнні роки «Відступ-

¹²²Довженко О. П. Зачарована Десна. Оповідання. Щоденник (1941–1956). Дніпро, 2001. С. 65.

¹²³Довженко О. П. Україна в огні. Кіноповість. Щоденник / упоряд. і автор передм. О. М. Підсуха ; ред. Я. В. Гончарук. К.: Рад. письм., 1990. С. 155.

¹²⁴Довженко О. П. Зачарована Десна. Оповідання. Щоденник (1941–1956). С. 51.

¹²⁵ Там само. С. 66.

ника» було піддано різкій критиці. Це можна пояснити тим, що в умовах, коли зникла необхідність мобілізації народу на боротьбу з ворогом, ця тема знову стала небезпечною для тоталітарного сталінського режиму, існування якого просто немислимо було без опертя на «павликів морозових».

Довженко, ясна річ, не погоджувався з такою «політикою» комуністичної верхівки щодо проблеми зрадництва, яка, в дещо іншій формі, по суті, культивувалася в колишньому Радянському Союзі, а надто за сталінських часів. Уся його творчість була націлена на протилежне – виховання в українців патріотизму й національної самосвідомості. Коріння цього він шукав у глибині століть, у героїчному минулому наших пращурів. Тому й з'являються у його щоденникових записах сумні роздуми: «Темрява. Незнання історії. Історична неповноцінність державна. Хибне виховання – як основні фактори зрадництва і продажництва. Не відаючи, що творять» [ЩЗ, с. 189].

На думку В. Гребньової, література в розумінні Довженка «повинна не тільки поглиблювати національну пам'ять, закорінюючи соціально-духовний спадок минулих поколінь, а й дбати про віддзеркалення в ній своєї епохи, трансформуючи у прийдешні віки ідею увічнення “непереможної, незламної сили нашого народу, його непохитного духу”, повною мірою виявлені в грізні роки світової війни»¹²⁶.

Ця тема постійно турбувала Довженка. Порушує він її і в своїй поезії «Не розборонити» (інша назва – «Українське»). Твір датований 1944 роком. Ідеться в ньому про двох братів, які повернулися з війни. Один із них чесно виконував свій воїнський обов'язок («німця бив три роки»), за що був нагороджений орденами, а інший виявився зрадником. Трагізм ситуації автор передає словами матері: «В одній хаті на сім світі їм уже не жити». Вона добре усвідомлює, чим закінчиться зустріч її синів, але не хоче захищати сина-зрадника – іде з хати. Її серце розривається через братовбивство, але вона розуміє, що по-іншому не можна. «Чує мати, стогне хата. Перед образами убиває брат-герой предателя брата»¹²⁷, – передає її почуття автор.

¹²⁶Гребньова В. Народ, який не знає своєї історії, є народ сліпців. *Дзвін*. 1996. № 7. С. 138.

¹²⁷Довженко О. П. Не розборонити = Українське / ЦДАМЛМ України, ф. 690, оп. 1, спр. 15. Арк. 1–2.

На думку С. Коби, твори Довженка – це «основані на реальних фактах роздуми автора про життя і смерть, смерть і безсмертя, про любов і ненависть, красу і потворність, про героїзм і відступництво, про славу і безслав'я, про вчорашнє, сьогоднішнє і прийдешне»¹²⁸. Цим пояснюється їх велика популярність. Адже сюжети, взяті з життя, проникали глибоко в душу, спонукали до героїзму й самовідданості в ім'я народу.

У своїх літературних, публіцистичних творах і кінострічках Довженко прагнув відтворити в образах пращурів, «що давно пішли з життя, близькі сучасності й живі риси, показати всю глибину їх внутрішнього світу». У статті «Тарас Бульба» він називає український народ не інакше, як «безсмертний народ з його всеперемагаючим духом» [4, с. 118]. Письменник закликає своїх сучасників до героїзму, самовідданості, порівнюючи їх із відомими історичними й літературними постатями: «Вилітайте, бульбенки, богуни, щорси та боженки – один другого кращий, один другого сильніший. Вилітайте, достойні діти доброго народу, щоб передалася слава ваша – борців за братство народів – з роду в рід, на довгі віки» [4, с. 21]. У такий спосіб він уже вкотре намагається звернути увагу співвітчизників на їхнє славне історичне минуле, багатовікові традиції боронити Батьківщину від ворога.

Розмірковує Довженко і над нелегкою долею видатних осіб у різні історичні епохи й доходить сумного висновку про те, що у їхніх стосунках із владою гармонії зазвичай не спостерігається. «Так, очевидно, побудовано світ, – зауважує митець, – що великим людям при всіх ладах жилося незатишно й тоскно. І Леонардо, і Мікеланджело, і Сервантес, і Чайковський, і Бетховен, і в яку епоху, і в яку галузь не заглянь, скрізь життя Шостаковичів ішло під одним і тим же трагічним знаком»¹²⁹. Щось подібне письменник міг би сказати і про Мічуріна, про якого створив повість і п'єсу. Учений, як відомо, лише наприкінці життя здобув визнання, пройшовши важкий шлях досліджень у галузі селекції.

Митець переконаний, що визначних людей породжують історичні епохи, що певні історичні процеси вимагають видатних особистостей у тих чи інших сферах життя. На його думку, «народ може бути

¹²⁸Коба С. Л. Олександр Довженко. Життя і творчість / ред. С. А. Захарова; худ. ред. С. П. Савицький та ін. К.: Дніпро, 1979. С. 122.

¹²⁹Довженко О. Зачарована Десна. Україна в огні. Щоденник. К.: Веселка, 1995. С. 332.

великий у кожен даний момент тільки в одній галузі. Нема поетів – є генерали, маршали. Бувають епохи художників, бувають і інші епохи, які народжують людей розумних і сильних, надзвичайно мужніх»¹³⁰.

Серед відомих історичних постатей, до яких звертається у своїй творчості Довженко, чільне місце посідає російський біолог і селекціонер Іван Мічурін (1855–1935). Спочатку був написаний літературний сценарій «Мічурін», підготовлений на замовлення Кремля, а потім у 1948 році п'єса «Життя в цвіту». Ясна річ, що такому великому патріоту, як Довженко, і легше, і приємніше було б створити фільм із української дійсності, рідною мовою, однак, будучи справжнім художником, він на повну силу працював і над темою, котру запропонувала влада, прославляючи, таким чином, чужі ідеї, чужу націю. Більше того, Довженко по-справжньому захоплюється роботою. Свідченням цього є нотатка в його «Щоденнику» від 19 січня 1944 року: «З великою приємністю працюю над літературним сценарієм «Мічурін». Я розпочав сю роботу перед війною і зараз повернувся до неї, як до теплої рідної хати. Се ніби не в'яжеться трохи з моїм «націоналізмом». Адже се тема руська, про руський народ, проте я думаю, що мені не заборонять писати про його добре, люблячи палко і свій народ...» [ЩЗ, с. 320].

Письменник відтворює життєпис Мічуріна, до якого включає зашифровані моменти власного життя. Справді, після втрати дружини вчений залишився самотнім, невизнаним, ізольованим. Цю життєву ситуацію автор інтерпретує так: із яскравих кольорів саду трагічна постать садовода переходить у вітряну осінню ніч, вихор сухого листя, самотність. Ця ситуація схожа з долею самого автора твору після заборони «Землі» і вигнання його з України. На підтвердження цієї нашої гіпотези знаходимо відповідну нотатку в «Щоденнику» від 22 лютого 1944 року (тобто йдеться про період, коли режисер приступав до роботи над сценарієм фільму про Мічуріна), у якій, високо поцінуючи людські якості вченого, Довженко дещо несподівано зауважує: «Я почуваю в ньому себе, прости мені світе, за порівняння»¹³¹.

Змальовуючи образ головного персонажа свого твору, Довженко акцентує увагу на його патріотизмі, який для вченого є цілком природним. Мічуріна не можна відірвати від рідної землі, як не

¹³⁰Там само. 373.

¹³¹Довженко О. Вибрані твори. С. 45.

можна вивезти за кордон його сад. «Я руська людина», – із гордістю заявляє він американським гостям на пропозицію переїхати працювати до Сполучених Штатів, де йому обіцяють створити майже фантастичні умови для наукової й практичної діяльності. І далі додає: «...Нема таких ні грошей на світі, панове, ні пароплавів, які могли б підняти мене. Як же я вивезу сад? Адже це батьківщина моя, це справа мого народу» [2, с. 219].

Неважко здогадатись, що, вкладаючи в уста свого героя ці слова, автор мав на увазі, ймовірно, не стільки Мічуріна, скільки власну нелегку долю. Адже це його, українця з прадіда й діда, кремлівська влада настирливо намагалася вирвати з корінням із рідного українського ґрунту, прищепити неприродні для його творчості комуністичні ідеологеми.

Такі постаті, як Мічурін, упевнений письменник, залишають помітний слід в історії. Кожна нація має героїв, якими пишаються нащадки, ставлять у приклад, наслідують їх. Вони живуть у пам'яті народній, у билинах, легендах, переказах, піснях. Чимало таких звитяжців і в українському пантеоні. Про них митець пише: «Живуть у народній душі великі імена Наливайка, Богдана Хмельницького, Богуна, Кривоноса, Трясила, Кармалюка і кличуть до бою за свободу, за життя України, за славу» [4, с. 22].

У своїх літературних творах і кінострічках Довженко прагнув відтворити в образах пращурів, «що давно пішли з життя, близькі сучасності й живі риси, показати всю глибину їх внутрішнього світу» [4, с. 118], намагаючись у такий спосіб указати на зв'язок поколінь. А відтак цілком логічно, що український народ він називає не інакше, як «безсмертний народ з його всеперемагаючим духом» [4, с. 118].

Героїчних наших пращурів – Байду, С. Наливайка, Б. Хмельницького, І. Богуна, М. Кривоноса, М. Залізняка, У. Кармалюка, М. Щорса – згадує митець у публіцистичних розвідках «Народні лицарі» і «До зброї», написаних у грізні роки війни, «Душа народу неподоланна» (до 81-ї річниці з дня смерті Т. Шевченка), «Українська пісня» (до 100-річчя з дня народження М. Лисенка) та ін. До видатних постатей героїчного минулого апелює Довженко також у своїх виступах – 29 листопада 1942 року на антифашистському мітингу працівників літератури і мистецтва, 9 травня 1943 року на III Всеслов'янському мітингу, на лекціях, адресованих студентам ВДІКу [4, с. 351].

Водночас шанобливе ставлення до визначних історичних діячів не заважає письменникові скептично поціновувати владну комуністичну верхівку. Розуміючи, що країна не готова до війни, у своїй кіноповісті «Україна в огні» він чотири рази використовує словосполучення «броня тонка», що звучить, по суті, як пряме звинувачення режиму. Нищивній критиці піддає майстер і незадовільну кадрову політику. «В житті трапляється частенько, – зауважує він, – що дурнуваті люди опиняються в ролі наставників і повчителів»¹³². Зрозуміло, що чимало таких керівників Довженко особисто зустрічав на своєму життєвому шляху і дещо з негативного досвіду знайшло відображення у його творчості, у тому числі в драмі «Потомки запорожців». Одним із таких героїв є заступник голови колгоспу Харитон Гусак, якого автор характеризує як людину дрібну і мізерну у всіх відношеннях [1, с.100].

На противагу таким маленьким наполеончикам пересічних українців письменник незрідка ставить чи не на один щабель із визначними постатями, відомими творцями історії. У такий спосіб він першим серед радянських письменників порушує проблему «маленької людини». Це було справжнім дисонансом із тогочасною комуністичною ідеологією, згідно з якою проста людина була не більше, аніж маленьким гвинтиком у гігантському державному механізмі, що приводився в дію вищим керівництвом.

На думку Довженка, кожна особистість, яка працює на користь своєї Батьківщини, є частиною історії, її творцем. Він навіть вводить поняття «велична мала людина», під яке підпадають захисники Вітчизни, будівельники електростанції, селяни, провінційна інтелігенція. В оповіданні «Перемога» Довженко впевнено заявляє, що «не змарнів наш рід», не перевелися «лицарі на нашій землі», що є кому стати поруч з Богуном і Байдою [3, с. 290 – 291]. Як приклад, автор називає капітана артилерії Василя Кравчину, старшого сержанта Івана Кавуна та інших відважних воїнів, які «присвятили своє життя обороні Батьківщини» [3, с. 292].

У «Повісті полум'яних літ» головним героєм війни є непереможний народ у особі простого солдата Івана Орлюка, а не вождь, як того вимагала тогочасна офіційна ідеологія. Прості люди тривалий час жили в стані пригнічення і страху. Проте письменник вірить у їхню велич і силу, працьовитість і патріотизм. Описуючи героя

¹³²Довженко О. Зачарована Десна. Україна в огні. Щоденник. С. 548.

кіноповісті «Арсенал» Тиміша, який виборює собі право на життя, автор робить акцент на його національній належності. Відповідаючи на запитання ворогів, хто він є, останній з гордістю промовляє: «Український робітник» [1, с. 107]. Символічним є і те, що Стояна кулі не беруть, як «колись не брали кулі та вогонь запорізьких козаків».

У своїй літературній творчості Довженко, як уже йшлося, активно використовує різноманітні історичні вкраплення. Не обходить він своєю увагою й образи-символи. Одним із таких символів для письменника є образ-символ «могила». Подібно до М. Хвильового, який уважав, що історичний шлях «починається десь у минулих віках і шкутильгає осінньою елегією через шведські могили, через Сорочинський ярмарок і далі, аж до Гофманської фантастики»¹³³, митець упевнений, що за законами природи все з'являється з-під землі, живе і врешті-решт іде в ту ж землю, в могилу. Разом із тим люди не зникають безслідно, вони обов'язково залишають по собі слід, спадок, пам'ять. Ми постійно відчуваємо наших пращурів, вони живуть у нас, звертаються до нащадків своїх, застерігають їх від помилок. Особливо відчутний цей зв'язок на могилах.

Заглядаючи в «могили», тобто у своє минуле, свою історію, ми можемо зрозуміти, хто ми. Рядки довженківських творів рясніють цим символом, вони сповнені картин спілкування живих із мертвими. Так, персонаж кіноповісті «Земля» Григорій ходив на могилу до свого товариша, щоб згадати минуле, подумати про сучасне, і врешті-решт «удостоївся тиші поряд свого побратима» [1, с. 135]. В оповіданні «Тризна» митець заводить розмову про те, що перебування на могилках – це особливий момент: на могилках найсильніше відчувається безсмертя народу, тому селяни збираються на кладовищі, поминають загиблих. Автор констатує: «Життя тоді тихо панує над небуттям» [1, с. 319]. Олесья з оповідання «Незабутнє» не пішла за коханим Василем у далекі краї, бо відчувала нерозривний зв'язок із землею, хатою і «дорогими могилами батьків» [3, с. 105].

Мабуть, неспроста в кіноповісті «Україна в огні» є епізод на старому сільському цвинтарі, куди бійці прийшли після бою. У такий спосіб автор намагався продемонструвати взаємозв'язок часів, різних епох. «Безсмертя народу, – наголошує він, – почувалося тут, на могилках, в отсій давній зміні людських поколінь» [2, 105].

¹³³Хвильовий М. Г. Вступна новела. Твори : У 2 т. К.: Дніпро, 1990. Т. 2. С. 123.

В оповіданні «На колючому дроті» є згадка про табір невільників, в якому люди помирали від голоду. Полоненим кидали дохлих коней із кручі, і «вони рвали їх зубами на шмаття, і глтали, і кусали кінські кості». «Під осіннім холодним небом, – описує цю жахливу сцену автор, – табір здавався великим кладовищем розритих могил, де лежали на дні живі небіжчики» [3, с. 261].

Зазначений символ згадується і в оповіданні «Невідомий», де могила символізує пам'ять про людину. Немає могили – не було й людини: «Чи сиротина б затужила на мосту, побачивши могилу свого батька, що врятував свій батальйон у світову війну» [3, с. 329]. У цьому епізоді відчуваються й особисті переживання письменника, який не знав, де могила його батька, що помер в окупованому німцями Києві.

За часів сталінського тоталітаризму любов до рідної землі не повинна була виходити за вузькі межі радянського патріотизму. Довженко ж намагався здійснити нездійсненне – зробити домінантною темою долі українського народу на війні, чим свідомо наражався на різке невдоволення вождя й осуд офіційної критики. Як зазначає А. Гуляк, цензура підмінить небезпечне слово «Україна» у Довженкових творах «Перемога», «Україна в огні», «Щоденник», «Повість полум'яних літ» більш безпечним, спокійнішим «Батьківщина» або ж словосполученням «Радянська Україна»¹³⁴. Ця літературна правка до певної міри знищила національно-патріотичний пафос його творів, надала їм більш нейтрального забарвлення.

На думку дослідників, у творчості Довженка періоду Другої світової війни домінантною стала тема окупованої, але нескореної України, тема долі українського народу. У нарисі «Не хазяйнувати німцям на Україні», як і в інших публіцистичних творах того часу, змальовано нещадне пограбування України загарбниками, розвінчано міф про непереможність німецької армії, звучить заклик до знищення фашизму.

Аналіз творчості Довженка переконливо свідчить про те, що всупереч офіційній комуністичній ідеології однією з провідних у його літературному доробку є думка про важливість вивчення співвітчизниками історії свого народу – невичерпного джерела виховання їхньої національної самосвідомості й патріотизму. Це є свідченням

¹³⁴Гуляк А. Олександр Довженко. *Олександр Довженко. Вибрані твори*. К.: Сакцент Плюс, 2004. С. 18.

того, що у своїй творчості письменник набагато випередив час. Відтак його твори залишаються актуальними й сьогодні.

Дискурс української історії в Довженковому щоденнику

Ступінь зрілості нації визначається увагою до минулого, до збереження історичної пам'яті, заповнення невідомих сторінок у суспільному й мистецькому житті не лише держави, але й у біографіях її видатних митців. Олександр Довженко належить до когорти геніїв, які залишили помітний слід в українській культурі й історії. Відомий правозахисник Є. Сверстюк називає його «першим в СРСР дисидентом, настільки прямим і відвертим, що його засудив сам Сталін із усім Політбюро ВКП(б)»¹³⁵.

Літературна спадщина Довженка сприймається як єдиний літопис національної катастрофи України. Кожний рядок сповнений болем і стражданнями, переживаннями за історичну долю українського народу, свідченням чого є, наприклад, запис у «Щоденнику» від 4 грудня 1945 року: «Всю Україну, весь народ ношу в серці своєму, і ноги мої згинаються під тягарем серця» [ЩЗ, с. 392]. Це стосується і його фільмів, і кіноповістей, і драматичних творів, і оповідань, починаючи від «Звенигори» і закінчуючи «Поемою про море». Особливо багато їх у «Щоденнику», який дослідники справедливо називають «документом доби», а Є. Сверстюк – «унікальними апеляціями до Правди у ХХ столітті»¹³⁶. Сам автор називав свою працю набагато скромніше – «записними книжками». «Щоденник» складають книжки, у яких відчувається мистецький розмах думки, любов до життя, ставлення до краси, записи про війну і її трагічні наслідки для народу. Поряд із цим тут міститься безліч нотаток про сюжети і архітектоніку майбутніх п'єс, оповідань, сценаріїв.

Уперше Довженків «Щоденник» у скороченому вигляді було надруковано в 1958 році у журналі «Дніпро». Далі було видання спершу українською, а потім російською в зібраннях творів письменника. Ці публікації стали справжньою сенсацією в тодішній

¹³⁵Олександр Довженко вчора і сьогодні. Образ дисидента: збірник матеріалів / упоряд. Є. Сверстюк. Луцьк: ВМА Терен, 2007. С. 145.

¹³⁶Олександр Довженко вчора і сьогодні. Образ дисидента: збірник матеріалів. С. 131.

країні. Із середини 60-х років декілька десятиліть поспіль відверті роздуми митця друкувалися й передруковувалися, проте не в повному обсязі, до того ж з деякими змінами і доповненнями. Записи розпочиналися 1941 роком і поділялися на дві частини: записні книжки і власне щоденникові.

Найбільш вагома частина записів, що становить приблизно вісімдесят відсотків, без поділу опублікована у 1990 році в київському виданні «Олександр Довженко. Україна в огні. Кіноповість. Щоденник», упорядником якого був письменник О. Підсуха. Він оголосив, що це «повний текст щоденникових записів (1941–1956)», які «в хронологічному порядку об'єднані в один твір під загальною назвою “Щоденник”»¹³⁷. Ймовірно, О. Підсуха насправді вважав свою публікацію повною, оскільки в цьому його запевнила Ю. Солнцева. Тільки згодом стало відомо, що на той час вона оприлюднила далеко не весь архів, а лише ту його частину, яку вважала менш небезпечною і яка, на її думку, не порушить світлу пам'ять її чоловіка. Серед небагатьох людей, котрі мали доступ до архіву (швидше за все до його частини), були, крім О. Підсухи, кінознавець Ю. Левін та тодішній директор Музею кіностудії імені О. Довженка Т. Дерев'яно.

Достеменно відомо, що деякі записи у «Щоденнику» були знищені самим автором у хвилини найбільшої небезпеки. Спираючись на свідчення Ю. Солнцевої, О. Підсуха описує випадок, як після засідання Політбюро в 1944 році, де кіноповість «Україна в огні» було піддано жорсткій критиці, Довженко «знищив три записні книжки»¹³⁸. Такою ж могла бути доля й багатьох інших записів, оскільки митець декілька разів потрапляв в опалу – і на початку 1930-х, і 1937-го років. Можливо, щось було втрачено і в покинутій київській квартирі.

Відомо й те, що частина Довженкових записів, які після смерті митця не потрапили до державного архіву, зберігалася в сейфі у квартирі Ю. Солнцевої на Кутузовському проспекті в Москві. Ці кілька папок згодом потрапили до московських, а не українських архівів. У РАЛІМ зберігається особистий фонд Довженка (№ 2081), який нараховує більш ніж дві з половиною тисячі одиниць зберігання: літературні й режисерські сценарії, оповідання, статті, виступи, лекції, рецензії, портрети, автопортрети, ескізи, листи,

¹³⁷Довженко О. П. Україна в огні. Кіноповість. С. 5.

¹³⁸Там само. С. 9.

біографічні документи, фотографії. Особливу цінність мають 74 записні книжки кінорежисера з щоденними записами, нотатками до сценаріїв, статей тощо.

Творчий архів Довженка збирався у три етапи. Довоєнна його частина була знищена під час війни. Ю. Солнцева згодом збирила все, що змогла знайти у друзів митця і його співробітників. Друга частина архіву – це матеріали воєнного і післявоєнного періоду. На цей період припадає спільна діяльність митця з його дружиною Юлією, яка з 1930 року була колегою по постановці фільмів як актриса, асистент, співрежисер і режисер-постановник. Вона збирала матеріали для архіву чоловіка: листи, афіші, рукописи, фотографії тощо. Усе, що друкувалося під іменем Довженка, ретельно відбиралося Ю. Солнцевою, а потім уже публікувалося. З огляду на вищесказане, С. Тримбач вважає, що читач і дослідник має справу з «вибраним»¹³⁹.

У 1953 році почалося комплектування особистого архіву Довженка з його згоди на передавання документів в ЦДАЛІМ СРСР. У 1959 році його дружина Ю. Солнцева погодилася передати наявні в неї матеріали до російського архіву, щоправда, висунувши ряд вимог. Офіційна відповідь датується 9 квітня 1959 року. Начальник ЦДА Н. Родіонов повідомляв, що заявлені умови є прийнятними й архів дотримується їх. Було оформлено договір про передавання на державне зберігання матеріалів архіву за умови обмеженого доступу до окремих видів документів – щоденникових записів, записних книжок, особистого листування – на 50 років. Тобто до 2010 року про публікацію цих матеріалів не йшлося. Таким чином, до 2009 року залишалися закритими «Записні книжки», тобто щоденники.

У подальшому Ю. Солнцева віддала деякі матеріали й особисті речі Довженка меморіальному музею в Сосниці, Київській кіностудії, школам, гімназіям, в яких було створено кімнати чи куточки, присвячені творчості її чоловіка. Після її смерті в жовтні 1989 року частина документів і меморіальних речей були передані в українські архіви.

28 лютого 2013 року в Центральному державному архіві-музеї літератури та мистецтва відбулася знакова подія – презентація найповнішого видання щоденників митця «Олександр Довженко. Щоденникові записи. 1939–1956». Це спільна робота українських і

¹³⁹Тримбач С. Олександр Довженко: Загибель богів. Ідентифікація автора в національному часо-просторі. С. 266.

російських кінознавців і архівістів. Упорядники – В. Забродін, Є. Марголіт. Підготовкою тексту займалися В. Забродін, А. Євстигнеєва (російський текст); О. Чугунова, С. Тримбач (український текст). «Щоденникові записи» є першим науковим виданням текстів Довженка. Основою їх публікації стали рукописи, що зберігаються в особистому фонді письменника (№ 2081) в РДАЛМ.

Як виявилось, у московських архівах зберігається не так багато матеріалів, що не були опубліковані раніше. Редактори Є. Марголіт і С. Тримбач у передмові до «Щоденникових записів» зазначають: «Необхідно відразу попередити читачів: пошукачі у вперше опублікованих щоденникових текстах Олександра Петровича Довженка сенсаційних відвертих зізнань і фактів будуть розчаровані» [ЩЗ, с. 5].

Упорядники на 979 сторінках подають матеріали з 25 зошитів (а не з чотирьох, як раніше). Окрім того, книга містить опис джерел, які дають уявлення про місце зберігання, матеріал, на якому і чим написано, кількість сторінок кожного зошита, авторські примітки тощо. Родзинка видання – довоєнні записи 1939–1941 років.

Щоденникові записи друкуються за матеріалами, що зберігаються в РДАЛМ (Ф. 2081. Оп. 1. Од. збер. 583–586, 588–590, 595, 596, 598, 600, 605, 611, 613–615, 619, 624–628, 632, 640, 641). «Щоденник» Довженка вважається «однією з найяскравіших пам'яток живої української мови», оскільки правила української орфографії за життя митця декілька разів змінювалися. Публікатори намагалися максимально зберегти особливості індивідуальної мови автора записів, які не завжди відповідають нормам сучасної літературної мови. Таким чином, є можливість ознайомитися з «аутентичним мовним світом людини, яка багато в чому вважала себе письменником». Ця позиція має «концептуальний характер, оскільки Довженко не раз, особливо в записах воєнних літ, ототожнював себе з народом, його долею, його драмою і трагедією, а відтак, і мовою» [ЩЗ, с. 19].

Загалом тематика нових оприлюднених щоденникових записів мало чим відрізняється від раніше опублікованих. У них О. Довженко розмірковує про минуле й майбутнє України, економічне становище держави, демонструє своє ставлення до війни і до промахів керманців, що ведуть до катастрофічних наслідків, сумує з приводу знищення інтелігенції. Максимально відвертий і щирий автор у тих частинах «Щоденника», котрі стосуються проблеми української історії, збереження історичної пам'яті.

Духовна спадщина Довженка є кращим підручником у плані виховання в молоді почуття національної самосвідомості й патріотизму. Митець ставить питання: «Хто ми як нація?». Щоб вирішити цю проблему, він пропонує розглядати історію як таку, що існує тепер, а не лише ту, що є вже минулим людства. Лише за такої умови, на думку письменника, можна відчувати себе творцем історії, а отже, часточкою нації. «Народ лише тоді досягає свого щастя, коли свято зберігає звичаї своєї старовини, свої прості характерні риси і свою незалежність», – зауважував митець у збірці «Материні пісні»¹⁴⁰.

У Довженковому щоденнику можна віднайти чимало роздумів про історичне минуле нашої країни. Основними категоріями семантичного простору щоденникових записів є «людина», «простір» і «час». Чимало в ньому також різноманітних цитат, алюзій, ремінісценцій на історичну тему. Відтак, крім усього іншого, «Щоденник» є невичерпним джерелом для вивчення літературної спадщини митця ще й під цим кутом зору, що спонукає нас до більш детального дослідження цього безцінного документа епохи.

Для Довженка історія, як уже йшлося, – це не тільки минуле. Кожного співвітчизника він вважає її творцем. Так, як минуле втілюється у сучасному, так і «сучасне завжди на дорозі з минулого в майбутнє <...> дороге й святе моє сучасне <...> стане теж колись минулим», – читаємо у кіноповісті «Зачарована Десна» [1, с. 80]. Історичний час, як пише митець у кіноповісті «Земля», збирає в єдине ціле «всі труднощі, злигодні й героїчність минулого, всі пристрасті сучасного і завбачення і передчуття своєї історичної долі» [1, с. 132]. Таким чином, для О. Довженка характерною є особлива система часу, в якій особливою цінністю є минуле, яке визначає міру й спосіб участі кожного персонажа в теперішньому і майбутньому.

Вивчаючи історію свого народу, автор «Щоденникових записів» прагнув збагнути її сенс. «Перечитав знову історію України, – писав митець 27 квітня 1942 року. – Боже, до чого ж вона сумна й безрадісна. До чого невдала й безпросвітна. Ніде правди діти – і погані ми, і нещасливі. Більше нещасливі, ніж погані» [ЩЗ, с. 111]. Українці мали великі й перспективні екзистенційні можливості для свого розвитку, проте історична доля не була до них милостивою: «Не судилося нам розцвісти в житті. Все було у нас для цього – і земля добра, і багатства, і люди чесні і трудящі, і здорові, і красиві.

¹⁴⁰Довженко О. П. Материні пісні. Збірка пісень. Арк. 52.

Всім узяли – не вистачило тільки доброї долі. Погубила нас нещаслива наша географія і невдала наша історія» [ЩЗ, с. 230]. Дійсно, географічно Україна розташована на перехресті зіткнення інтересів низки народів-завойовників, які шматували її на частини, роз'єднуючи народ. «Нема в світі другого народу з такою безмірно жажливою долею. Нема і не буде в Європі пасинка другого, що так був би зневажений в усіх своїх правах на угоду підлих кон'юктур» [ЩЗ, с. 342], – занотовує свої роздуми митець 30 червня 1945 року.

Споконвічна пригнобленість нашого народу іноземними і своїми правителями, жорстока експлуатація змушували боротися за краще життя, за волю, тому тривалий період в історії України – це боротьба за визволення. Наш народ змушений був проливати кров замість того, щоб будувати, створювати. На думку Довженка, це призвело до того, що у 50-х роках ХХ століття Україна – це суцільні бідні села, міст мало, і вони в основному невеликі, а видатні споруди в них рідкість. Біда нашого народу в тому, що, знаходячись географічно у «пограниччі», він не знайшов у собі сил і мудрості побороти процеси денаціоналізації, деструкції національної самосвідомості, що протягом століть здійснювалися різними імперськими тоталітарними режимами. Велика провина за це лежить на політичних лідерах, які позбавляли можливості кинути виклик долі.

Починаючи з 20–30-х років, Довженко, як відомо, перебував під пильним наглядом органів НКВС. На нього був заведений формуляр, в якому митець проходив під прізвиськом «Запорожець». Це прізвисько можна пояснити насамперед його козацьким походженням, а також домінантністю козацької тематики у його літературній творчості. Упродовж декількох років поспіль кожен його крок фіксувався, його підслуховували, за ним підглядали, на нього постійно писали доноси. На роботі, вдома, у гостях митець перебував під негласним наглядом, про що знав сам, відчував міру відвертості у розмовах, не забував зображувати повагу до Сталіна. Лише наодинці зі своїм щоденником він був самим собою.

В. Марочко робить висновок про те, що «статистика жертв, яких зазнав український народ за чверть століття від 1917 р. до 1942 р., у Довженка виявилася достовірною, але вражають не цифри, а саме їх трактування»¹⁴¹. Кінорежисер виокремлює соціально-політичні чинники, що спричинили втрати: розкуркулення, заслання на Соловки,

¹⁴¹Марочко В. І. Зачарований Десною. С. 265.

голод і репресії. Загальні втрати за роки війни, на його думку, сягали 40 мільйонів чоловік.

Багато цінного у розумінні світогляду Довженка містять «Щоденники» Олеся Гончара. Викликає інтерес його запис від п'ятого січня 1994 року, в якому письменник доходить висновку, що Довженко відчував себе по-справжньому вільним лише на фронті, коли смерть була зовсім поруч. Майже весь час доводилося працювати йому в атмосфері терору з метою самозахисту. «Довженко – істинний геній, – писав Гончар другого лютого 1994 року, – але геній більше в задумах, аніж у звершеннях. Повністю звершитись йому не дозволив режим, а почасти й він сам себе зупиняв...»¹⁴². Проте, на думку письменника, зважаючи на суворість тоталітарної системи, важко назвати в літературі ХХ століття поряд із Довженком ще якусь постать, яка б так глибоко, прямо й відверто висловлювала б свої думки про тогочасне життя України і світу.

Марочко звертає увагу на вміння митця «дуже вичерпно й професійно» оцінювати драматичні періоди української історіографії, не будучи при цьому професійним істориком. Для осягнення певного історичного процесу кінорежисер використовував визначення «епоха» – «епоха Богдана», «епоха Леніна», «епоха Сталіна». Судячи зі щоденникових записників, він постійно апелював до історії України, перечитував відповідні історичні джерела. «До козацької слави і героїчного минулого періоду Хмельниччини Довженко-митець звертався за колоритними образами українських патріотів, а також за історичним поясненням бездержавності українського народу, за пошуком причин його соціального каліцтва та покріпачення», – зауважує дослідник¹⁴³.

Прикметно, що Довженко не боявся темних чи навіть страшних сторінок української історії. Більше того, подібно Т. Шевченкові, який виступав проти ідеалізації минувшини, письменник незрідка й сам вдавався до нищівної критики. Одну з головних причин важкого становища українського народу він вбачав у втраті національної гідності, що особливо стало помітним із початком війни. 1942 р., тобто у найтрагічніший період протистояння німецьким загарбникам, коли постала реальна загроза самому існуванню нації, він записує до «Щоденника» рядки, сповнені болю й страждання: «У нас абсолютно

¹⁴²Гончар О. Т. Щоденники : У 3-х томах (1968 – 1983). Т. 2. С. 511.

¹⁴³Марочко В. І. Зачарований Десною. С. 268.

нема правильного проектування себе в оточенні дійсності й історії. У нас не державна, не національна і не народна психіка. У нас нема справжнього почуття гідності, і почуття особистої свободи існує у нас як щось індивідуалістичне, анархічне, як поняття волі» [ЩЗ, с. 219].

Індивідуалізм українця поряд із позитивним значенням цього слова має, на думку Довженка, і свої негативні наслідки, бо лежить в основі бажання «бути отаманом». У цьому письменник убачає причину роз'єднаності народу у вирішальні історичні моменти. Причина ж відсутності державницької психології в українського народу полягає в тому, що впродовж століть проводилася політика колонізації, русифікації, онімечування. «Наш народ нагадує мені тютюн, – зауважує Довженко. – Його весь час пасинкують. У нього велике дебеле листя, а цвіту де-не-де» [ЩЗ, с. 110].

Неабияку відповідальність за те тяжке становище, в якому опинилася країна, митець покладає на радянських керманічів, яких відверто звинувачує в дурості й нікчемності, «наплювацькому ставленні» до національної культури й долі народу. Особливо обурює його те, що в Україні практично під забороною була історія, що молодь не виховувалася на героїчному минулому українського народу, нічого (чи майже нічого) не знала про своїх національних героїв, а відтак, позбавлена була джерел патріотизму. У цьому плані за радянських часів в Україні було навіть гірше, аніж у добу російського царизму, русифікаторська політика якого була націлена на те, щоб українці не знали про своє минуле, не розуміли своєї окремоті й не прагнули до самостійності.

Відсутність українського менталітету як риси української душі ілюструють сторінки літературних творів, а особливо Довженків «Щоденник», на сторінках якого автор виокремлює кращі риси українців, що передаються з покоління в покоління: працелюбність, безмірна любов до рідної землі, миролюбність, доброзичливе ставлення до інших народів, гостинність, щедрість, шанобливе ставлення до жінки, пісенність, співучість тощо.

Будучи переконаним, що «історія рівнодіюча всіх духовних сил і здібностей народу» [ЩЗ, с. 99], Довженко закликав вивчати її, досліджувати письмові й речові пам'ятки минулого, що є святинею народною, сумував із приводу того, що безліч історичних пам'яток було знищено під час німецької навали. Навіть у страшні дні війни

він вважає за потрібне вносити до «Щоденника» записи, що містять перелік відомих йому культурних цінностей, які були знищені нацистами. «Одним словом, двадцятий вік помстився, – робить сумний висновок митець. – Погуляв по слідам і дев'ятнадцятого, і сімнадцятого, і одинадцятого. Ооставив биту цеглу, кам'яні коробочки, на які противно дивитися, і покарбовану землю» [ЩЗ, с. 280].

Ще більше обурювало уславленого режисера те, що народні скарби продовжували знищувати і в мирний час. «Я зневажаю уряд України за його скотиняче ставлення до культурних пам'ятників своєї старовини. У нього немає любові до народу. Народ має багато підстав ненавидіти всіх нас за це», – робить він відвертий і сміливий закид на адресу більшовицьких керманічів [ЩЗ, с. 788]. І не дарма. За знищення українських святинь радянська влада не карала, а навпаки – нагороджувала. У цьому Довженко вбачав прояв національної політики комуністичної партії, яка прагнула стерти зі свідомості українського народу пам'ять про його минуле.

Інша особливість постаті Довженка, на яку звертає увагу О. Гончар, – здатність на основі аналізу історичного минулого передбачливо дивитися в майбутнє. Автора «України в огні» непокоїло, чи не виросте емоційно глухим покоління, яке не бачило війни, нестатків, голоду, яке не знає історії свого народу. Чи не буде воно спожи-вацьким, чи матиме в душі помисли високі, чи хвилюватимуть його твори мистецтва і літератури¹⁴⁴. Усі ці побоювання, як показав час, не були марними.

Кожна історико-культурна епоха визначає ідейну концептуальність письменника. Справа лише в тім, наскільки ідейно-художні орієнтири митця у розв'язанні вічних проблем пройдуть випробування часом і відіграють роль в пізнанні історичних подій і явищ. Довженко у своїх філософських роздумах набагато випередив час, рядки його записних книжок густо пересипані думками справжнього патріота. Домінантною у його щоденникових записах є проблема збереження історичної пам'яті й національної самосвідомості українців. «Щоденникові записи» – це його роздуми про трагічну історію нашої країни. Як справжній син своєї Батьківщини, він уболівав за свій народ, за його мову, роздумував над своїм вигнанням, над тим, чому змушений жити в Москві, коли серце належить Україні.

¹⁴⁴Олександр Довженко вчора і сьогодні. Образ дисидента: збірник матеріалів. С. 162.

Українське козацтво крізь призму «Щоденникових записів»

Довженко, як уже йшлося, був справжнім знавцем історії. Особливо багато уваги приділяв письменник темі українського козацтва, яка в його літературному доробку є наскрізною. Тією чи іншою мірою вона знайшла відображення у його кіноповістях «Щорс», «Тарас Бульба», «Україна в огні», драматичній поемі «Потомки запорожців».

Сучасна Довженкові історична наука, що базувалася на «Історії Русів», творила міфологізований образ запорізького козацтва, з чим письменник категорично не погоджувався. Він жалкував з приводу того, що козаки залишили по собі мало відомостей, про що свідчить лист до друга й колеги П. Вершигори (1943): «Не слідуєте, Вершигоро, славним прадідам нашим – запорожцям, од яких, після того, як погнили їх онучі й клейноди і потрухли горілчані баклаги, майже нічого не лишилося для історії, і що саму історію доводилося писати на основі писань іноземних сучасників. <...> Одним словом, запорожці були, запорожцями й zostалися» [5, с. 317].

Історична тематика, зокрема козаччина, була близькою Довженку. Родом він з козацького краю – Сіверщини. За переказами, пращури Довженків були козаками, які десь у середині XVIII століття прибули до Сосниці з Полтавщини¹⁴⁵. У своїх роздумах про козацтво майстер часто звертається до образу легендарного кошового отамана Запорозької Січі Івана Сірка. Він дає таку характеристику цій історичній постаті: «Великий син народу і син свого віку, лицар, що залишив у серцях народу довгі лінії свободи». 11 жовтня 1952 року письменник відвідав місце поховання видатного козацького ватажка в селі Капулівка Нікопольського району Дніпропетровської області. Ця подорож надихнула його на створення розвідки під назвою «Січ Запоріжська», лейтмотивом якої є месидж про те, що український народ погано дбає про збереження пам'яті про своїх героїчних пращурів. Митець при нагоді цитує Т. Шевченка: «... славних прадідів великих правнуки погані» (уривок з вірша «І мертвим, і живим, і ненародженим землякам моїм в Україні і не в Україні моє дружнє посланіє»). «Звертаючись» до запорожців, що полягли в боях із

¹⁴⁵Коба С. Л. Олександр Довженко. Життя і творчість. С. 12.

завойовниками, він зауважує: «Поклали зброю, лицарі старовини далекої, померли ви, повбивано, розігнано Вас і об'явлено розбійниками й сумнівними персонажами історії за те, що більше двохсот років творили ви великі лицарські діла, стоячи в пустелях на стороні руського свого народу українського»¹⁴⁶.

Чимало уваги приділяє Довженко й іншій легендарній історичній постаті – Богдану Хмельницькому. 21 вересня 1952 року він, зокрема, робить запис, у якому ділиться своїми планами щодо побудови пам'ятника Богдану Хмельницькому, який «ще більш підореслив би в історичному аспекті славу нашої великої доби» [ЩЗ, с. 554–555]. О. Гончар згадував, як у травні 1953 року, проїжджаючи шлюз на Дніпрогесі, Довженко зауважив: «В Нікополі поставити колосальний пам'ятник Богданові Хмельницькому, бо звідси – з Микитинового Рогу – він почав свій похід. Поставити на дамбі, на найвищому місці, щоб екскурсанти одразу бачили, куди прибули...»¹⁴⁷.

Давні козацькі традиції Довженко намагається поєднати з сучасністю, використати їх у збройній боротьбі з нацистами. Так, у його «Щоденникових записах» (від 30 червня 1942 року) можна віднайти нотатку, котра містить пропозиції щодо створення окремих українських підрозділів у складі збройних сил Радянського Союзу: «Попрошу М. С. (мається на увазі М. Хрущов – Н. Т.) організувати українську армію, бодай український корпус червоного козацтва «Запорозьську січ» зі зразковою політчастиною і видатними заслуженими кадрами» [ЩЗ, с. 212]. Письменник переконаний, що це мало б велике політичне значення і справило б сильне враження на народ під час наступу.

Описуючи у 1952 році «козацький острів, що служив колись кладовищем, де поховано в старовину тисячу запорожців», митець висловлює думку, що український народ змужнів: «Коли думаю я про старі часи, од давніх-давен скіфсько-старослов'янських до запорожських включно, мислячи, звичайно, про історію свого народу – [усі вони] здаються однаково молодими й подібними один до одного в ті часи. Нині Дніпро постарів, а народ виріс і перебуває в розрості повної мужності» [ЩЗ, с. 531–532].

¹⁴⁶Там само. С. 618–619.

¹⁴⁷Гончар О. Т. Щоденники.: У 3-х томах (1968 – 1983) / упор., підгот. текстів, ілюстр. матеріалу В. Д. Гончар. К.: Веселка, 2002. Т. 1. С. 157.

Своїх улюблених героїв митець наділяє найкращими рисами запорожців. Наприклад, плануючи писати оповідання про бульдозериста Яценка Никадра Петровича, який мав за задумом письменника «характер чисто національний», автор зазначає у «Щоденнику»: «у нього лице запорожця...» [ЩЗ, с. 652]. А характеризуючи прототип майбутнього свого героя Саву Антоновича Миколенка, старого голову колгоспу, письменник занотовує: «крупный, очень полный, с лицом бритого запорожца. <...> вылитый Кирдяга» [ЩЗ, с. 730].

30 грудня 1941 року митець фіксує в «Щоденнику» ескіз оповідання про підлітка Мішу Запорожця, який мститься окупантам [ЩЗ, с. 31]. У подальшому згаданий персонаж отримав розвиток в образі хлопчика Тараса Бовкуна в «Повісті полум'яних літ», який помстився німцям за вбитих рідних.

Характеристику концепту «козацтво» Довженко продовжує, звертаючись до постаті запорожців у моменти випробувань, що випали на долю багатостраждального українського народу. Зокрема, 1 квітня 1942 року він повідомляє, що німці розстрілюють «за всяку дурницю», і робить висновок про те, що час уже «прибічникам партизан» братися за зброю і боронити рідний край. «От часи! – порівнює митець. – Невільно згадується епоха Богдана і запорожців» [ЩЗ, с. 68].

Інтерпретація українського козацтва в кіноповісті «Щорс»

Уперше до змалювання образу українського козацтва у своїй літературній і кінематографічній творчості О. Довженко звертається у 1935 році під час роботи над кіноповістю «Щорс». І хоча цей твір довелося писати на замовлення Й. Сталіна, дотримуючись вимог часу, митець все ж таки намагається щонайбільше дізнатися про відповідну історичну епоху, визначити суть історичних подій. Щорс – особа історична, а тому вона мала діяти в реальних історичних обставинах. Із цією метою режисер збирає листи-спогади бійців, найближчих соратників легендарного начдива, занотовує спогади його брата Григорія. Жоден щорсівець, із яким удалося поспілкуватися письменникові, не залишився поза увагою. Так назбиралося 59 папок історичного матеріалу. У виступі в Музеї революції у Москві

перед учасниками волинського походу М. Щорса Довженко зазначив, що створення фільму «стало великим політичним актом»¹⁴⁸.

Інша річ, що Довженко був затиснутий у вузькі ідеологічні рамки і змушений був писати з огляду на комуністичну цензуру. Тому й вийшов образ українських козаків не зовсім привабливим зовні. Єдине, що втішало письменника, – це можливість відтворення національної вдачі українців, їхнього побуту, зневаги до смерті й невмирущий оптимізм, що передавався від покоління до покоління. А ще у митця була надія після виконання сталінського завдання повернутися в Україну і на основі гоголівського «Тараса Бульби» створити кіноповість і фільм про такого козацького лицаря, якого він сам собі уявляв.

Друга половина 1930-х років, на думку В. Марочка, нагадує «політичний театр абсурду, дивовижну театралізовану сцену ряжених, які одягнули на себе мантию “інтернаціоналістів”, руйнуючи національну самобутність народу, повчали жити за ідеологічними нормами і вигаданими принципами, а не за універсальними цивілізаційними законами та людськими цінностями». У таких непростих умовах довелося творити й Довженку. А тому він також був змушений стати актором, грати роль, роздвоїтися на «офіційного й повсякденного»¹⁴⁹.

У лютому 1935 року, коли Довженко отримував у Кремлі з рук М. Калініна орден Леніна, Сталін між іншим додав: «За ним борг – “Український Чапаєв”». Кого мав на увазі генсек, доводилося лише гадати. Це міг бути К. Ворошилов чи С. Будьоний. Проте митець вирішує знімати фільм про свого легендарного земляка Миколу Щорса¹⁵⁰.

Уперше про роботу над кіноповістю Довженко заявив на сторінках газети «Комуніст» 12 березня 1935 року: «Незабаром я повернуся на Київську фабрику “Українфільму” для постійної праці. На цій фабриці я почну оборонний фільм “Український Чапаєв”». У статті «Учитель і друг митця», яку було опубліковано в газеті «Известия» 15 грудня 1935 року, йшлося про розмову Довженка зі Сталіним щодо постановки кінострічки «Щорс». Автор статті звертає увагу на особливості творчих завдань, які «радив» визначати вождь

¹⁴⁸Куценко М. В. Сторінки життя і творчості О. П. Довженка. С. 105.

¹⁴⁹Марочко В. І. Зачарований Десною. С. 172.

¹⁵⁰Куценко М. В. Сторінки життя і творчості О. П. Довженка. С. 103.

при постановці фільму. «Показуючи Щорса і його героїв-соратників, треба показати український народ, особливості його національного характеру, його гумор, його чудові пісні й танці», – наголошував Сталін.

Довженко, звичайно ж, максимально врахував «цінні» вказівки генерального секретаря і проробив у цьому напрямі величезну роботу¹⁵¹. Значною мірою в цьому йому допомогло те, що постать Щорса оспівана народом у численних піснях, думках, поезіях. Утім митця приваблював не лише фольклорний матеріал, пов'язаний безпосередньо з «українським Чапаєвим». Його цікавила так само більш рання народнопоетична творчість, яка мала відношення ще до національно-визвольних змагань часів Богдана Хмельницького, позаяк ці народні перлини до певної міри співзвучні з епохою Щорса.

Це насправді велике духовне багатство Довженко максимально використав у своїй кіноповісті, а потім і в кінострічці. Завдяки таким ремінісценціям можна відчутти національний характер, що формувався впродовж століть. Відтак цілком логічно, що в кіноповісті спостерігається спорідненість головного персонажа з образами народних захисників, оспіваних у народнопоетичній творчості.

Проте це лише внутрішні асоціації. Довженко добре усвідомлював, що від нього чекають зображення Щорса як справжнього комуніста, військового нового типу, борця за радянську владу. Тому справжнім виразником національної ідеї більше постає не сам Щорс, а його оточення. Насамперед командир Таращанського полку Василь Назарович Боженко, який за своєю козацькою вдачею багато в чому нагадує гоголівського Тараса Бульбу.

Як справедливо зазначає І. Рачук, «овіяна легендами постать запорожця ніби просвічується в образах Довженкових сучасників»¹⁵². Подібну думку висловлює у своїй статті «Своеобразие положительного героя Довженко» і Марат Власов, який зазначає, що образу Боженка властивий дух «козацької вольниці», колорит якої передається у думках та піснях, що вводить у текст Довженко. Для прикладу можна взяти стосунки Боженка з рядовими бійцями, які за старою козацькою традицією називають його батьком. Показовою в цьому плані є також сцена, коли за якусь провину командир учить

¹⁵¹Грідасов П. Про сценарій «Щорс». *Радянське кіно*. 1937. № 5. С. 24.

¹⁵²Рачук І. А. Правда і краса. С. 70.

свого підлеглого Савку нагайкою, але відразу ж наливає йому й чарку – «запити».

«Довженків Боженко, – зазначає М. Наєнко, – зумів створити з “хлопчаків” армію українських воїнів, які багато в чому нагадували героїв-повстанців із роману Ю. Яновського “Чотири шаблі”. Для зображення всього цього Довженко озброївся традиціями карнаваль-ного фольклору (сцени весільного обряду в поєднанні з блиском бойових шабел та гарматними пострілами), гоголівського монументалізму в погляді на козацьке лицарство (“На вокзалі, за кілометр від старовинного бойовища, звідки грандіозна душа Гоголя піднесла колись окровавлену душу запорожця Кукубенка до самого божого престолу, на дубенському напівзруйнованому вокзалі в салон-вагоні біля вікна сидів Боженко...”), Шевченкового уявлення про життя і смерть героїв гайдамацького кореня (вмілого і хороброго Боженка хоронять “серед степу широкого на Вкраїні милій”, тобто – під звуки безсмертного “Заповіту”»)¹⁵³.

Звертаючись до давніх козацьких традицій, Довженко дає таку характеристику своєму героєві: «Батько Боженко любив пошану і горілку, а часом міг і нагаєм оперіщити. За що? За боягузництво, за недбайливість у революційній бойовій справі. Батько був дужий, горлатий і безмежно хоробрий» [1, с. 173]. Саме на таких засадах – патріархальності, поваги до старшого за віком і чином будувалися свого часу стосунки на Січі.

Для змалювання образу Боженка митець використовує дитячі враження про знайомих йому українських дідів – чесних, добрих людей, працьовитих, простого походження, які свою неосвіченість компенсували природною обдарованістю, народною кмітливістю. Чутлива, безпосередня, ніжна душа Боженка виявляється в епізоді туги за вбитою дружиною. Щорс із командирською мудрістю, щоб хоч якось розрадити «батька» в горі, дарує йому золоту шаблю – гордість справжнього козака. І той оживає, дивлячись на друга заплаканими очима.

Можна лише уявити глибину душевних переживань Довженка, який змушений був заради збереження власного життя і життя близьких йому людей створювати кіносценарій усупереч своїм переконанням, у тому числі й політичним, особливо зважаючи на той

¹⁵³Наєнко М. Художня література України. С. 977.

факт, що в ті часи він сам боровся проти радянської влади у лавах армії Української Народної Республіки¹⁵⁴.

Цікавих висновків щодо митця доходять І. Кошелівець і Є. Сверстюк, які, спираючись на його щоденникові записи, а також розсекречені таємні документи спецслужб, стверджують, що всесвітньо відомий кінорежисер перебував під постійним наглядом НКВС і змушений був приховувати свої істинні думки, а відтак його можна вважати «першим дисидентом у Радянському Союзі»¹⁵⁵.

Це був надто складний період у житті Довженка. Боротьба з самим собою давалася важко і врешті-решт призвела до інфаркту, після якого режисерові довелося чотири місяці відновлювати своє здоров'я. У «Щоденнику» є цікавий запис без дати, який припадає десь на кінець першої половини 1944 року і яскраво ілюструє емоційний стан автора. У ньому читаємо: «На “Щорсі” я заболів грудною хворобою»¹⁵⁶. Більше того, дещо раніше у листі до драматурга Вс. Вишневського (від 22 червня 1937 року) Довженко жаліється: «Мне хочется умереть. Я думаю об этом уже месяцы. Я думаю – я начал думать (желать) смерти весною на 43-м году жизни» [1, с. 336]. Варто нагадати, що саме на цей період припадає початок зйомок кінофільму «Щорс». Ці факти свідчать про душевні переживання митця, викликані невідповідністю його переконань суворим вимогам цензури.

28 січня 1936 року в Ростові-на-Дону відбулося перше публічне визнання таланту Довженка-кінорежисера «на всесоюзному рівні» – кінофестиваль, присвячений його творчості. Протягом трьох днів у кінотеатрах демонстрували фільми «Сумка дипкур'єра», «Звенигора», «Арсенал», «Земля», «Іван», «Аероград». У той час, на думку В. Марочка, «ставала помітною мистецька специфіка реалістичного методу Довженка, яка вирізнялася політичною контрастністю сюжету, сміливістю режисера в оцінці історичних подій і персоналій»¹⁵⁷. Сам він зазначав, що така сміливість повинна бути «пов'язана з великим знанням дійсності» [1, с. 34].

У грудні 1939 року кіномитець згадував: «Я писав сценарій одинадцять місяців і двадцять місяців крутив фільм. Це було ціле

¹⁵⁴Олександр Довженко вчора і сьогодні. Образ дисидента: збірник матеріалів. С. 188.

¹⁵⁵Там само. С. 240.

¹⁵⁶Там само. С. 108–109.

¹⁵⁷Марочко В. І. Зачарований Десною. С. 174.

життя». Таким чином, зйомки фільму «Щорс» (від лютого 1935 р. до березня 1939 р.) тривали довше, ніж сама громадянська війна.

«Я народився для добра й любові», – свідчить в одній зі своїх нотаток Довженко. Звідси його бажання бачити в людях тільки прекрасне й зображувати їх світлими фарбами. Цій засаді вірний він і в «Щорсі»¹⁵⁸. Відтак навіть бійців зі щорсівської дивізії митець зміг перетворити на бездоганно позитивних героїв. Хоча письменник все ж таки не втримався і в дещо завуальованій формі висловив своє справжнє ставлення до персонажів кіноповісті. В епізоді, коли щорсівці відпочивають, він натякає: «Не треба їм ні їсти в цей час, ні пити, ні курити, ні зашивати поношений одяг. Не треба звичайних слів, побутових рухів, правдоподібних подробиць. Приберіть геть і всі п'ятаки мідних правд. Залишіть тільки чисте золото правди» [1, с. 133].

Через кілька років після завершення роботи над кіноповістю, у 1943 році, в нарисі «Не хазяйнувати німцям на Україні» знову зринають образи Щорса й Боженка: «До Чернігівського партизанського ополчення увійдуть ще партизани старої Чернігівщини, із якої вилітали колись славні богунці Миколи Щорса і незабутні Боженкові тарашанці, що громили німців у 1918 році»¹⁵⁹. Використані асоціації знову ж таки свідчать про те, що Довженко боляче переживав те, що йому довелося писати колись усупереч своїм переконанням.

І все ж Довженко був захоплений роботою. Він зміг створити з провінційного фельдшера мудрого політичного мислителя і справжнього полководця, яким, власне, й постав у обох його творах Микола Щорс. У кіноповісті він змальовує командира дивізії як народного героя-визволителя, а Петлюру – як зрадника й ворога українського народу. Така невідповідність пояснюється, як уже зазначалося, насамперед тим, що твір був написаний на замовлення Сталіна. Генсек особисто стежив за процесом роботи над кіноповістю й фільмом. Відтак автор мав робити те, що від нього вимагали. Справжнього Довженка бачимо лише в епізодах, окремих картинах, фразах. Він не міг опиратися режиму, не міг до кінця проявити свій характер. І лише через окремі деталі й фрагменти намагався розкрити правду про історичне минуле свого народу, у тому числі й справжню долю і роль українського козацтва в роки громадянської війни.

¹⁵⁸Олександр Довженко вчора і сьогодні. Образ дисидента. С. 106.

¹⁵⁹Довженко О. П. Не хазяйнувати німцям на Україні. С. 13.

Оспівувати козацькі традиції продовжує митець і в інших своїх творах, у тому числі кінематографічних. Так, у канву свого незавершеного фільму «Поема про море» він планує ввести давні історії, а також спогади про козаків. Пояснює свій задум так: «Земля, про яку йдеться, – це героїчна, легендарна земля Запоріжжя...»¹⁶⁰.

Ця ж тема постійно порушується у статтях і промовах майстра, свідченням чого є його виступ на так званих Народних зборах Західної України, де він закликає до возз'єднання українського народу, ілюструючи прикладами з історії. «Згадаємо старі часи, XVII століття, – зауважує письменник. – Згадаємо запорожців, згадаємо козаків, згадаємо їх старшин, згадаємо той кривавий вік, і для нас знову стане ясно, що боротьба українського народу століттями була боротьбою за своє визволення, за визволення від феодального ярма»¹⁶¹.

У статті «Велике товариство» Довженко називає козаків заступниками українського народу, визволителями, заслоном проти татар і турків. «Запорожці, на його думку, не могли лишатися байдужими до того, що їх народ був таким безправним та поневоленим»¹⁶².

Опрацьовуючи тему українського козацтва, Довженко допомагав мільйонам читачів і глядачів усвідомити невичерпне джерело духовної сили українців, що криється у спадкоємності поколінь, у слідуванні давнім козацьким традиціям. У кіносценарії «Щорс» панує тема зв'язку часів, яка є однією з основних у його літературній творчості.

¹⁶⁰Олександр Довженко: збірник спогадів і статей про митця / упоряд. О. Бабишкін, ред. Л. Нагорна. К.: Держ. видав. образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1959. С. 213.

¹⁶¹Бабишкін О. К. Олександр Довженко. Бачити завжди зорі: статті, виступи, промови / упоряд. О. К. Бабишкін. К.: Рад., 1979. С. 20.

¹⁶²Там само. С. 170.

Концепт «запорожець» у кіноповісті «Україна в огні»

Твори про війну посідають особливе місце в літературному доробку Довженка. Митець не міг залишатися осторонь трагічних подій, що відбувалися у той час в Україні. Із болем у серці думав він про рідну землю, яку нацисти захопили за лічені місяці. «Дивлюсь я навколо. Мучаться, потерпають люди. І все в небачених масштабах»¹⁶³, – із сумом константував письменник. Цей погляд зумовив своєрідну трагедійну тональність, яка надавала його «воєнній» творчості яскравої виразності й самобутності.

Довженків літературний доробок воєнних років становлять публіцистичні статті, оповідання, листи-звернення, кіноповісті й кіносценарії, що сприймаються як одна книга про любов до рідної землі, свого народу, його трагедію і героїзм. Крім того, у воєнні роки режисер у співпраці з Ю. Солнцевою поставив документальні фільми «Битва за нашу радянську Україну» (1943) й «Перемога на Правобережній Україні і вигнання німецьких загарбників за межі українських радянських земель» (1944).

Коли розпочалася війна, Довженкові було вже близько п'ятдесяти років, проте він поривається на фронт, аби бути в центрі подій, виконати свій громадянський обов'язок, а діставши відмову, звертається за допомогою до письменників і культурних діячів. 31 березня 1942 року в газеті «Известия» з'являється його стаття «Україна у вогні», в якій ідеться про злочини окупантів. Автор із невимовним болем пише про знівечену красу рідної землі, про страхіття війни, про гнів народу, висловлює тверду віру в перемогу над загарбниками¹⁶⁴. Таким чином, письменник знайшов своє місце в лавах тих, хто боровся за визволення Батьківщини. Одна за одною виходять його статті-звернення до народу. Вони дістали високу оцінку співвітчизників, оскільки здатні були «глибоко хвилювати читача своєю вогняною патетикою, масштабністю думок і образів, гоголівською “пронизливою” силою ліричних звернень і уподібнень»¹⁶⁵.

На особливу увагу в цьому контексті заслуговує кіноповість «Україна в огні», котру доцільно розглядати як роман-хроніку, позаяк

¹⁶³ Довженко О. П. Зачарована Десна. Оповідання. Щоденник. 18.

¹⁶⁴ Коба С. Л. Олександр Довженко. Життя і творчість. С. 116.

¹⁶⁵ Лисенко М. І. Історія української літератури : У 8 т. К.: Наук. думка, 1971. Т. 7. С. 135.

тут наявна певна хронологічна послідовність у змалюванні подій. Водночас це і філософський, й історичний твір. «Сутність Довженкового погляду на змальований ним період історії, – зазначає Н. Тимків, – полягає в тому, що він розглядає його як певну ланку у величезному ланцюзі всієї історії народу»¹⁶⁶.

Кіноповість «Україна в огні» була створена в 1942–1943 роках, тобто у розпалі найкривавішої в історії людства війни. Задум написати твір виник у Довженка після того, як він дізнався про захоплення німцями Києва, в якому залишилися його батьки. У роботі над текстом письменник не використовував архівних матеріалів чи свідчень очевидців, оскільки в цьому не було потреби. Адже з самого початку війни він як фронтовий кореспондент на власні очі бачив всенародне горе, страждання і смерть. Б. Горбатов, згадуючи про Довженка, наголошував: «У нього було величезне знання війни»¹⁶⁷.

Працюючи над кіноповістю, митець прагнув осмислити подвиг і страждання народу з позиції правди. Проте, як з'ясувалося, правда не була потрібна владі, зокрема Сталіну, який відчув у Довженкових творах національний присмак, а, отже, і загрозу цілісності своєї комуністичної імперії. Тому подальша доля кіноповісті й, відповідно, її автора виявилася драматичною.

Спершу була заборона кіноповісті «Перемога», підготовленої до друку московським журналом «Знамя». 9 липня 1943 року начальник управління пропаганди і агітації ЦК ВКП(б) Г. Александров подав доповідну секретарю ЦК А. Щербакову, в якій звинувачував автора в українському націоналізмі, зауваживши, зокрема, що «воинская часть, которую изображает автор, состоит сплошь из украинцев, что не соответствует действительности и искусственно обособляет борьбу украинского народа от борьбы всех народов СССР против немцев».

Кіноповість «Україна в огні» було заборонено до друку й екранізації, а над самим Довженком було вчинено моральну розправу. Відповідним такої суворій критиці був і присуд: кіноповість є антирадянською, ворожою щодо політики партії й інтересів українського і всього радянського народу в цілому.

¹⁶⁶Тимків Н. Підтекст як авторська позиція через сторінки кіноповісті «Україна в огні» О. Довженка. *Укр. мова і література в школі*. 2004. № 6. С. 47.

¹⁶⁷Коваленко М. М. Син зачарованої Десни : спогади і статті. К.: Рад. письм., 1984. С. 34.

Довженко був першим серед тих, хто правдиво змалював початок війни, коли радянські війська під несподіваним натиском нацистської навали змушені були відступати, в результаті чого Україна досить швидко була окупованою. Саме в ці роки проблема збереження історичної пам'яті стає актуальною, як ніколи. Відтак письменник і кінорежисер вважає своїм обов'язком піднімати бойовий дух народу, вселяти віру в перемогу. В «Україні в огні» він порушує важливі морально-етичні проблеми – гуманізму, патріотизму, довіри до пересічної людини.

Центральними образами кіноповісті є Україна й український народ. Автор «Україні в огні» інтерпретує війну як загальнонаціональну трагедію. Через призму трагічного він розкриває історичну долю українців, яким не раз в історії доводилося брати зброю, щоб боронити свою рідну землю: «З широких українських степів, з ярів і темних байраків повіяло на нього смаятиною історії, голувешками, димом і кривавою парою» [2, с. 48].

Україна постає перед читачем як багата, проте понівечена земля. Письменник використовує низку художніх засобів для її характеристики: «неймовірно багата й щедра країна», «безмежні неосяжні простори», «цю землю можна їсти», «рідна батьківська земля». Про масштаби трагедії свідчать такі фрази: «стогнала в журбі земля», «О українська земле, як укривавилась ти!», «попалена, розбита, поруйнована, обездолена», «світе мій убогий! Де на тобі пролилося ще більше крові, як у нас на Україні» [2, с. 17–103].

Розмірковуючи над тим, чому його Вітчизна вже у перші тижні й місяці війни опинилася на межі катастрофи, Довженко доходить висновку, що головна провина в цьому лежить на керманічах країни, які з остраху проростання в народному середовищі паростків національної самосвідомості намагалися витравити з пам'яті українців все, що пов'язувало їх зі славетним історичним минулим. У записній книжці від 2 квітня 1942 року він, зокрема, занотовує: «Непошана до старовини, до свого минулого, до історії народу є ознакою нікчемності правителів» [ЩЗ, с. 81]. Ясна річ, що Довженко мав на увазі не якихось там абстрактних «правителів», а цілком конкретну комуністичну верхівку Радянського Союзу. Адже саме у цій, так званій країні робітників і селян, історія опинилася поза законом. «Ніхто не хотів вчитися на історичному факультеті.... Професорів заарештовували майже щороку, і студенти знали, що таке

історія, що історія – це паспорт на загибель», – напише митець у своєму «Щоденнику» 14 квітня 1942 року [ЩЗ, с. 99]. Довженко прагнув до пізнання реальної історії, відновлення історичної правди, переосмислення історичних подій і явищ.

Саме цю незаперечну істину письменник намагається донести читачам кіноповісті «Україна в огні», вкладаючи її в уста ворога: «У них немає державного інстинкту... Ти знаєш, вони не вивчають історії. Дивовижно. Вони вже двадцять п'ять літ живуть негативними лозунгами одкидання бога, власності, сім'ї, дружби. У них від слова нація остався тільки прикметник»¹⁶⁸.

І все ж, попри непросте і сумне становище, у якому опинився український народ, митець висловлює впевненість, що колись настануть кращі часи, що Україна підніметься з колін, урахує історичні помилки і прославиться на весь світ. «Погані ми були історики? – ставить він риторичне запитання. – Прощати не вміли один одному? Національна гордість не виблискувала в наших книгах класової боротьби? Почекай, засяє, та так засяє на весь добрий людський світ, що осліпнуть від заздрощів навіки всі твої фашистські нащадки» [2, с. 86].

Відповідь на болючі питання, що турбували в ту добу лихоліття український народ, Довженко намагається дати на сторінках своєї кіноповісті «Україна в огні». І робить він це передусім на прикладі типової української родини з типовим українським прізвищем Запорожець. Звичайно ж, автор обирає це прізвище для своїх персонажів не випадково. Воно слугує для вираження головної ідеї твору – спадковості поколінь, кровної спорідненості з українським козацтвом, героїчним минулим. Дійові особи кіноповісті – партизани – продовжили традиції запорожців, ставши на захист рідної Вітчизни. Письменник прагнув змалювати долі героїв, що нерозривно пов'язані з долею народу, його ідеалами.

Головний герой кіноповісті Лаврін Запорожець. У нього не лише прізвище козацьке. Щось козацьке було у всій його статури, помислах і вчинках. Він за козацьким звичаєм батько численної родини (такої ж численної, як колись і у його батька), сильний фізично, витривалий. Утім, змальовуючи образ цього героя, автор акцентує не тільки на його зовнішності, а й на духовній міці. Лаврін ставить громадські інтереси вище за особисті. Тільки цим, мабуть, можна пояснити те, що

¹⁶⁸Довженко О. П. Україна в огні. Кіноповість. Щоденник. С. 20.

під час окупації він погоджується стати старостою. Бере Лаврін Запорожець цю ганьбу на себе, аби врятувати громаду, хоча й розуміє, що як не німці його вб'ють, так свої стратять за «зраду». Зрештою після багатьох випробувань, він потрапляє до партизанського загону й стає його очільником. Прикметно, що і виконуючи обов'язки старости, і командира партизанського загону, старий козак намагається всіляко допомагати людям. Рятує, зокрема, від розстрілу Христю Хуторну, оскільки розуміє, що вона, як і він сам, є жертвою системи та обставин.

Родину Запорожців показано в «Україні в огні» людьми працюючими, гордими, відповідальними, веселими. За найскладніших обставин вони не стали ні зрадниками, ні боягузами. Найхороб-ріший серед них Роман Запорожець, який разом із батьком стає ватажком партизанського загону. Автор кіноповіді так описує свого героя: «Це був воїн, безстрашний месник, подібний до прадідів своїх, ім'я яких він носив»¹⁶⁹.

Війна понівечила родину Запорожців, проте не зламала їхню духовну міць. У їхніх характерах утілено кращі риси, притаманні українцям, славетному українському козацтву. На прикладі долі цієї сім'ї Довженко акцентує увагу на тому, що в часи тяжких випробувань кращі сини українського народу не корилися загарбникам, а мужньо захищали свій край і власну долю. «То були люди, яких ніщо в світі не могло вже спинити, ні обеззброїти, ні втихомирити»¹⁷⁰, – так характеризує митець очолюваний Лавріном і Романом Запорожцями партизанський загін.

У козацькому дусі подає письменник і сцену страти фашистами найстаршого з родини Запорожців – пасічника діда Демида. Цей останній, як і належить справжнім січовикам, стійко приймає смерть, не вимовляє ані слова про пощаду. Навпаки, він із презирством ставиться до ворогів, пророкуючи їм поразку: «А думаю я, що погані ваші діла, раз уже ви боїтесь таких як я. Діло ваше програне»¹⁷¹.

Крізь призму незасвоєних уроків історії розглядає Довженко в кіноповіді «Україна в огні» і таке непривабливе явище, як дезертирство. Для письменника це занадто болюче питання. Він добре розуміє, що причину його потрібно шукати у ганебній національній

¹⁶⁹Там само. С. 54.

¹⁷⁰Там само. С. 82.

¹⁷¹Там само. С. 19.

політиці правлячого комуністичного режиму. Раніше це питання він неодноразово порушував у своєму «Щоденнику». Занотовуючи, наприклад, розмову з одним зі своїх знайомих (від 14 квітня 1942 року) письменник із сумом зауважує: «Заговорили про словник український і про історію. Боже ж ти мій! Двадцять п'ять років нема історії і нема словника. Яка ганьба! ... Країна виховання безбатченків! Безбатченків без роду без племені. Де ж і рости дезертирам, як не у нас» [ЩЗ, с. 94].

Водночас письменник наголошує на споконвічному негативному ставленні до дезертирів пересічних людей, для яких «дезертир» завжди було синонімом слова «зрадник». Таким є, зокрема, Купріян Хуторний, який намагається не пустити додому своїх синів-утікачів: «Не пуцу! Я царя захищав, не тікав. А ви свою владу захистити не можете». Він же з кулаками кидається до свого сина Павла, який став поліцаєм. Трагічним є фінал цієї сцени, коли Купріян гине від руки сина-зрадника. Христя Хуторна ненавидить чоловіків, які здалися в полон і яких вивозять на роботу до Німеччини. «Ну, де їхня гордість? Де їхня мужність? Хто їм це простить?» – у розпачі викрикує вона. Напруженим є епізод твору, в якому літня жінка відмовляє німцю-окупанту випрати його одяг, а син-дезертир вмовляє її це зробити. На що вона заголосила: «Ой, щоб же я, мій синочку, та на лавку тебе обмила...» [2, с. 12 – 51].

На таких прикладах автор намагається продемонструвати вкрай негативне ставлення пересічних українців до зрадників Батьківщини. Прикметно, що вороги теж зневажають запроданців. Вони вбачають ахіллесову п'яту українців у тому, що «у них немає вічних істин. Тому серед них так багато зрадників». Німецький офіцер упевнений у роз'єднаності українців. Він говорить: «Я їх озброю! Я дам одному брату зброю, другому ні, от вони й вороги до смерті».

Водночас німці з острахом ставляться до українського народу. Полковник Крауз, повчаючи свого сина, говорить: «Час інший, а народ той же. Я вивчив його історію. Їх життєздатність і зневага до смерті безмежні». Або ще: «Так не підкорятися і так умирати, як умирають українці, можуть лише люди високої марки». Волю до перемоги вбачає в українській душі й італійський капітан Пальма: «В цій країні не буде переможців і переможених. Будуть загинулі і уцілілі». Тому слова Мيني Товченика, звернені до окупантів, є для них пророчими: «Україна, щоб ти знав – це ваша судьба. Поки горить

як свічка – Гітлер дихає, потухне – витягне Гітлер ноги і ви з ним» [2, с. 20 – 80].

Для фінальної сцени кіноповісті Довженко обирає старе сільське кладовище, на якому зупиняються на перепочинок радянські солдати. Цим самим він указує на необхідність міцного зв'язку поколінь, на важливість дотримання споконвічних традицій пращурів, від яких мають черпати духовну енергію нащадки. «Тут сиділа і лежала сама неначе історія» [2, с. 105], – підсумовує майстер.

Рецепція українського козацтва у драматичній поемі «Потомки запорожців»

У радянському літературознавстві рецепція драматургії 1930–50-х років у цілому й у творчості окремих авторів характеризувалася певною заангажованістю, канонізацією, що було пов'язано з пропагуванням соціалістичної ідеї. Проте останнім часом дослідники актуалізують проблеми національної свідомості й самосвідомості, самоідентифікації особистості, що розроблялися в літературі зазначеного періоду. Вказаний аспект яскраво простежується у творчості Довженка, зокрема у п'єсі «Потомки запорожців», у якій автор розкриває проблему трансформації національної ментальності українського селянства в ХХ столітті.

Письменникові була близькою ця тема. Відома була йому й постколективізаційна доля українського хлібороба. Відтак, цілком природно, що картина трагічного зламу ментальності селянства відбилася у драматургії письменника, а саме у драматичній поемі «Потомки запорожців».

На перший погляд, у драмі розглядаються переважно соціальні проблеми, але водночас простежується й тяжіння до психологізму, виведення нових типів характерів, висвітлюються чинники впливу на їх формування. Суттєвим аспектом є визначення авторської інтерпретації сюжетів, архетипів, мотивів, у яких проявляються підтексти, нові смисли. Митець продовжує розробляти концепт українського козацтва, звертаючись у творі час від часу до доби козаччини.

Драматична поема «Потомки запорожців» була створена 1954 року. У творі порушується чимало проблем, що залишаються актуальними й нині. Для кращого розуміння п'єси слід ознайомитися із

записами у «Щоденнику», де вміщені відверті, сповнені страждань роздуми Довженка над причинами втрати значною частиною його сучасників національної самосвідомості. У щоденникових записах не лише подано роздуми автора над причинами втрати національної пам'яті, вони є генотекстом для інтерпретації семіосфери драми «Потомки запорожців».

У примітках до «Щоденника» зазначається, що перший варіант п'єси мав назву «Міра життя» [5, с. 200]. Першу згадку про п'єсу «Потомки запорожців» знаходимо в листі Довженка від 18 жовтня 1953 року до Юлії Солнцевої. Митець повідомляє дружині про те, що його перебування у Києві сприяло появі багатьох нових матеріалів для твору. Водночас драматург скаржиться на труднощі в роботі над п'єсою, оскільки, за його словами, ця річ досить таки не проста [ПЖ, с. 289].

Упродовж наступних трьох місяців Довженко завершує твір «Потомки запорожців» (свідченням цього є відповідна нотатка в «Литературной газеті» за 18 січня 1954 року) і розсилає текст до театрів, добре усвідомлюючи при цьому, що поставити її зможе тільки непересічний режисер зі значним досвідом, оскільки його драматична поема є незвичайною за своєю архітектонікою та змістом, а актори не звикли до таких текстів і такого способу мислення. Саме на цьому письменник акцентує увагу в листі до директора Київського драматичного театру імені Лесі Українки В. Гонтара [ПЖ, с. 291].

І це дійсно так. А. Шаргородська звертає увагу на особливості композиційної структури твору. Зокрема, на її думку, реалізація концепції театралізованого життя, розігрування героями драми власного життя служить поєднанню в п'єсі Довженка народних основ (вертепу), «театру в театрі» та модерного мистецтва. Допомогає досягнути події 1920–30-х рр. «текст у тексті», який виявляє декілька функцій: подвійна закодованість, контрастна функція, поєднання гри і реальності, сакралізація історії і відчуження, ідентифікація світу, вираження абсурдності, що призводить до розпачу й безнадії. Тут і дворольова функція героїв: вони і коментатори подій, і самоаналітики, котрі з допомогою відчуження й самоспостереження за власною грою намагаються досягнути події. Природа кіносценарію зумовила використання Довженком аудіовізуального слова, розосередженого діалогу, а також незриму присутність автора серед героїв. Серед типів діалогу в «Потомках» переважають: діалог із домінантою

висловлення одного зі співрозмовників, діалог-переконання, діалог-двобій, а також діалог взаємодоповнень із використанням експресіоністичної форми, дискусійний, «сократичний» діалог¹⁷².

У листі до Ю. Смолича 31 березня 1954 року Довженко ділиться своїми творчими планами: «Починаю писати другу частину. Пригадуєте, я казав Вам, що хочу написати трилогію, драматизовану хроніку народного життя від 30-го по 55-й рік?». Драматична поема (так визначав жанр сам автор) «Потомки запорожців» за своєю мистецькою природою створена на міжмистецькій, міжродовій межі, поєднує соцреалізм і модернізм.

Із листа до головного режисера Київського державного російського драматичного театру ім. Лесі Українки М. Романова від 13 квітня 1954 року дізнаємося про перші схвальні відгуки про драматичний твір: «Товариш... сообщил мне по телефону, что Вам понравилась моя пьеса «Потомки запорожцев» и что Вы выразили желание её поставить в своем театре. Меня это очень обрадовало и я решил поэтому Вам написать» [5, с. 342]. Проте вже через місяць (14 травня 1954 р.) у листі до П. Панча Довженко повідомляє про своє розчарування: «П'єсу мою “Потомки запорожців” “замурижили” <...> В літературних колах створилось щось таке, що я нікому вже не вірю до кінця...» [5, с. 344].

Під час роботи над драмою Довженко ретельно записував пісні й колядки від матері. 23 грудня 1943 року письменник упорядкував збірку «Материні пісні» зі своїми правками та нотними вставками. Автор зазначає, що вони «записані у Москві зразу після повернення матері з німецької неволі з Києва». Тематика пісень різноманітна. Це веснянки, колядки, щедрівки, пісні про козаків («Ой у пана Івана умная жена», «На ставочку два голуби», «Ой у полі криниченька», «Ой піду я не берегом, лугом», «Дівчино Уляно, збуди мене рано»), пісні про боротьбу проти турецько-татарських набігів («Ой по торгу, торгу Іваночко ходив»), про чумакування («Ой піду я молодая пшениченьку жати», «Шовком шила, шовком шила»)¹⁷³.

Одарка Єрмолаївна дуже любила співати й знала безліч пісень. Вона згадувала, що навіть її чоловік дивувався: «Ну де ти їх береш?». [1, с. 51]. Природно, що пісні згодом потрапили у Довженкові твори.

¹⁷²Шаргородська А. Ф. Художня своєрідність п'єс О. Довженка, М. Куліша та Ю. Яновського про деформацію ментальності українського селянства: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: 10.01.01 - українська література. Одеса, 2004. С. 7.

¹⁷³Довженко О. П. Материні пісні. Збірка пісень. 53 арк.

У канву п'єси «Потомки запорожців» майстер вводить пісню про козака, яку співає Олена: «Гей, у полі вітер віє, а жито зеленіє, а козак дівчину та вірненько любить, та зайняти не сміє» [2, с. 136].

У монографії «Правда і краса» І. Рачук зазначає: «Мотив перегуку з майбутнім, іноді з дуже далекими нащадками, звучить майже у кожному творі Довженка, надаючи їм особливої поетичності, філософського настрою»¹⁷⁴. Не є винятком у цьому плані й п'єса «Потомки запорожців». Уже сама назва твору свідчить про зв'язок поколінь. А всі персонажі – і прихильники, і супротивники колективізації, і комсомольці, і так звані куркулі та підкуркульники – є нащадками запорожців, які у XVII–XVIII ст. оселилися в районі дніпровських порогів і боронили Україну від ворогів. Дійові особи постійно у своїх розмовах згадують про ті незабутні часи, намагаються не посоромити пам'ять своїх славетних пращурів. Про козацьке коріння свідчать і їхні прізвища: Запорожець, Кошовий, Чорнота та інші.

Прикметно, що навіть необхідність колективізації одним із персонажів твору (Пасічним) обґрунтовується тим, що запорозькі козаки теж, мовляв, до певної міри «були колективісти» [3, с. 119], а так званий куркуль Паливода зауважує, що вони живуть на тому місці, де ще за Богдана Хмельницького була Запорозька Січ і що всі вони «нащадки славетних запорожців» [3, с. 106]. У такий спосіб автор вплітає у канву твору історичну конкретику.

В особистості, на думку Довженка, поєднується минуле й сучасне, а також майбутні перспективи її існування. У п'єсі, даючи коротку характеристику своїм героям, автор пише про їх минуле, описує сучасне і прогнозує їхні дії у майбутньому. Вустами Пасічного Довженко наголошує на єдності минулого й сучасного: «Ось де ми. Ось ярина, жита і сінокоси над Дніпром. Квіти і зерно. Праця і свято врожаю. Могили прадідів в степу і колиски дітей під скиртами пшениці. І вже ніде тобі ні одної межі!» [3, 116].

Прототипом Петра Скидана – голови колгоспу, ймовірно, став сосницький полковник Яків Скидан, якого історики вважають видатним полководцем XVII століття, а деякі з них, як уже йшлося, припускають, що він став прототипом гоголівського Тараса Бульби. Скидан постійно згадує про своє козацьке походження, у своїх вчинках керується неписаними козацькими законами: «Аби мій

¹⁷⁴Рачук І. А. Правда і краса. С. 91.

запорозький рід, мої нащадки в комунізмі пишалися навіть моїми помилками, як діти лицарів в старовину пишалися шрамами на темних портретах своїх батьків трудних – розбійників і оборонців віри» [3, с. 166].

Дія у творі відбувається, як уже йшлося, в часи колективізації, у 1930–1932 роках, отже, напередодні Голодомору. Ясна річ, що Довженко, який зростав у сільській місцевості, знав про ті жахливі події, в умовах тоталітарного комуністичного режиму не міг відкрито засудити «нову» сталінську політику щодо селянства. Виразником його позиції до певної міри можна вважати одного з героїв п'єси – пересічного селянина Левка на прізвище Цар. Левко – одноосібник, противник колективізації. Розробляючи поетичну концепцію козацького ватажка, автор зображує його захисником, оборонцем ідеї, православної віри та народної волі.

Мова Левка сповнена життєвої мудрості, досвіду. Він широко впевнений у тому, що саме на таких середняцьких господарствах, як у нього, за великим рахунком і тримається держава або, як він говорить, «хитається судьба століть» [3, с. 129]. Своє небажання вступати до колгоспу Левко пояснює тим, що сенс свого життя вбачає у тому, аби мати змогу працювати на власній землі. «Ви хочете зробитись робочими на всій землі, – заявляє він своїм опонентам, – а ми – властителями клаптиків земельних» [3, с. 130].

У такий спосіб автор дещо завуальовано намагається донести до широкого загалу думку про те, що під час колективізації земля втратила свого справжнього господаря, який дбав про неї впродовж століть, що відтепер залишилися на ній лише наймані робітники. У цьому контексті таке дещо незвичайне прізвище нашого героя (Цар) теж можна розшифрувати, як «власник» або «господар на своїй землі».

ЖІНКИ У ЖИТТІ І ХУДОЖНІЙ СВІДОМОСТІ ОЛЕКСАНДРА ДОВЖЕНКА

Жінки у Довженковому житті

Можна з упевненістю стверджувати, що образи окремих Довженкових літературних героїнь змальовано з реальних сучасниць майстра. Першою і єдиною жінкою, яку все своє життя любив і малий Сашко, і дорослий Олександр Довженко, була, поза сумнівом, його мати Одарка Єрмолаївна. І в щоденникових записах, і в листах письменник часто їй багато говорив про її складну долю. Архаїчний побут, тяжка праця, невимовне горе від втрати дванадцяти дітей, побої чоловіка, постійні наклепи сусідів, відчай – це далеко не всі негаразди, які довелося пережити його матері. Усе це на власні очі бачив Довженко у свої дитячі роки. Тому не дивно, що у спогадах і автобіографічних творах майстра образ матері постає в ореолі жінки-мучениці з добрим серцем і чистою душею.

«Щоденник» містить багато записів воєнних років про батьків, яких Довженко вважав померлими від голоду. 1943 року митець знайшов матір у зруйнованому Києві, фізично виснажену, пригнічену через жахливу голодну смерть її чоловіка, який до того ж був перед смертю побитий німцями. Повернувшись з нею до Москви, він неодноразово вечорами слухав її оповіді про пережиті події, записував тужливі й сумні пісні, згадував померлих братів і сестер. Від таких розмов із найріднішою людиною йому ставало спокійніше і легше в чужому для нього краї. Від матері він успадкував свою емоційність і вразливість, відчуття прекрасного, здатність до співчуття, уміння з неймовірною точністю передавати складні соціальні явища у літературній і кінематографічній творчості.

Довженкова молодша сестра Поліна згадувала, що її брат обоженював маму, припадав до її ніг, цілував руки. Свої листи до неї він завжди закінчував словами: «Мамо, цілую Ваші трудові руки»¹⁷⁵. Митець все життя пам'ятав мамині сльози і не приховував власні, коли вона померла.

Для Поліни брат завжди і в усьому був взірцем – в умінні поводитися з людьми, наполегливості працювати, писати тощо. Зі щоденникових записів письменника видно, що сестра постійно була з ним, якщо не фізично, то принаймні в думках. Саме за його порадою вона стала лікарем-терапевтом і здобула можливість певний час працювати разом з відомим професором М. Стражеском, а в роки війни поруч зі своїм чоловіком – видатним хірургом Миколою Дудкою, величний образ якого назавжди лишиться в пам'яті прийдешніх поколінь завдяки Довженковому оповіданню «Воля до життя». Поліна була свідком непростих стосунків Довженка зі Сталіним, Хрущовим, Берією, як могла підтримувала брата, безкінечно ним пишалася. Саме на його честь вона назвала свого первістка Олександром. А він увіковічнив ім'я молодшої сестри у «Щоденникових записах», багатьох листах і автобіографічній кіноповісті «Зачарована Десна».

Образ першої Довженкової дружини Варвари Крилової ні в літературній, ні кінематографічній творчості майстра відображення не знайшов (згадує він про неї лише у кількох своїх листах), однак у житті письменника ця жінка залишила вельми помітний слід. Непроста історія їхнього одинадцятирічного кохання до сьогодні залишається однією з найромантичніших і найзагадковіших сторінок життя Довженка з багатьма нерозгаданими таємницями. З Криловою він обвінчався в 1917 році, а 1923 року взяв ще й офіційний шлюб у Німеччині. Легенда про її зраду з білогвардійським офіцером остаточно розвінчана М. Куценком у статті «Сповідь про трагічне кохання»¹⁷⁶. Дослідник на конкретних фактах доводить, що, починаючи з 2 жовтня 1921 року і до початку 1928 року, вона постійно була поруч зі своїм чоловіком, що повністю заперечує історію з втечею коханців до Праги у 1920-х роках.

¹⁷⁵Довженко О. Зачарована Десна. Україна в огні. Щоденник (1941 – 1956) / передм. М. Жулинського; Післямова і прим. Р. Корогодського К. : Веселка, 1995. С. 238.

¹⁷⁶Куценко М. Сповідь про трагічне кохання. *Вітчизна*. 1991. № 4. С. 181–194.

Не до кінця з'ясованими залишаються й обставини, що змусили двох до нестями закоханих людей, Довженка і Крилову, припинити свої близькі стосунки. Розхожою версією є втома Довженка від повсякденної боротьби за здоров'я дружини, постійного пошуку коштів на її лікування від туберкульозу кісток, а також емоційне неприйняття ситуації, коли хвора постійно потребувала уваги, турботи, ніжності.

В одному з листів до Олени Чернової (жінки, з якою доля звела Довженка у 1928 році) митець писав: «Вона приїхала зовсім несподівано після півроку мовчання. Два тижні величезні милиці стояли всюди переді мною, немов страхітливі привиди. Я найтовхувався на них на кожному кроці. Я боявся ходити по кімнаті. Я боявся торкатися речей. Мені здавалось, що від доторку вони зламуються чи деформуються. Моя кімната стала маленькою і тісною. А на ліжку лежала моя дружина Варя. Жалюгідна, змучена. Це був найглибший абсурд, який я коли-небудь відчував. Нещастя розлилося, як туман, у моїй кімнаті»¹⁷⁷.

Існує також припущення, що безнадійно хвору дружину Довженко покинув заради Юлії Солнцевої, хоча насправді в його житті спочатку були інші жінки – Іда Пензо й Олена Чернова. І саме остання стала причиною розлуки Довженка з Криловою. Здогадуючись про нове захоплення чоловіка, Крилова надіслала йому листа, у якому розставила всі крапки: «Дорогий, рідний, коханий! Я їду від тебе назавжди. <...> Ти ідеш у велике мистецтво. Ти віддаєш йому всього себе. Тобі потрібен друг у житті, тобі потрібна та, яка зможе надихати. <...> Не хочу, щоб моя хвороба травмувала твою душу. <...> Ти закохався, Сашо... Повір: від щирого, хоча і наболілого серця, відкидаючи заради тебе ревність і біль, хочу, щоб вона стала справжнім твоїм другом, твоїм натхненням. А в мене єдине до тебе прохання: хочу жити під твоїм прізвищем»¹⁷⁸.

Ще одна таємниця – народження сина Варвари Вадима Чазова, батьком якого гіпотетично міг бути Довженко. Під час обговорення цієї теми довженкознавцями на різноманітних конференціях, зустрічах, круглих столах, часто зринала історія про невідому хворобу письменника у 1917 році і наступне оперативне втручання,

¹⁷⁷Корогодський Р. Велика цитата, або любовні листи полоненого. *Сучасність*. 1999. №1. С.144.

¹⁷⁸Марочко В. І. Зачарований Десною: Історичний портрет Олександра Довженка. К.: Києво-Могилянська академія, 2006. С.125.

яке нібито і ставить під питання можливість його батьківства по відношенню до Вадима. Проте причини оперативного втручання досі невідомі. Беззаперечним залишається тільки факт погіршення самопочуття митця в той час і його тимчасовий від'їзд до Сосниці для відновлення фізичних сил¹⁷⁹.

Більш достовірною бачиться версія на користь того, що Вадим Чазов все-таки був Довженковим сином. Відомо, що навіть після розриву подружніх відносин з Криловою, письменник ще деякий час листувався з нею і навіть зустрічався, принаймні до грудня 1932 року¹⁸⁰. Свідченням цього є один із тогочасних листів майстра, у якому йдеться про його безкінечну і непоправну провину перед колишньою дружиною. Водночас він відкидає докори останньої, обіцяє підтримувати її матеріально і просить більше не писати¹⁸¹.

Крилова народила сина у серпні 1933 року (відповідно до запису в РАГСі м. Євпаторії), давши йому прізвище одного зі своїх знайомих Петра Михайловича Чазова, і лише перед смертю залишила записку (за свідченням сусідів), у якій стверджувала, що батьком Вадима є начебто Довженко¹⁸².

На користь версії про Довженкове батьківство служить також неспівпадіння Євпаторійського актового запису про дату народження Вадима (22.08.1933 р.) із записом у його свідоцтві про народження (22.09.1935 р.), а також зустріч митця з Криловою наприкінці 1932 року. Незаперечним залишається і факт зовнішньої схожості Вадима зі своїм гіпотетичним батьком, його талант художника (про це свідчать картини з музею Демидівської школи, у якій він працював учителем), прагнення вступити до Всесоюзного інституту кінематографії. (Довженко, до речі, обіцяв підготувати Вадима до вступних іспитів. На заваді стала його раптова смерть)¹⁸³.

Після розлуки з дружиною поруч з Довженком майже одночасно з'являються дві жінки. Однією з них була Іда Пензо – прима-балерина Одеської державної опери, яка зіграла головну роль у його німому фільмі «Сумка дипкур'єра». Про цей «напівроман» дослідникам творчості письменника стало відомо здебільшого з роману близького

¹⁷⁹Куценко М. Сповідь про трагічне кохання. С. 183.

¹⁸⁰Тримбач С. Олександр Довженко: Загибель богів. Ідентифікація автора в національному часо-просторі. С. 45

¹⁸¹Куценко М. Сповідь про трагічне кохання. С.190.

¹⁸²Там само. С. 193.

¹⁸³Там само.

друга Олександра Довженка Юрія Яновського «Майстер корабля», який був написаний у період з 1927 по 1928 рік. У романі з великою точністю відображено сутність кінематографічного життя Одеси тих років, а також почуттів, «які спалахнули в магічному трикутнику: двоє чоловіків (Довженко і Яновський) та жінка (Пензо)»¹⁸⁴. Істориком кіно Георгієм Островським, котрий досліджував біографічну основу «Майстра корабля» доведено, що в цьому творі багато точно відтворених деталей і життєвих ситуацій 20-х років ХХ століття. Одна з них свідчить, що Іда Пензо у свій час справді виконувала роль Тайах у балеті «Йосиф Прекрасний»¹⁸⁵. З огляду на це можна припустити, що історія платонічного кохання трьох молодих людей у творі є справді історією чистого, романтичного кохання Довженка (який став прототипом режисера Севи), Іди Пензо (балерина Тайах) і Яновського (Редактор). «Троє голів укупі, три перемішаних дихання, троє рук разом (Сев поклав і свою руку на нашу), сутінь кімнати, дружба, до якої увійшла жінка повноправною серединою. Цю групу можна вирізьбити на піраміді, бо вона є синтез натхнення. Тишу перекласти на камінь, і вона буде тремтіти в напруженні. На неї падатимуть тіні подій, але вона вічна. Троє голів укупі»¹⁸⁶ – так описується у «Майстрі корабля» епізод, коли Сев і Редактор закохуються в Тайах. Та врешті-решт роман закінчується тим, що жінка не може вибрати з двох закоханих у неї чоловіків когось одного і, як результат, залишає обох. Ймовірно, так було і в житті. Іда Пензо непомітно зникла, залишивши по собі згадку в романі Яновського та Довженковому фільмі.

Першою жінкою, яка справді зіграла у житті творця нового українського кіно роль натхненниці, музи, стала Олена Чернова. Олена, Олеся, Леся, Леля Чернова, як називав її Довженко, у 1920-х роках приїхала до Москви з Баку. Молода жінка займала посаду секретаря у Держбанку, а вечорами підробляла грою на піаніно в невеличких ресторанах. Окрім того, вона знімалась у різних кіно-студіях Москви, Одеси, Грузії, зіграла головну роль у фільмі свого чоловіка Георгія Мдівані «Моя бабуся». З Довженком Олена Чернова познайомилася в Одесі на зйомках фільму «Сумка дипкур'ера», де

¹⁸⁴Тримбач С. Олександр Довженко: Загибель богів. Ідентифікація автора в національному часо-просторі. С. 142.

¹⁸⁵Там само. С. 146.

¹⁸⁶Яновський Ю. Вибрані твори / упоряд. текстів та передм. Я.Ю. Голобородько. Харків: Веста: Видавництво «Ранок», 2003. С. 60.

зіграла ледь помітну роль покоївки балерини. Роботу над цим фільмом, а також «Звенигорою» і «Арсеналом» називають втечею Довженка від проблем з хворою дружиною до цілющих джерел творчості¹⁸⁷. Саме на період створення цих кіноробіт припадає й епоха листування з Черновою.

Ця частина Довженкового епістолярного спадку (вона налічує вісімнадцять листів, наповнених почуттям любові до Олени Чернової) збереглася завдяки дбайливому ставленню і повазі до пам'яті митця Ірини Геращенко – фахового теоретика, автора і упорядника багатьох книжок. Саме їй колишня Довженкова пасія довірила папку з листами і малюнками закоханого в неї письменника¹⁸⁸. Певних зусиль доклав до цього й Р. Корогодський, який 1997 р. опублікував згадані листи мовою оригіналу в Україні.

«Роман у листах» про нещасливе, нерозділене кохання двох людей – Довженка і Чернової – є продовженням традицій епістолярної інтимної лірики в українській і світовій літературі. Прикладами можуть слугувати листи Івана Мазепи до Мотрі Кочубеївни, Михайла Коцюбинського до Олександри Аплаксіної, переписка Олександра Блока з Любов'ю Менделєєвою.

У листах Довженка все як у романі: «інтрига, спалахи божевілля, що знайомі всім закоханим, психологічні колізії, підсвідомі блокади, гра, свідоме відчуження і несвідомі випадки; текст густо засіяний згадками про експеримент соціального безумства на території 1/6 частини світу, свідком і активним учасником якого був Довженко. І все-таки листи дивні. Й усі про кохання»¹⁸⁹. Окрім зворушливих, подекуди інтимних почуттів, у цих листах наявна ціла поліфонія проблем, що турбували Довженка у ті роки. Відчуття приреченості митця, який щосили прагне звільнення від самотності, прагне людського дотику, прихистку для своєї зраненої душі – є наскрізною темою цього епістолярного спадку. Психологічний стан митця у цей час говорить про необхідність відновлення його фізичного і морального стану. Почуття до Олени Чернової стали спробою письменника втекти в світ романтики від драми повсякденного життя.

¹⁸⁷Корогодський Р. Велика цитата, або любовні листи полоненого. С. 109.

¹⁸⁸Там само. С. 130.

¹⁸⁹Там само.

Взаємини Довженка з Черновою були дуже складними, а часом неймовірно заплутаними. Частина листів демонструє окриленість митця цим світлим почуттям: «сьогодні я знову ляжу спати з вашою фотокарткою в руках. Моя маленька, хороша дівчинка», «сонечко, моє рідне, моя мила чудна дівчинка, я відчуваю до Вас велику ніжність»¹⁹⁰, «рідна моя, твій образ я ношу в обіймах»¹⁹¹. Деякі фрази наповнені відчуттям смутку, відстороненості, передчуттям близького кінця цих стосунків: «ваш запах змішався із пахощами покинутого степу», «я вигадав Вас», «так хочеться пожалітися, а нікому», «Ви моя далека сумна музика», «я один, зовсім один»¹⁹².

Листів-відповідей Чернової не збереглося. Можна лише здогадуватися, про що вона могла йому писати. Є підстави дійти висновку, що це Довженкове кохання було без взаємності. Принаймні з листів письменника стає зрозумілим, що він раз по раз наштотхувався на стіну нерозуміння зі сторони коханої, відчував її відчуженість. І все ж складається враження, що на певний час ця жінка стала тим багаттям, біля якого митець зігрівав свою душу, музикою, під супровід якої писав присвячений їй «Арсенал». «Яким буде «Арсенал»? Олеся, я присвятив його Вам і зроблю все і навіть більше, ніж мені дозволяють, щоб не було мені перед Вами соромно»¹⁹³, – писав він у шістнадцятому листі.

Відгомін цих почуттів через багато років потому знайде відображення в оповіданні «Незабутнє» й кіноповісті «Україна в огні», в яких ім'ям своєї пасії він наділить головних героїнь, чим воскресить свою незабутню Олесю-Лелю із забуття. Пристрасний потік слів із четвертого листа («я не вигадав тебе. Ти існуєш і живеш десь для мене. І за все це у душі сама говориш: “Милий, милий, рідний мій Сашко, допоможи мені, Сашо” <...> Це ти, Олеся. Це Тебе я люблю і буду тебе любити. Олеся, я люблю Тебе. Ти моя Олеся») майже дослівно відобразиться у діалозі Олесі Запорожець і її коханого Василя Кравчини («Україна в огні»):

- Так тебе зовуть Василь?
- Так.
- Василь, Василик, а я Олеся. Поцілуй мене, Василику. Я така щаслива.

¹⁹⁰Там само. С. 131.

¹⁹¹Там само. С. 134.

¹⁹²Там само. С. 129 – 149.

¹⁹³Там само. С. 145.

- А чого ти плачеш?
- Ні, я не плачу. Так мені гарно.
- Рідна моя. Чого ж ти плачеш?
- Це ж ти плачеш, Василюку. Ти не забудеш мене? [ДКО, с. 157].

Сила кохання Василя Кравчини допомогла йому пробитися через усі випробування війни і повернутися в обійми своєї Олесі. Ймовірно, таким фіналом кіноповіді письменник особисто для себе завершив незакінчений роман з Оленою Черновою, якій у третьому листі писав: «Ще трохи часу. Переступлю я через останні дротяні загородження. І голосно крикну тобі, Олеся – це я». Та зустрітися йому з Черновою не судилось. Обставини життя, неприступність Олени, її небажання бути разом з Довженком розлучили їх у середині 1928 року назавжди.

У цьому ж 1928 році митець познайомився з Юлією Солнцевою, яка стала, по суті, його alter ego майже на три десятиліття, тобто до останніх днів. Солнцева була досить успішною на той час актрисою кіно й театру. До зустрічі з Довженком вона зіграла головні ролі у фільмах «Аеліта», «Папіросниця від Мосельпрому», «Леон Кутюр'є», «Буря», «Очі, які не бачили», «Джиммі Хіггінс», «Дві жінки», однак зважилася залишити артистичну кар'єру заради подружнього життя з Довженком.

Уперше вони зустрілися на Одеській кінофабриці. Існує принаймні дві версії їхнього знайомства. За однією, їх представив одне одному спільний друг Юрій Яновський. За іншою (на цьому наполягає Солнцева), це сталося під час зйомок фільму «Джиммі Хіггінс», у якому одну з ролей грала майбутня Довженкова дружина (митець мав звичку приходити у павільйон кіностудії, аби спостерігати за грою акторів)¹⁹⁴.

Довженко прожив із Солнцевою двадцять вісім років. Остання виконувала роль дружини, колеги, помічника, асистента, лікаря швидкої допомоги, коли у митця підводило серце. Письменник дуже цінував кохану. Його листи, звернені до неї, сповнені любові, тривоги за її життя. Вони добре доповнювали одне одного. Розуміючи, що заради нього Солнцева пожертвувала своєю акторською кар'єрою, Довженко дав їй можливість стати кінорежисером, прилучивши таким чином до улюбленої справи під іншим кутом зору. Вона активно працювала над підготовкою його кінокартин. У низці фільмів

¹⁹⁴Довженко без гриму: Листи, спогади, архівні знахідки. С.269.

– «Земля», «Іван», «Аероград» – Солнцева виконувала обов'язки асистента режисера, починаючи з фільму «Земля» (в якому виконувала роль сестри Василя), супроводжувала митця в усіх його поїздках за кордон. Завдяки спільній роботі з Довженком Солнцева стала лауреатом Сталінської премії (1949), а пізніше (1981) їй було присвоєно звання народної артистки СРСР.

Останнім нетривалим, таємним Довженковим захопленням була тридцятидвохрічна Валентина Ткаченко, з якою митець познайомився ще в роки Другої світової війни у Саратові, де та працювала на радіо. Проте справжні почуття до неї спалахнули у письменника через десять років потому. Свідченням цього є п'ять листів, адресованих Ткаченко впродовж жовтня – листопада 1952 року.

Це була молода поетеса з Чернігівщини, якій судилося прожити всього сорок дев'ять років. За своє недовге життя вона видала кілька збірок віршів – «Зелена сторона» (1940), «Просторами України» (1943), «Дівоча лірика» (1946), «Майбутнє кличе» (1952), «Окрилена молодість» (1952), «Не минає молодість» (1966). Довженко був захоплений її творчістю, прохав написати поезію про Дніпро. «Коли б мені Ваш дар, – звертається митець до своєї пасії 16 жовтня 1952 року, – я склав сьогодні б вірш про Велику Річку мого народу, про те, як я люблю її дорогоцінні тихі води. Поскільки ж доля обійшла мене римами, в природі теж бувають помилки, а без рим любові до Ріки скласти не можна, я Вас прошу, моя рідна, у Вас голос ясний і рими легенькі, складіть от сі вірші так, ніби я їх Вам отсе нагомонів»¹⁹⁵.

Це останнє платонічне кохання ніби відродило серйозно хворого вже майстра. У його листах до Ткаченко досить часто зустрічаються слова «щастя» і «щасливий»: «Ви бачили щасливого чоловіка, Валю? Се я. <...> Я хочу вирости і стати кращим разом з Вами. А Ви обов'язково. Я буду вірити в Вас і ніжно й наполегливо вимагати. Творити мені осталося недовго. Але це не має ніякого значення. Поки здатний до радості, поки живе любов до народу і палає бажання творити – я щасливий»¹⁹⁶.

У своїх епістолярних посланнях Довженко називає кохану Вілою-посестрою. Він розумів, що їхні стосунки не можуть бути довготривалими. Бути разом заважали і відстань, що їх розділяла (Ткаченко жила в Києві), і його спільне життя з Юлією Солнцевою, й

¹⁹⁵Там само. С. 182.

¹⁹⁶Там само. С. 187.

багато чого іншого. У тому ж листі від 7 жовтня 1952 року письменник напише: «Я надто переповнений Вами і собою. Я мушу звільнитися од себе і знову розпастися й розмножитися серед народу і перебувати поза всім особистим, навіть найріднішим, найдорожчим. Тому я, очевидно, писати Вам скоро не буду, у всякім разі, посилають листи, бо інакше загине все діло мого життя і я сам» (курсив наш – С.М.-М.)¹⁹⁷. Хоча надалі майстер зізнається, що саме вона, Валентина, Валя, Віла-посестра, по суті, стала його музою: «Як багато прекрасного принесли Ви мені. Скільки відкрили добра. Скільки краси розбудили, Валю. Як зворушливо піднесли Ви в моїх очах людину, матір. Скільки спогадів дорогоцінних про Україну, про наше Полісся, про мою красуню Десну, про юність мою, про дитинство і... про літа мої і серце. <...> Спасибі Вам, спасибі»¹⁹⁸.

Історія цих почуттів мала досить короткий термін – неповних два місяці. Основною причиною припинення стосунків з Валентиною Ткаченко, ймовірно, було те, що поруч з письменником постійно знаходилась інша жінка, з якою він прожив двадцять п'ять років і яку, мабуть, не менше кохав. Усього через два дні після того, як Довженко написав останнього листа Валентині, в його щоденнику від 14 листопада 1953 року з'явився запис: «Я так люблю її, мою Юлю, як ніби й не любив ще ніколи за двадцять п'ять років родинного з нею життя. Я безупинно говорю їй найніжніші слова. Милуюсь нею, весь переповнений до неї глибокої ніжності» [ЩЗ, с. 70].

Довженко зазвичай із великим натхненням працював над створенням жіночих образів у своїх літературних творах і кінофільмах. Однак були і винятки. Інколи йому доводилося змальовувати типи, від яких він не був у захваті. Мається на увазі передусім центральна героїня його кіносценарію «Прощай, Америко!» Анна Бедфорд. Її прообразом послужила американська журналістка Анабелла Бюкар, яка після закінчення Другої світової війни несподівано попросила політичного притулку в Радянському Союзі.

Анабелла Бюкар у 1940-ві роки працювала в посольстві Сполучених Штатів Америки у Москві і одночасно була агентом американської стратегічної розвідки, а отже, багато що знала про те, як представники західних дипломатичних місій збирали у Москві секретну інформацію, проводили широку агентурну роботу. Для

¹⁹⁷Там само. С. 181.

¹⁹⁸Там само.

романтичної і вразливої особистості, якою була Бюкар, це стало справжнім потрясінням. Вона, як і переважна більшість її співвітчизників, ймовірно, нічого (чи майже нічого) не знала про те, що насправді відбувалося за лаштунками так званої країни робітників і селян – ні про масове фізичне винищення інтелігенції, ні про примусову колективізацію, ні про штучно влаштований більшовицькою верхівкою Голодомор 1932–1933 років, ні про мільйони політичних в'язнів, котрі від непосильної праці, недоїдання й жорстокості табірних охоронців щохвилини помирали на кривавих комуністичних будівництвах.

У тогочасній лівій закордонній пресі незрідка подавалася прикрашена інформація про життя в Країні Рад. Яскравим прикладом є книга Джона Ріда «Десять днів, що приголомшили світ» – одна з десяти кращих журналістських робіт за версією журналу «Нью-Йорк Таймс» (1999), в якій у рожевих тонах змальовано події під час жовтневого перевороту 1917 року. Певна річ, Анабелла, як дівчина освічена, могла бути ознайомлена з цією та подібними їй працями і тому легко повірила в усе те, що з першого погляду демонструвала нова для неї держава. Водночас вона добре бачила і те, як вчорашні союзники по антигітлерівській коаліції підривають устої любої їй червоної Росії, а відтак намагалася цьому протидіяти, оприлюднивши відомі їй факти у книгах з промовистими назвами – «Правда про американських дипломатів» (1949) та «Підлість союзників. Як Захід зраджував Сталіна» (остання, у співавторстві з Ральфом Паркером, побачила світ лише у 2011 році). В умовах гострого ідеологічного протистояння Радянського Союзу практично з усім цивілізованим світом американка з таким світоглядом для кремлівського керівництва була справжньою знахідкою. А тому цілком закономірно, що Анабеллу вирішено було використати в широких пропагандистських цілях, задля чого їй запропонували радянське громадянство й престижну роботу на московському радіо, а «Правду про американських дипломатів» вирішено було екранізувати, при тому (що показово) всупереч волі самої авторки, у якій на той час, імовірно, почала спадати полуда з очей, але мости для відступу вже, напевно, були спалені.

Роботу над фільмом доручили одному з кращих радянських режисерів Олександрову Довженку. Головна героїня майбутньої кінострічки отримала ім'я Анни Бедфорд. Робота над сценарієм

«Прощай, Америко!» тривала упродовж 1949 – 1950 років. Писався він важко, з усвідомленою необхідністю. 17 вересня 1949 року Довженко занотував у щоденнику: «Пишу сценарій. Так працювати важко, як ще ніколи. <...> Коли б мені пощастило написати як слід отсей сценарій, я може, одмовлюсь його ставити» [ЩЗ, с. 449]. Цей запис є достатньо промовистим і слугує певним поясненням, чому він вийшов не надто вдалим навіть на думку самого автора. Якщо до цього, працюючи над кіноповідстями, сценаріями, митець щоразу повертався до роботи, «як до теплої рідної хати»¹⁹⁹, то цього разу він рахував дні до завершення осоружної праці. «Осталось чотири дні до закінчення сценарію. Чи й витягну: так все в мені шматоване болить», – зізнавався майстер на сторінках свого «Щоденника» [ЩЗ, с. 454].

Ще однією перешкодою на шляху до написання якісного сценарію став той факт, що письменнику довелося працювати над образом жінки з чужої йому країни зі своїми принципами, традиціями виховання, ставленням до світу, праці. І справа тут не у ворожому ставленні до Америки чи Західної Європи. Довженкові, справжньому патріоту своєї країни, набагато легше було змальовувати у своїх творах українок, ментальність яких він добре розумів, свідченням чого є, наприклад, Олеся Запорожець, Христя Хуторна («Україна в огні»), Уляна Рясна («Повість полум'яних літ»), Марія Стоян («Мати»).

Вдавалися майстру й образи росіянок – представниць народу, глибинну сутність якого він теж непогано знав. Саме тому, напевно, такою виразною є постать дружини, друга і порадиці великого вченого Івана Мічуріна – Олександри з кіноповісті «Мічурін» («Життя в цвіту»). Уособленням образу жінок, які вірно чекають на своїх чоловіків з походів – воєнних чи морських – став так само образ росіянки – Надії Касаткіної з кіносценарію «Антарктида».

Зовсім інша річ американка. Сценарій «Прощай, Америко!» розпочинається згідно з реальними подіями: молода дівчина з Пенсільванії відлітає на роботу в посольство США у Москві. Анна захопилася життям у Радянському Союзі. «Вся країна, куди не дивилася Анна Бедфорд, – в будівельних майданчиках і риштованнях. І радянські люди, де вона тільки не стрічалася з ними – в школі, в театрі, на стадіоні, на виставках, лекціях, – радували її високими прагненнями» [2, с. 318]. В колі родини професора Громова Анна

¹⁹⁹Там само. С. 320.

знайшла справжніх друзів, які з невідомою щирістю прийняли юну американку до свого гурту, цікавилися її справами, підтримували в найскладніші моменти життя, відверто говорили з нею про радощі і турботи радянських людей. І це попри те, що фактично вона мала вважатися ворогом радянського народу, американською шпигункою, оскільки в часи холодної війни чи не всіх іноземців у Радянському Союзі підозрювали в роботі на західні розвідки.

Діаметрально протилежною змальовує автор атмосферу в американському посольстві, де Анна працювала. Уже з перших днів свого перебування серед співвітчизників вона зіткнулася з пануванням у їхньому середовищі відчуття нещирості й фальші, що змушувало її перебувати у постійному напруженні. Як тонко підмітив С. Тримбач, змальоване Довженком посольство – «це щось на зразок корчми, де господарює нечиста сила. Стоїть вона на краю села і закликає до себе правовірних християн несправедливими звабами. Ну, буквально за Гоголем – приймеш якийсь “даруночок” в обмін на поступки совісті, і “на другу ж ніч тащитися в гості какой-нибудь приятель из болота, с рогами на голове, и давай душить за шею...” Придивімося – та он же у посольського радника Марроу різки прозирають»²⁰⁰.

Робота, яка базувалася на повсякчасному шпигунстві у Москві, щоденних доносах, не подобалася молодій дівчині. Вона розуміла, що працівники посольства діяли відповідно до схеми морального винищення радянських людей, однак ніяк не могла дійти істини, чому американський уряд планує погибель цього народу. Анна всією своєю суттю виступила проти невігластва й брехні, тупої національної пихатості, шпигунів і гангстерів, Америки «потвор і паліїв війни», а тому стала, як їй здавалося, на бік миру, розірвавши стосунки зі своїми колегами по посольству. Відчуття волі, життєствердження, приналежності до «передового людства», надію на краще життя вона знаходить у сім'ї Громових, у спілкуванні зі своїм коханим Ярославом Волошиним, прототипом якого в реальному житті був артист оперети Костянтин Лапшин.

В образі Анни Бедфорд Довженко намагався втілити характер ідеальний, відповідно до вимог того часу. Завданням героїні стало зіграти першорядну роль у спростуванні нігілістичних ідей США і теоретично завершити суперечку двох найбільших країн світу –

²⁰⁰Тримбач С. Олександр Довженко: Загибель богів. Ідентифікація автора в національному часо-просторі. С. 473.

Сполучених Штатів Америки і Радянського Союзу, звичайно ж, на користь останньої.

Матеріали фільму «Прощай, Америко!» довгий час вважалися втраченими назавжди. Лише через сорок чотири роки (у 1995 р.) вони були знайдені у селищі Білі Стовпи в архівах Держфільмофонду. Стрічка була відреставрована і разом із усім відзнятим матеріалом та коментарями кінознавця Ростислава Юрєнєва вперше продемонстрована на кінофестивалі у Берліні (1996 р.), де фактично й відбулась її світова прем'єра. Після цього картина «Прощай, Америко!» з успіхом транслювалася ще на багатьох фестивалях і ретроспективах. Так ще один фільм всесвітньовідомого режисера ввійшов до простору кінокультури, став доступним для фахівців і шанувальників його творчості.

За свої майже три десятиліття літературної творчості Довженко створив низку незабутніх жіночих образів, які суттєво поповнили загальноукраїнську галерею портретів представниць прекрасної статі, для якої у свій час з великим натхненням працювали І. Котляревський, Г. Квітка-Основ'яненко, Т. Шевченко, І. Нечуй-Левицький, М. Кропивницький, І. Карпенко-Карий, П. Мирний, І. Франко та багато інших вітчизняних класиків. Довженко, як і його попередники, бачив у жінці передусім духовну красу, оспівував її вірність і щирість. На сторінках своїх нарисів, сценаріїв, оповідань, кіноповістей, «Щоденникових записів» він неодноразово звертався до свідомості співвітчизників зі своїми думками про величне призначення жінки в усі часи; закликав цінувати й повсякчас оберігати матір, сестру, доньку, кохану, вбачаючи в кожній із них хранительку домашнього вогнища, берегиню сімейних традицій.

Кожна з жінок, які трапилися на шляху Довженка, відіграла свою певну роль у його житті чи творчості. Одні були поруч у момент створення його геніальних фільмів і літературних шедеврів, підтримували у важкі часи (це передусім мати Одарка Єрмолаївна і сестра Поліна, його кохані – Варвара Крилова, Іда Пензо, Валентина Ткаченко), інші – стали прототипами його літературних героїнь (Олена Чернова, Анабелла Бюкар). І звичайно, окремим рядком завжди стоятиме ім'я Юлії Солнцевої, яка ще за життя Довженка змогла стати його вірним другом, порадиником, колегою, повсякчас турбувалася про його здоров'я й авторитет, опікувалася творчою спадщиною майстра.

Художня інтерпретація біблійних сюжетів у творчому доробку Олександра Довженка

В українській літературі вищим мірилом духовності й моралі завжди вважалися неперехідні християнські цінності. Біблійні сюжети і мотиви лежать в основі більшості давньоукраїнських творів, починаючи ще з часів Київської Русі. Чимало прикладів звернення до Святого Письма можна віднайти також у літературному доробку Т. Шевченка («Сон», «Кавказ», «Саул»), П. Куліша («Дума», «Старець»), М. Кропивницького («Дай серцеві волю, заведе у неволю», «Глитай, або ж Павук»), М. Старицького («На новий рік», «Нива»), І. Франка («Мойсей», «Смерть Каїна», «Мій Ізмаград», «Легенда про Пілата»), Лесі Українки («Вавілонський полон», «На полі крові»).

Використовував агіографічні мотиви у своїй літературній творчості й Олександр Довженко. Говорячи про релігійне виховання у сім'ї Довженкових батьків, варто згадати наступні рядки кіноповісті «Зачарована Десна»: «Повсякденні свої інтереси прості люди хорошого виховання, до яких належала і наша сім'я, вважали по скромності своїй недостойними божественного втручання» [ДКО, с. 435]. Відтак, частіше за все всі молитви-звернення матері і молитви-прокльони прабаби Марусини були направлені до Божої Матері, Юрія Побідо-носця святого Григорія, а його дитячі прохання чув святий Миколай-угодник, образ якого, разом з образом бога на покуті, нагадував йому портрет діда.

Одним із перших на сторінках кіноповісті згадується дід Семен, який був на той час єдиною письменною людиною у великій Довженковій родині. Саме дід став тією людиною, яка познайомила майбутнього письменника зі Святим Письмом. На радість онукам він щонеділі любив урочисто читати Псалтир, і хоч, як зауважує автор, «ні дід, ні ми не розуміли прочитаного, <...> це хвилювало нас, як дивна таємниця, що надавало прочитаному особливого, небуденного смислу» [ДКО, с. 432].

Такою ж незвіданою таємницею була для малого Сашка картина із зображенням страшного Божого суду, котру мати «купила за курку на ярмарку на страх лютим своїм ворогам – бабі, дідові і батькові» [ДКО, с. 437]. В уяві маленького хлопчика дідові тут відводилося місце поряд зі святими у верхній частині репродукції (з чим не

згодна була мати, яка вважала його чорнокнижником), а всі інші члени сім'ї мали спокутували свої великі і малі гріхи в пеклі: «Батькові чорти наливали в рот гарячу смолу, щоб не пив горілки і не бив матері. Баба лизала гарячу сковороду за довгий язик і за те, що була велика чаклунка, <...> старший брат Оврам був давно вже проклятий бабою, і його гола душа давно летіла стрімголов з лівого верхнього кутка картини прямо в пекло, за те що драла голубів на горищі і крала у піст з комори сало... Мати божилася, що буде в раю між святими як боляща великомучениця...» [ДКО, с. 438].

Ці рядки доводять те, що Довженко ще з дитинства був знайомий з біблійними поняттями святості і гріха, добра і зла. Викликає посмішку той факт, що себе малий Сашко довгий час вважав «єдиним святим на всю хату» [ДКО, с. 439], до тих пір поки не згрішив, повидиравши з грядок всю бабину моркву.

Безперечним авторитетом у сім'ї був батько Петро Семенович, гірку правду про «тяжкі кайдани неписьменності і несвободи» якого вдячний син виправдав рядками про те, що «з нього можна було писати лицарів, богів, апостолів, великих учених чи сіятелів,— він годивсь на все...» [ДКО, с. 445]. Саме від нього перейняв письменник «внутрішню високу культуру думок і почуттів» [ДКО, с. 455], майстерність бачити і цінувати красу. Але у хвилини розпачу, коли одне за одним помирили діти, коли в один день довелося поховати чотирьох синів – Лавріна, Сергія, Василя, Івана – «в великім розпачі прокляв він ім'я боже...», а потім «попа вигнав із двору і заявив, що сам буде ховати дітей своїх». Ця подія пізніше лягла в основу епізоду всесвітньовідомого Довженкового фільму «Земля», де Опанас Трубенко після вбивства його сина сількора Василя піде до сільського попа, щоб проклясти навіки Бога і зректися попівщини.

Ця сімейна трагедія, а надто батьків вчинок, не тільки залишили глибокий слід у чутливій душі майбутнього митця, а й, поза сумнівом, вплинули на формування його світогляду, що знайшло відображення, зокрема, у негативному ставленні як до служителів культу, так і релігії в цілому на багато років.

З особливою гостротою цей Довженків максималізм проявиться під час навчання в Глухівському учительському інституті. «Помню домовую институтську церковь, в которой я, семнадцатилетний в то время юнец, отказался, стоя на коленях перед аналоем на исповеди

перед законоучителем отцом Александром, от веры в бога...»²⁰¹, – напише він у листі до Я. Коваль 1949 р. Як результат – лише «удовлетворительные успехи» з Закону Божого в його атестаті (заради справедливості варто нагадати, що такі ж «досягнення» молодий бунтар мав і з багатьох інших предметів – співів з музикою, деяких методик тощо)²⁰².

Добре вписується в цю життєву філософію студента Довженка і його конфлікт зі священником Василем Михайловським. Непорозуміння сталося через те, що він разом зі своїм однокурсником Петром Фурсою організував невеличкий етнографічний ансамбль у селі Береза Глухівського повіту, репетиції якого збігалися з часами богослужіння у місцевій церкві. Сільській молоді українські пісні, судячи з усього, подобалися більше, аніж нудна культова відправа. Відтак парубки й дівчата стали ходити не до церкви, а до Фурсиної хати, що й послужило приводом для скандалу.

Антиклерикальне бунтарство час від часу проявлялось у митця і в більш зрілі роки. 1915 року, під час вчителювання у Житомирському другому вищепочатковому училищі, адміністрація згаданого навчального закладу, стурбована антирелігійними поглядами молодого викладача, змушена була звернутися за допомогою до митрополита Київського. Відомо, що «митрополит зайшов до училища, щоб побачитись із Довженком, тактовно, тонко обробляв “безбожницьку” душу, люб’язно запросив співбесідника до Києва. Але повторної зустрічі так і не відбулося»²⁰³.

Установлення в країні нової більшовицької влади, яка оголосила церкві справжню війну, активне пропагування в суспільстві атеїстично-матеріалістичного погляду на світ, інші заходи, націлені на формування нового типу людини (*homosovetikus*), – все це, напевно, лише зміцнило атеїстичні погляди митця.

Перелом у світогляді Довженка відбувається в роки Другої світової війни, що було обумовлено тим великим випробуванням, з яким зіткнувся український народ у зв’язку з нацистською агресією. На тлі великої біди, коли за лічені місяці загинули мільйони людей, солдати, захисники Вітчизни, й трудівники тилу потребували моральної підтримки, яку могла надати церква. Зі щоденникових записів митця

²⁰¹ Куценко М. Сторінки життя і творчості О. П. Довженка. Дніпро, 1975. С. 16.

²⁰² Плачинда С. П. Олександр Довженко. Біографічний роман К.: Вид. ЦК ЛКСМУ Молодь, 1980. С. 63.

²⁰³ Куценко М. Сторінки життя і творчості О. П. Довженка. С. 16.

можна зрозуміти, що надії на перемогу народ пов'язував здебільшого з православною вірою. Характерним прикладом є нотатка, котру він зробив у квітні 1942 року: «Баба Вівдя: – Кажуть, у Єрусалимі відкрилась дірка в небі, і звідти голос Божий, неначе по радіо, щодня каже: “Молитесь хоч раз у день, і тоді буде щасте і погинуть німці”» [ЩЗ, с.70].

Саме в цю нелегку для народу годину Довженко чи не вперше за кілька десятиліть із максимальною відвертістю висловлює й своє особисте ставлення до християнських святинь, найбільшою з яких він уважає Великдень. На Великдень, наголошує майстер, «ніхто нікого не вбивав і не було крадіжок. Навіть найбрутальнішому хаму дано було не лаятись у цей великий старий добрий день. Свято над святами. Празників празник. Люде цілували людей». І тут же з сумом додає: «Нема. Нема нічого. Чисто. Продовжується день довжелезний і ллється кров. Земля занедужала» [ЩЗ, с. 88].

Пізніше у забороненій Сталіним кіноповісті «Україна в огні» (1942) знаходимо слова, вкладені Довженком у вуста німецького полковника Ернста фон Крауза: «Дивовижно. Вони вже двадцять п'ять літ живуть негативними лозунгами одкидання Бога (курсив наш – С.М.-М.), власності, сім'ї, дружби!.. У них немає вічних істин» [ДКО, с. 164]. Мабуть, саме у ці тяжкі воєнні часи колишній «атеїст» Довженко і у своїй свідомості, і у своїй літературній творчості поступово повертається до Бога, в існування якого вірив малим хлопчиком, а потім понад тридцять років, керуючись пануючими у тогочасному суспільстві правилами, відкрито відкидав чи тихо замовчував у собі цю віру.

Відтак цілком закономірно, що в повоєнному 1946 році у своєму щоденнику Довженко запише: «Я почав молитися Богу. Я не моливсь йому тридцять сім років, майже не згадував його. Я його одкинув. Я сам був бог, богочоловік. Зараз я постиг невелику краплину своєї облуди. <...> Всі помилялись. Помилявсь Шевченко, Франко, великі Руські мислителі. Шевченко, здається мені, через брак культури. “Немає Господа на небі”. <...> Бог в людині. Він є або нема. Але повна його відсутність се великий крок назад і вниз. В майбутньому люди прийдуть до нього. Не до попа, звичайно, не до приходу. До божественного в собі. До прекрасного. До безсмертного» [ЩЗ, с. 397].

Отже, повернувшись до Бога, митець так і не змінив свого негативного ставлення до церковників. Подібні настрої були характерними не тільки для Довженка, а й для деяких його попередників, зокрема М. Кропивницького, І. Нечуя-Левицького та деяких інших класиків²⁰⁴.

Біблійно-християнські мотиви у кіноповістях і оповіданнях Довженка звучать невиразно. Але, попри все, є чимало ознак того, що він непогано знав зміст Книги Книг. Більше того, використовував біблійні образи для змалювання портретів своїх літературних героїнь.

Одне з найпочесніших місць у творчості письменника займає образ матері, яку він порівнює з близьким кожній людині образом Богородиці – Пресвятої, Препоблагословенної, Пречистої. У своєму зверненні до Матері Божої Довженко, ясна річ, мав своїх попередників. В українській літературі ХІХ – початку ХХ ст. рецепція образу Богородиці відображена у творах: «Марія» Т. Шевченка, «Сікстинська Мадонна», «Коляда» І. Франка, «Пречиста Діво, радуйся, Маріє!» Ю. Федьковича, «Прокляття Рахілі» Лесі Українки, «Мати Божа», «Віщуні» О. Кобилянської. Символічність образу Божої матері відчутна у новелах «Марія» В. Стефаніка, «Мати», «Я (Романтика)» М. Хвильового, «Мати» Г. Косинки, у романі «Марія» У. Самчука, у драмі «Чорна Пантера і Білий Ведмідь» В. Винниченка та ін.

Божа Мати, Богородиця, завжди користувалася і користується особливою пошаною в українців. Таке ставлення пояснюється християнським сприйняттям Її як еталону всепрощення, милосердя. Довженко по-своєму змалював образ Марії, втіливши його в постаті українських берегинь.

Мати у Довженка завжди відіграє роль центральної організувальної родинної сили. Потужний вплив матері на особистість письменника відображено не тільки у його літературних творах, а й у щоденникових записах та епістолярному доробку.

Підтвердженням цього є різнопланова палітра материнських образів та багатство їхніх психоемоційних переживань: літня сівачка, безіменна мати з кіноповісті «Арсенал», яка понад свої сили має самотужки обробляти поле, оскільки її син, герой війни, не в змозі стати пліч-о-пліч з нею, залишившись після кривавого бою без ніг;

²⁰⁴Новиков А. О. Художній універсум Марка Кропивницького: Монографія. Харків: Майдан, 2006. С. 202 – 203.

берегиня роду, його осередок і велике серце Тетяна Запорожець з «України в огні» та Тетяна Орлюк з «Повісті полум'яних літ»; стара добра Левчиха з оповідання «На колючому дроті», яка поклала своє життя заради Петра Чабана; мати, що прокляла сина-відступника у оповіданні «Відступник» і, звичайно, Одарка Єрмолаївна з автобіографічного твору «Зачарована Десна».

Особливу увагу письменник приділив темі материнського страждання, що уособлює страждання Богородиці біля розп'ятого на хресті Сина, а також страждання рідної матері, яка втратила два надцять з чотирнадцяти дітей.

Проблема нереалізованого або втраченого материнства розкривається Довженком в образах матерів, що втратили своїх синів на полі бою. Його щоденник переповнений записами про материнські сльози, страждання, біль: «Самим страшним під час відступу був плач жінок. Коли я згадую зараз відступ, я бачу довгі, довгі дороги і численні села і околиці, і скрізь жіночий невимовний плач...» [ЩЗ, с. 54]. Цей плач, що довгими ночами не давав Довженкові заснути, був для нього суголосний плачу морських чайок, які до кінця днів голоситимуть за своїми чаєнятами.

Водночас «Зачарована Десна» демонструє й іншу сторону феномену материнства як найбільш зворушливого і незабутнього спогаду в житті, з яким пов'язано відчуття захищеності, затишку, наближення до божественного. Образ матері сакралізується Довженком, возвеличується ним протягом усього його творчого життя.

Важливе місце у галереї жіночих портретів Довженка займає образ Марії Стоян з оповідання «Мати», який до певної міри нагадує біблійну Раав. Із тексту Святого Письма відомо, що, будучи господаркою заїжджого двору (а це вважалося неприпустимим, аморальним для жінок у ті далекі часи), Раав, аби прогледувати свою родину, цілими днями пряла пряжу і сушила льон на даху свого будинку. Саме у снопах льону вона прихистила двох розвідників Ісуса Навіна, які, боячись гніву Ієрихонського царя, змушені були переховуватись.

Такою ж пересічною сільською жінкою, що не покладаючи рук працювала з ранку до ночі, а у відповідальний момент, ризикуючи власним життям, під час війни, в умовах окупації, надала притулок у своїй оселі двом пораненим радянським льотчикам, змальовує Довженко й Марію Стоян.

Історії життя біблійної Раав і Довженкової героїні завершуються по-різному. Врятувавши розвідників від переслідування й загибелі, Раав зуміла зберегти і їхні життя, і своє власне²⁰⁵. Зовсім інша доля випала Марії Стоян, яка змушена була розділити гірку участь із тими, кого намагалася врятувати.

Це є наглядний приклад того, як майстер умів творчо переосмислювати у своєму літературному доробку вічні біблійні сюжети. Водночас такий фінал оповідання «Мати» спонукає подивитися на Довженкову героїню й під дещо іншим кутом зору, оскільки विकристалізується ще одна паралель – між Марією Стоян і, власне, самим Спасителем. Адже обоє вони пожертвували своїм життям заради інших. Ісус Христос прийняв мученицьку смерть задля того, аби дати надію на спасіння всьому людству, а Довженкова Марія здійснила свій великий материнський подвиг, аби врятувати життя пересічним воїнам, яких вона назвала своїми синами. Символічним тут є передусім те, що це були не її рідні сини, навіть не українці. Обидва вони росіяни, обидва з Уралу – Степан Пшеницин і Костя Рябов. Наголошуючи на цьому, автор намагається в образі своєї героїні ще більше узагальнити образ Матері, для якої синами є всі захисники Вітчизни.

Власне, й ім'я головної героїні Довженкового оповідання «Мати» теж має біблійні корені. На відміну від інших, такі імена несуть у собі знакові функції. Так, Марія – це ім'я матері Ісуса Христа, яка в усі часи була уособленням духовної чистоти, великої материнської любові, жертвовності. Синонімом цих понять стала й Довженкова Марія Стоян.

Не менш цікавим у плані співставлення з біблійними персонажами є й інший жіночий образ з Довженкового доробку – образ Христі Хуторної («Україна в огні»). Її ім'я у перекладі з грецької означає «християнка», «та, що присвятила себе Христу». Історія не простого життя цієї героїні нагадує шлях до Христа, до духовного очищення колишньої блудниці Марії Магдалини. Остання, як відомо, «була зцілена Ісусом Христом від злих духів і стала однією з тих благочестивих жінок, які всюди слідували за ним під час його земного життя, і першою, кому відкрилося чудо Воскресіння»²⁰⁶. Ім'я

²⁰⁵Библейская энциклопедия = Иллюстрированная полная популярная библейская энциклопедия в 4-х выпусках. Вып.1 / Труд и издание архимандрита Никифора. Репринтное издание, 1891. М.: Издание Свято-Троице-Сергиевой Лавры, 1990. С. 590.

²⁰⁶Там само. С. 456.

Марії Магдалини згадується в Біблії більше 10 разів (Матф. 27:65, 61; 28:1; Марк 15:40, 47; 16:1,9; Лука 8:2; 24:10; Йоанн 19:25, 20:1, 11, 16, 18), що свідчить про її неабияку роль у житті Ісуса Христа і християнській релігії в цілому.

Постать Марії Магдалини сторіччями хвилює художню уяву кращих письменників світу, котрі, керуючись текстом Біблії, на образах своїх однойменних героїнь намагалися проілюструвати внутрішній конфлікт грішниці, який полягає у виборі між поверненням до попереднього життя зневаженої суспільством жінки чи нового життя за заповідями Великого Учителя.

Одним із таких авторів був Моріс Метерлінк, який висловив припущення, що саме Марія Магдалина могла порятувати Спасителя від загибелі. Про це йдеться в його останній драмі «Марія Магдалина», назва якої збігається з ім'ям головної героїні.

Довженкова Христя Хуторна, як і Марія Магдалина, вела далеко не праведний спосіб життя, особливо з точки зору святенницької моралі тодішньої більшовицької влади, а відтак мусила за це понести покарання, до чого вона вже морально була підготовлена. Однак у вирішальний момент Христі, як і її біблійній попередниці, пощастило зустрітися зі своєрідним месією. Якщо для Марії Магдалини таким Месією став Ісус Христос, то для Христі Хуторної – командир партизанського загону Лаврін Запорожець. Саме він зумів знайти для неї потрібні слова, котрі, по суті, повернули її до життя, наповнили його новим змістом – жагою помсти.

Зцілення Христі відбулося так само швидко, як і відродження до нового життя біблійної Магдалини. Просто для цього мала трапитися на її шляху така щира Людина, як Лаврін Запорожець, який її гріх морального падіння назве брудною водою, що після очищення помстою просто стече з неї назавжди.

Прощення Христі співзвучне з прощенням Марії, про яку в Євангелії від святого Луки було сказано: «Численні гріхи її прощені, хоч багато вона любила. <...> Твоя віра спасла тебе!»²⁰⁷.

Саме в цьому християнському всепрощенні криється один з апофеозів кіноповісті «Україна в огні». Для автора тут важлива світла християнська мораль, яка проявилася на тлі тієї чорної дійсності, що панувала в роки війни.

²⁰⁷Біблія. – Українське біблійне товариство, 1990. С. 82.

Крізь усю літературну спадщину Олександра Довженка проходить незгасима віра в людину, в перемогу кращих людських чеснот, а отже, божественного начала в кожній особистості. Його творчість є уособленням надій і сподівань на воскресіння загальнолюдських цінностей, повернення духовних надбань народу. Здійснюючи мистецький пошук від прямих запозичень чи наслідувань біблійних сюжетів, письменник зумів синтезувати історичне й символічне трактування, прийшовши до індивідуально-авторського поетичного переосмислення, символічного підтексту.

Особливості жіночого характеротворення в кіноповісті «Зачарована Десна»

Як справедливо наголошував С. Плачинда, «на всі події і явища – великі і малі, епохальні і буденні – Довженко дивився очима народу. Він перейняв усі кращі риси народу: працьовитість, мудрість, невмирущий оптимізм, безпосередність вдачі, гумор»²⁰⁸. Відтак цілком логічно, що віковічні народні традиції, фольклор на повну силу відбилися в кінематографічній творчості і літературному доробку митця. Яскравим свідченням цього є кіноповість «Зачарована Десна», у якій дивовижний світ фантастики своїм корінням сягає глибин народної уяви, перегукується з гоголівськими «Вечорами на хуторі біля Диканьки» (отим левом на березі Десни – образом могутньої фантазії майбутнього митця, мовчазною бесідою коней, що її підслухав малий Сашко, «фамільною вороною», яка вже років з півтора ста завідувала погодою на сінокосі).

Проявилось це і в змалюванні Довженкових героїв. З особливою любов'ю виписані митцем жіночі образи. У кіноповісті «Зачарована Десна» він вивів два центральні й один опосередкований жіночі типи. Центральні це, звичайно ж, мати і прабаба Марусина, а опосередкованим є образ Матері Божої, до якої так часто звертаються обидві героїні: мати – у своїх молитвах, а прабаба Марусина – зі своїми численними проханнями когось покарати.

Перша жінка, з якою зустрічаємось у «Зачарованій Десні», – мати малого Сашка. У кіноповісті лише один раз прозвучить її ім'я – Одарочка. Саме так, ласкаво назвав її письменник, для якого мати

²⁰⁸Плачинда С. Олександр Довженко: Життя і творчість. С. 7.

була найголовнішою і найвеличнішою людиною в його житті. «Образ матері, – наголошував митець, – у нечисленному ряді жіночих образів заступив собою всі інші»²⁰⁹. І це не дивно. Адже саме мати вимолила у Бога життя своєму останньому синові, можливо, інтуїтивно вгадуючи в ньому визначну особистість у майбутньому.

В образі матері письменник подає щось на кшталт національного жіночого архетипу – жінки, зануреної у побутові, часом не вирішувані проблеми (згадаймо хоча б те, як Одарці Єрмолаївні не подобалася власна хата з вікнами, що повростали в землю, і де не було замків)²¹⁰, стійкої (неможливо навіть уявити, як вона взагалі змогла пережити смерть дванадцяти дітей), дещо самотньої (не дивлячись на наявність численних родичів), але все-таки «невгамовної», як скаже сам автор, у повсякденних турботах.

Уже з перших рядків твору постає образ матері-трудівниці, матері-годувальниці, яка «чого тільки не насадить в городі – і огірки, і гарбузи, і картоплю, і малину, смородину, тютюн, квасолю, соняшник, мак, буряк, лободу, укроп, моркву – бо нічого в світі так не любить, як саджати що-небудь у землю, щоб проізрастало...» [ДВ, с. 5]. Так само безкорисливо вона своєю широкою українською душею любить людей, прагне їм допомогти, лікуючи молитвою «від зубів, пристріту й переляку» [ДВ, с. 13]. Посеред «каруселі» повсякденних турбот про хліб насущний, втомлена працею, мати знаходить час, аби допомогти тим, хто потребує її любові і захисту. Їй хотілося відчувати себе потрібною. Адже людина, яка допомагає іншим – уже не самотня у цьому світі. Жінка відчуває себе щасливою, творячи добро, позаяк щиро вірить, що за це їй уготоване райське життя на небі поміж святими.

З усією повагою і любов'ю до найдорожчої в світі людини, але й з деяким сумом, Довженко все-таки подає у творі епізоди, що демонструють неписьменність, «темноту» його матері. Доброю ілюстрацією до цього є сцена зі знищенням Псалтиря «діда-чорно-книжника»: «ту чорну книгу вона часто рвала нишком на шматки і розкидала у хліві, в кошарі, в гарбузах, у малині, а вони ніби самі зліталися самі до шкіряної палітурки» [ДВ, с. 12]. І далі: «...зрештою, мати крадькома таки знищила Псалтир. Вона спалила його в печі по

²⁰⁹Довженко О. Зачарована Десна. Кіноповісті. Оповідання. К.: Дніпро, 1969. С. 567.

²¹⁰Довженко О. Вибране: для старшого шкільного віку. Вид. 2-ге, без змін. К.: Національний книжковий проект, 2011. С. 11. Далі при посиланні на це видання в тексті зазначається аббревіатура ДВ та сторінка.

одному листочку, боячись палити зразу весь, щоб він часом не вибухнув і не розніс печі» [ДВ, с. 6].

Не менш комічно змальовано прагнення матері потрапити до раю. «Ось де я гляньте, – було показувала на якусь святу душу коло Божої Матері угорі картини Страшного суду. – Бачите? Мати так часто тикала пучкою в цю праведну душу, що у душі вже замість лиця стала коричнева пляма, як столиця на географічній карті» [ДВ, с. 13].

Це, по суті, приклад демонстрації письменником певної інтелектуальної обмеженості пересічної української селянки кінця ХІХ – початку ХХ століття. Інтуїтивно героїня, ймовірно, відчуває це й сама, а відтак не виключено, що на рівні підсвідомості в неї спрацьовує своєрідний захисний механізм, який знаходить, у свою чергу, специфічний компенсатор – оте саме знахарство. У цьому контексті варто нагадати, що це була доба, коли в темному українському селі знахарок, повитух, ворожок і поважали, і боялися. Більше того, до порад цих «месій» дослухалися і зазвичай неухильно слідували їхнім настановам, якими б абсурдними вони не були. Подібні приклади можна віднайти і в українській класичній літературі. Так, у драмі М. Кропивницького «Замулені джерела», аби вилікувати дружину від нервового розладу, чоловік за присудом старої бабки-ворожки взяв її на ланцюг, заборонивши при цьому давати їй їсти й пити.

Мабуть, саме тому певну надію на свою «надприродну» силу має й Одарка Єрмолаївна. Та тільки сила її насправді в іншому – безмежній, здобутій із глибин серця, із закутків душі силі Матері, Матері, котра, як ніхто інший, захистить, благословить, приголубить, порадіє, Матері, яка дарує життя і весь безмежний світ.

Місцями змалювання ліричного образу матері подано під впливом народної пісні: «Коло хати мати-зозуля кує мені розлуку...», «Довго-довго, не один десяток років буде проводити мене мати, дивлячись крізь сльози на дорогу, довго хреститиме мені слід і стоятиме з молитвами на зорях вечірніх і ранішніх, щоб не взяла мене ні куля, ні шабля, ні наклеп лихий» [ДВ, с. 32].

Ліричності твору додає й епізод народження єдиної донечки в сім'ї Довженків – сестрички малого Сашка. З якою теплотою й невідомою синівською любов'ю описує письменник почуття матері: «Ти вже проснувся, синочку? А я тобі ляльку принесла, дівчинку! Ось бачиш яка! ... Яка красива. Ну, лялечка! – ніжно і зворушливо

промовила мати. – І позіхає глянь. Голубонько ж ти моя сизенька, квіточка... На щасливому матиному лиці, що сяяло і мовби світилося від радості, я побачив сльози...» [ДВ, с. 22]. Ніжність і проникливість цієї сцени зворушує й зачаровує, адже немає нічого у світі більш таємничого і сокровеного, ніж народження нового життя. А для матері, яка у свій час за один день втратила чотирьох «синів-соловейків», народження доньки – справжній подарунок небес!

На противагу матері подається в кіноповісті ще один неперевершений, досконалий у своєму змалюванні образ – образ прабаби малого Сашка. Портретні характеристики прабаби Марусини у творі дещо знижені. «Вона була малесенька і така прудка, і очі мала такі видючі й гострі, що схватись од неї не могло ніщо в світі, – описує її автор «Зачарованої Десни». І додає: «Їй можна було по три дні не давати їсти. Але без прокльонів вона не могла прожити й дня. Вони були її духовною їжею» [ДВ, с. 10].

Вона не виконує традиційну жіночу функцію по збереженню духовних і культурних людських цінностей. Як видно зі змісту кіноповісті, прабаба не є зразком жіночності в традиційній манері української класичної літератури, яка згідно з християнською мораллю завше наділяє дійових осіб жіночої статі життєвою мудрістю, умінням вибачати, любити, співчувати. Однак саме в цьому криється одна із суперечностей твору: незважаючи на відштовхуючу, на перший погляд, характеристику, прабабка Марусина викликає непідробну симпатію в читачів, оскільки постає в образі однієї з тих міфологічних грецьких фурій, маленьких відьмочок, які не обов'язково на шабаш літають, але життя отруюють.

По суті, це яскравий гумористичний персонаж. Жіночка, яка найбільше у світі любила прокльони, що «лилися з її вуст невпинним потоком, як вірші з натхненного поета» вражає своєю здатністю автоматично проклинати все, що попадається їй на очі: «свиней, курей, поросят, щоб не скугикали, Пірата, щоб не гавкав і не гидив, дітей, сусідів. Кота вона проклинала щодня по 2–3 рази так, що він трохи згодом був якось захворів і здох десь у тютюні» [ДВ, с. 10].

Для цього, звичайно ж, теж треба мати хист. Недарма автор вважав, що «це була *творчість* (курсив наш – С. М.-М.) її палкої, темної престарілої душі» [ДВ, с. 10]. Гарною ілюстрацією до цього є сцена, де бабини прокльони на адресу малого Сашка трансформуються в пісню, в якій вона висловлює своє «побажання» нащадку

стати цілковитим нікчемою («щоб не вийшло з нього ні кравця, ні шевця, ні плотника, ні молотника...»). Вона виспівувала її, мов колядку:

Та не орача в полі-і-і, ні косарика в лузі,
Не дай бо-о-же,
Та ні косарика в лузі, ні купця в дорозі,
Ой, ні купця в дорозі, ні рибалочки в морі [ДВ, с. 15].

Така характеристика цієї літньої жінки дає підстави стверджувати, що правнук не надто любив її. Швидше за все він її боявся, йому було неприємно і страшно, «коли баба клене». Особливо хлопчина був ображений тим, що вона потопила кошенят у копанці. Йому здавалося, що прабаба, ніби відьма, завжди з'являється під «зловісний скрип дверей». Не останню роль у її демонізації відіграла й мати майбутнього письменника, яка переконана була в тому, що на картині Страшного суду, котра висіла на стіні, прабаба Марусина «лизала гарячу сковороду за свій довгий язик і за те, що була велика чаклунка» [ДВ, с. 12].

Вельми символічним у кіноповісті є епізод, коли помирає прабаба і водночас народжується дитинка – дівчинка. Життя не зупиняється, воно йде далі, воно продовжується й оновлюється. Сашко прокидається і бачить діда, голосіння якого були сповнені стражданням від втрати матері. Проте подія, яка принесла багато страждань дідові, викликала зовсім протилежну реакцію у хлопчика: «Ой, коли б хто знав, яка то радість, коли вмирають прабаби, особливо зимою, в стареньких хатах! Яка то втіха! Хата враз стає великою, повітря чисте, і світло, як у раю!» [ДВ, с. 23].

Це були враження малого Сашка. Разом із тим нема жодного сумніву (це читається поміж рядками кіноповісті), що дорослий Олександр Довженко описував цей образ з любов'ю, усмішкою, гумором, які є властивими більшості українців.

Прикметно, що прабаба Марусина з'явиться ще раз у літературній творчості Довженка – в авторському спогаді про сценарій і фільм «Земля» в образі жінки небалакучого чумака Григорія Харитини. Остання так само «любила голосно клясти геть чисто все, що потрапляло їй на очі» і так само «без прокльонів не могла прожити навіть годину. Вони ринули з її вуст безупинним потоком, як вірші в поета, з найменшого приводу. Прокльони були немовби творчістю її

пристрасної й темної престарілої душі» [ДВ, с. 60]. Ця авторемінісценція, дубляж героїні-фурії ще раз доводить нам незабутність цього образу в душі автора.

Протиставляючи образи матері й прабаби, автор ставить питання про неможливість подолання жіночої суті, дуальність жіночої душі – її потягу до любові, співчуття і водночас підступність і жорстокість, які не йдуть у жодне порівняння з чоловічими. Характерним прикладом є рядки в кіноповісті, де «мати годує своїх ворогів – діда й бабу – та догоджає їм» з однією лише мрією потрапити у рай як «боляща великомучениця», а прабабка, аби помститися матері, яка довго її не годувала «накупила в церкві свічок проти матері й поставила їх перед Богом сторч догори. А од цього вже ніяка людина не могла потрапити в рай» [ДВ, с. 13]. А як зраділа мати смерті прабаби, плачучи, тільки для того, «аби дід не обижався»!

Довженко, звичайно ж, дещо іронізує над своїми героїнями, реалізує в них гендерний стереотип протилежних жіночих типажів, порушуючи питання про природу жіночого щастя і розуміння жіночих обов'язків у житті. Але є й те, що об'єднує цих жінок. У створених письменником жіночих типах занадто багато гіркого присмаку, беспорядності, незахищеності перед жорстокими обставинами повсякденного життя. Вони страждають від втраченої за тяжкою роботою молодості, любові, дружби, щасливого і безтурботного материнства, що за великим рахунком у цілому відображає кризу тогочасного суспільства.

Питання, порушені митцем у кіноповісті «Зачарована Десна», багато в чому відображують загальнолюдські проблеми. Трагічна, але разом із тим і комічна картина світу, мотиви життя і смерті, що у творі межують, ідуть рука об руку, ставлять знак рівності між позитивними й негативними, добрими і злими, красивими й непривабливими зовні героїнями Довженка. Межа між добром і злом у творі не надто чітка. Так, прокльони прабаби Марусини, що з погляду християнського вчення є гріхом, викликають ніщо інше, як усмішку, а народження нового життя і радість матері подається в один день зі смертю прабаби і стражданням діда. Героїнь кіноповісті важко поціновувати, користуючись лише критеріями добродетності чи порочності.

Над усіма перипетіями, що мають місце у кіноповісті, возвеличується постать Божої Матері – єдиний жіночий образ, який не

викликає жодних сумнівів чи суперечностей і відіграє важливу роль. Автор звертає на нього особливу увагу, свідченням чого є наступні рядки: «Не вдаючись глибоко в історичний аналіз деяких культурних пережитків, слід сказати, що у нас на Україні прості люди в Бога не дуже вірили. Персонально вірили більш у Матір Божу і святих – Миколая-угодника, Петра, Іллю, Пантелеймона. Вірили також в нечисту силу. Самого ж Бога не те щоб не визнавали, а просто з делікатності не наважувались утруждати безпосередньо. У жінок була своя стежка: вони довіряли свої скарги Матері Божій, а та вже передавала Сину чи Святому Духу-голубу» [ДВ, с. 9].

Цілком природно, що обидві героїні «Зачарованої Десни» – і мати, і прабаба – теж постійно апелюють до Божої Матері. Майже всі монологи (прокльони-молитви) прабаби звернені до «Цариці Небесної, святої великомучениці, заступниці милостивої, Матері Божої» [ДВ, с. 14]. Саме поруч із Матір'ю Божою все життя мріє знайти собі місце у Раю мати малого Сашка. І саме від її гнівного погляду ховався в малині «маленький ангел».

Таке гречне ставлення до образу Божої Матері обумовлено тим, що він завжди був і залишається символом християнської жертвності, святої материнської любові.

Зображуючи жіночі персонажі в кіноповісті «Зачарована Десна», автор виявив неабиякий хист письменника-психолога. На прикладі постаті своєї матері він створив образ пересічної української жінки – жінки-матері, жінки-трудівниці, жінки-берегині домашнього вогнища, без особливих високих устремлінь та інтересів, як найбільш поширений реальний тип дійсності кінця XIX – початку XX століття. Так само майстерно поданий комічний портрет прабаби Марусини – жінки-фурії. Гармонійно вписується в загальну канву кіноповісті й образ Матері Божої – жінки-символу. Він, поза сумнівом, є справжньою окрасою Довженкового твору.

Образ-архетип Ярославни

Образ-архетип уміщує в собі найбільш стійкі і поширені «схеми» чи «формули» людської уяви, що проявляються і в міфології і в мистецтві на всіх стадіях історичного розвитку. Характерним прикладом є один з кращих літературних жіночих персонажів образ-архетип Ярославни зі «Слова о полку Ігоревім» – доньки галицького князя Ярослава Осмомисла і дружини Новгород-Сіверського князя Ігоря Єфросинії. «Цей немеркнучий образ, – наголошував Л. Махновець, – крізь віки сяє своєю моральною силою і чистотою. Ярославна належить до найблагородніших жіночих постатей усієї світової літератури»²¹¹. Читачі щороку знайомляться з однією із кращих сторінок давньоруського літопису – плачем Ярославни на Путивльському валу, намагаючись збагнути силу любові й жертвності цієї легендарної жінки.

З часу оприлюднення «Слова о полку Ігоревім» пройшло понад двісті років. Десятки (якщо не сотні) перекладів «Слова...» упродовж століть свідчать про його неабияку актуальність. Серед тих, хто у своїй творчості звертався до давньоруського шедевр, слід назвати Т. Шевченка, П. Мирного, М. Чернявського, М. Рильського, Н. Забілу та багато інших. Неодноразово використовував образ Ярославни й Довженко.

Про українську жінку «про матір, про сестру. Про нашу Ярославну, що плаче рано на зорі за нами. Про Катерину, що плакала з Ярославною» [ЩЗ, с. 83], митець задумав написати ще на початку 1942 року. У «Щоденникових записах» можна віднайти чимало нотаток, які підтверджують цей його намір. Письменник, зокрема, створив кілька образів своїх сучасниць, які так чи інакше нагадують Ярославну. Довженкових героїнь поєднує з Ярославною тема любові, безпрецедентна вірність своєму судженому.

Перша жінка в житті письменника, яка так само, як і Ярославна, «стояла на зорях вечірніх і ранішніх», – це його мати. Вона була тією жінкою-зозулею, яка кувала коло хати довгу розлуку з улюбленим, єдиним сином. Своїми молитвами з далекої Сосниці вона виткала незриму захисну сорочку для свого сина Сашка, «щоб не взяла його ні куля, ні шабля, ні наклеп лихий»²¹².

²¹¹Слово о полку Ігоревім / за заг ред. М.Ф. Вишневецького. К.: Дніпро, 1970. С. 13.

²¹²Довженко О. Вибране. С. 32.

Образ матері-Ярославни, яка плаче за своїм сином, письменник утілить у постаті літньої колгоспниці Тетяни Орлюк з «Повісті полум'яних літ». Привертає увагу передусім сцена пов'язана з образом вітру. Давньоруська Ярославна звертається до вітру зі словами:

«Вітрило-вітре мій єдиний,
Легкий крилатий господине!
Нащо на дужому крилі
На вої любії мої,
На князя ладо моє миле,
Ти ханові метаєш стріли?
Не мало неба, і землі,
І моря синього»²¹³.

Так само до вітру, який понесе її слова в п'їтму, звертається й героїня Довженка: «Відведи, Господи, руку смерті від мого сина-воїна!»²¹⁴, – говорить Тетяна Орлюк. А потім, «змахнувши руками, наче птиця крилами стане навколїшки й, подавшись наперед» буде готова поплинути за Дніпро. Затужить мати, вторячи словам княгинї з літопису і матері самого письменника: «Іваном звать його, моя доле, Орлюком Іваном, а я його мати! Стою на зорях вечірніх і вранїшніх, закликаю дороги. Стою опівночі над безоднею скорботи, аби не взяв його ні меч, ні вогонь, ні вода...»²¹⁵.

Сила материнської любові безмежна. Мати дарує життя, а разом зі своїми молитвами – захист. Благословення матері в усі часи вважалось заporукою майбутнього щасливого життя, могутнім щитом від усіх бїд чи напастей, які можуть спіткати молоду людину. Підтвердженням цієї вічної істини слугують долї героїв із творів Довженка, а також його особисте життя.

Найяскравїшим образом дївчини в літературній творчості митця, яку можна порівняти з Ярославною зі «Слова о полку Ігоревім», є, поза сумнівом, образ Олесї Запорожець. Він знайшов своє втілення в оповіданні «Незабутнє» (1942), а потім у кіноповісті «Україна в огні» (1943). Довженко тричі змінював ім'я головної героїні під час роботи над текстами згаданих творів: Олена – Саня – Олеся, свідченням чого є записи на сторінках його щоденника. Зупинився митець, як відомо,

²¹³Слово о полку Ігоревім. С. 61.

²¹⁴Довженко О. Вибране. С. 108.

²¹⁵Там само. С. 108.

на імені Олеся. Саме воно фігурує в оповіданні «Незабутнє» й кіноповісті «Україна в огні».

Перша невеличка нотатка, у якій з'являються контури образу цієї Довженкової Ярославни, датується 30 квітня 1942 року. Йдеться про Саню-Ярославну, яка «летіла зозулею на східні вороніжські степи» [ЩЗ, с. 118]. Навіть не доводиться гадати, звідки він виник у художній свідомості письменника. Паралелі очевидні, оскільки давньоруська Ярославна теж летіла за своїм судженням «зигзицею, тією чайкою вдовицею»²¹⁶.

Подібні паралелі з давньоруським шедевром простежуються і в Довженковому оповіданні «Незабутнє». Олеся-Ярославна з «Незабутнього» виплакала на перелазі за своїм коханим «свою многосотлітню пісню» [ДКО, с. 597] точно так як «квилила і плакала Ярославна в Путивлі рано на валу»²¹⁷. Прикметно, що Довженкова Саня-Олеся («Незабутнє», «Україна в огні»), як і Ярославна, не поїхала зі своїм коханим на поле бою, бо залишилася захищати свій рід, свою хату, квіти, могили батьків на своїй землі.

Але є й дещо відмінне між Олесєю і Ярославною. Це суть їхнього кохання. Ярославна сумувала за своїм чоловіком князем Ігорем, а Олеся за воїном Червоної армії Василем Кравчиною (чи Василем Нечаєм з «Незабутнього»), який випадково з'явився на її шляху і став обранцем долі.

Між Василем Кравчиною й Олесєю Запорожець виникла пристрасть. Цей любовний мотив у творі поєднується з соціальним. Обумовлений він війною й зародився на тлі війни. Саме війна й керувала вчинками цих героїв, їхніми інстинктами, розумом. Саме війна й нашттовхнула Олесю «на крок нечуваний, небачений ні в її селі ніколи, ні в усім її народі. На вчинок надзвичайний, від однієї згадки про який у неї захолинуло і спинилося серце» [ДКО, с. 154]. На інтимну близькість з воїном Червоної армії змусив дівчину відчай.

Нескінченне осмислене очікування чогось страшного посилювало її відчуття тривоги за своє майбутнє: «...прийдуть німці завтра чи післязавтра, замучать мене, поругаються наді мною. А я так цього боюсь...» [ДКО, с. 155]. Відтак «пошук коханого на одну ніч» став для Олесі самозахистом, оскільки вона нізащо в світі не хотіла, аби її дівочу честь розтоптали ненависні вороги. Своє перше почуття

²¹⁶Слово о полку Ігоревім. С. 61.

²¹⁷Там само..

дівчина хотіла розділити з тим, кого вважала своїм захисником, хай і зовсім незнайомим.

Схожий епізод наявний у книзі Миколи Островського «Як гартувалась сталь». Молоду дівчину Христину кинули до в'язниці за те, що вона відмовила коменданту петлюрівської армії. В умовах буцегарні вона повинна була зрозуміти «неправильність» своєї поведінки, розкаятися і подобрішати до коменданта. Чекаючи ранку, Христина раз у раз згадувала слова свого ворога: «Я з тобою завтра розквітаюсь. Не хочеш зі мною – в караулку підеш. Козаки не відмовляться. Вибирай»²¹⁸. Жах і відчай сковували її серце. Передчуття найжахливіших для дівчини випробувань не покидали її. У цьому стані осяяла її смілива думка. «Замучають мене прокляті. Пропала я: сила їхня <...> Слухай, голубе, – звертаючись до сусіда по камері, головного герою роману Павки Корчагіна, промовила Христя, – мені все рівно пропадати: як не офіцер, так ті замучають. Бери мене, хлопчику милий, щоб не та собака дівочість забрала»²¹⁹.

Павка Корчигин розумів стан дівчини і причини її такого вчинку та, на відміну, від Василя Кравчини, не зміг виконати прохання Христини, про що вже за декілька годин пожалкував. Він бачив повні докору очі дівчини, яку на жорстоку розправу забрали козаки.

Сильна морально, психологічно й інтелектуально, Олеся Запорожець поєднала в собі надзвичайну чуттєвість та емоційність. В образі цієї українки Довженко, спираючись на свої філософсько-етичні погляди, утверджує ідеал гармонійної людини, у якої розум і серце врівноважені навіть у важкі воєнні часи.

Момент фізичної любові Василя й Олесі є моментом народження нової жінки – сильної, вільної, нестримної. Це процес самопізнання себе іншої і пізнання того «іншого». До речі, це єдина з усього творчого доробку Довженка сцена фізичного кохання, задум якої з'являється на сторінках «Щоденникових записів», а потім знаходить своє втілення в оповіданні «Незабутнє» й кіноповісті «Україна в огні».

Цей епізод якоюсь мірою проливає світло на погляди Довженка щодо так званого жіночого питання. Письменник, поза сумнівом, відстоює право жінки на самовизначення, право обирати свій життєвий шлях самостійно. Створений ним образ Олесі Запорожець

²¹⁸Островский Н. А. Как закалялась сталь: Роман. М.: Просвещение, 1986. С. 89.

²¹⁹Там само. С. 90.

значущий тим, що є відображенням нового погляду на особистість жінки, на її місце в суспільстві. У взаємостосунках із Василем Кравчиною Олеся виявляє самостійність не тільки у своїх почуттях, але й у вчинках і рішеннях. Суть кохання між Олесею і Василем за Довженком така: письменник стверджує кохання мірилом цінності людського існування, яка при всій трагічності свого розвитку одухотворяє людське життя, наповнює його почуттями співпереживання до всіх і всього.

Олесина ніч кохання завершилася спогляданням сліду на подушці від Василевої голови і очікуванням майбутньої зустрічі зі своїм судженим. Подібний епізод знаходимо і у творі давньоруського автора. Звертаючись за допомогою до могутнього Дніпра, Ярославна промовляє:

О мій Славутицю преславний!
Моє ти ладо принеси,
Щоб я постіль весела слала,
У море сліз не посидала, –
Сльозами моря не долить²²⁰.

Розпач обох молодих жінок у розлуці досягає свого апогею. Ніщо так не лякає людину, як невідомість, непрогнозованість подій. Обидві вони готові гідно зустріти свою смерть, аби тільки не переживати звістку про загибель коханого. Олеся з «Незабутнього» стала кам'яною, щоб не чути, як громили гарматами село, як останні бійці разом з Василем відступали. Саня зі «Щоденника», чекаючи на свого коханого і терплячи наругу від нацистів, стала сивою і «схожою на мармурову статую на своїй могильній плиті» [ЩЗ, с. 118]. Помирала від туги за князем Ігорем і Ярославна, звертаючись до сонця:

Святий, огнений господине!
Спалив єси луги, степи,
Спалив і князя, і дружину,
Спали мене на самоті!
Або не грій і не світи...
Загинув ладо... Я загину!²²¹

²²⁰Слово о полку Ігоревім. С. 62.

²²¹Там само.

Закохані жінки, ніжні Ярославни, в усі часи ставали для своїх коханих воїнів символами перемоги, нестримного бажання повернутися додому. Так само, як князь Ігор, і Василь Кравчина, прагнуть зустрічі зі своєю коханою Уляною й Іван Орлюк («Повість полум'яних літ»). Будучи пораненим у бою з ворогами і лежачи на операційному столі, він у спогадах і видіннях бачитиме свою Ярославну, а вона летітиме на ворожі рубежі в образі медичної сестри, щоб урятувати від смерті сотні таких Іванів. Наділивши свою героїню нестримним бажанням врятувати якомога більше захисників Вітчизни, Довженко тим самим наблизив її до образу давньоруської княгині, яка у своїх молитвах просила захисту у всіх сил природи не тільки для свого коханого князя Ігоря, а й для його воїнів-побратимів.

Уляна стане легендарною медичною сестрою, про яку «згадували поранені у багатьох похідних госпіталях на всьому щонайважчому шляху війни, яку з захопленням і вдячністю описували не раз Орлюкові, яка частенько була поряд нього в сусідніх частинах» [ДКО, с. 289]. І хоча не довелося їй, як і Ярославні «...на тілі, на княжій білім, помарнілім омита кров суху, отерти глибокі, тяжкі рани»²²², та вона змогла, зринаючи в уяві Івана на операційному столі, не дати погаснути його прагненню до життя. І вже потім, під час зустрічі, зізнатися йому: «Скільки раз мені здавалось, що я виносила з бою тебе. Сотні раз здавалось мені, що це ти, що я тебе несу, тебе, Іваночку!» [ДКО, с. 289].

Образ Уляни Рясної є співзвучним з головним жіночим образом роману «Прапорonosці» Олесь Гончара. У другому розділі трилогії, епіграфом до якого автор взяв цитату зі «Слова...» «Полечу, рече, зигзицею по Дунаєви...», на перший план виводиться образ Шури Ясногорської. Виконуючи обов'язки польової медсестри, вона теж поспішала назустріч своєму коханому, командирі мінометної роти Юрію Брянському.

Вони познайомилися ще до війни на математичному факультеті інституту. Їх щире кохання вражало оточуючих своєю чистотою і глибиною почуттів. Та війна внесла свої корективи у їхнє щасливе життя. І тепер молоді люди мали полями війни йти не тільки до перемоги, але й назустріч одне одному.

Та, на жаль, зустрітися їм не судилося. В одному з боїв під Трансільванією Юрій загинув. Усі передчуття Шури щодо щасливої

²²²Там само. С. 61.

зустрічі з коханим заступило невимовне горе. Образ дівчини, вбитої тяжким горем, яка стоїть під дощем серед темної ночі, нагадує ту ж саму Ярославну зі «Слова...»: «Шура зайшла в сад, втомлена дотяглась до якогось дерева і, охопивши руками мокрий холодний стовбур, застигла. Невже це все? <...> Плечі її здригались. Якби вона знала, то зіскочила б учора з машини, полетіла б на ту золоту сопку!»²²³

На відміну від психологічно важкого фіналу роману Гончара, в якому загинуть і Юрій Брянський, і Шура Ясногорська, у кіноповісті Довженка після тяжких поранень на полі бою виживе Іван Орлюк, під час жахливих боїв вистоїть Василь Кравчина. Символічними будуть його слова, які промовить він від імені усіх захисників до своєї Олесі-Ярославни: «Я доб'юся до тебе через дзоти й пожежі. Я знищу всі стіни, що їх мурують німці своїми руками, і до грудей твоїх припаду, зоре моя вечірняя. Моя словянко, українко сумна. З повними очами сліз. З очами криницями, повними сліз...» [ЩЗ, с. 115].

Князь Ігор, Василь Кравчина, Іван Орлюк – усі вони виправдають сподівання своїх коханих, повернуться до них живими і неушкодженими. Мабуть, це станеться тому, що їхніми захисними сорочками стануть молитви їхніх коханих, їхніх Ярославен.

Своїми образами Олесі й Уляни Довженко наблизився до власного естетичного ідеалу жінки, яка гармонійно поєднує в собі кохання і характер, обов'язок і радість, чуттєву ніжність і самодисципліну, інтереси родини й інтереси нації. Багато в чому ці риси для своїх героїнь він запозичив у безсмертної Ярославни зі «Слова о полку Ігоревім».

Образ матері

В Україні жінка споконвіку вважається берегинею домашнього вогнища та сімейного затишку. Для української родини передусім характерна велика роль матері. Протягом багатьох століть людство звертається до матері в піснях, молитвах, віршах і поемах, уславлюючи її величне ім'я. Для українців образ Матері триєдиний: любов до рідної неньки, яка переростає у глибоку пошану до Матері Божої,

²²³Гончар О. Т. Прапорнощі: трилогія. К. : Веселка, 1995. С. 188.

що завжди була покровителькою українців, і негасиму любов до Матері-України, яка потребує захисту.

Особливе місце у своїй літературній творчості відвів жінкам Олександр Довженко. З великим трепетом, любов'ю і повагою випи-сані у письменника образи його матері та прабаби («Зачарована Десна»), інших жінок і дівчат («Арсенал», «Земля», «Україна в огні», «Повість полум'яних літ», «Мати», «Бронза», «Щоденник»).

Праобразом усіх матерів творчого доробку митця стала, звичайно ж, його мати Одарка Єрмолаївна. Саме її святий образ, що «стояв на зорях вечірніх та ранішніх» та захищав молитвами від кулі й шаблі, стане першоосновою для змалювання кращих представниць українського материнства.

Уже з перших рядків кіноповісті «Арсенал», як кадри фільму, починають змінюватися образи зображуваних матерів. Змальовуючи одразу декілька героїнь майже в однаково важких умовах, Довженко, ймовірно, хотів наголосити на їхній типовості. Йому вистачило всього кілька штрихів, аби проникнути в саму суть материнського буття. Мається на увазі весь той неосяжний материнський біль, труд, сльози, розпука, які з такою майстерністю відображені на сторінках кіноповісті.

Перед нами постає хата, у якій посеред злиднів, бідноти і пустоти сидить жінка «з слідами важкої праці й нестатків» [ДКО, с. 32]. Її руки втомлено спущені додолу, її очі вицвіли «від чекання, сліз і багато чого, про що й розповісти не можливо, чого не втілиш ні в які слова» [ДКО, с. 32].

Змінюється кадр – і перед нами постає образ матері-трудівниці, «літньої сівачки», яка, зібравши останню волю в кулак, хитаючись від безсилля, кидає зерно в землю, щоб пізніше було чим годувати свою сім'ю, свого скаліченого війною сина. А той син «у неї вдома без ніг. <...> Сам долі як пам'ятник, розбитий і знятий з п'єсталу. На грудях «георгій» [ДКО, с. 32]. Однак немає в неї радості від синових заслуг, бо сама повинна обробляти землю. Виростивши й виховавши його собі на радість, не дочекається тепер мати від нього допомоги. Навік забрала його сили кривава війна.

Наступний кадр розповідає про матір, яка змушена дивитися в голодні очі своїм дітям у той час, як її безрукий чоловік з останніх сил надривається в полі. У знеможі й великому розпачі б'є він свого коня, не знаючи, з кого ще спитати за ту бідність та злидні, що

здолали його сім'ю. Водночас від тієї ж безвиході б'є своїх дітей мати. Автор благає: «Не дивіться на неї, відверніться» [ДКО, с. 33]. Не виправдання просить він для цієї жінки, а розуміння, оскільки «отупіла мати від дитячих сліз» [ДКО, с. 33], а вони все «кричать, плачуть, вимагають» [ДКО, с. 33].

Тяжка доля жінок турбувала Довженка протягом усього життя. У щоденнику знаходимо запис (від 30 березня 1942 року), який свідчить про те, що з-поміж питань, які були першочерговими, важливими і болючими на той час, саме тема про долю жінки стала для митця великою, визначною, хоча, можливо, не до кінця втіленою. У цьому контексті варто звернути увагу й на своєрідний Довженків наказ для наступних поколінь майстрів слова, у якому він закликає возвеличити матір, написати про неї так, як ще ніхто не писав: «Найдися, письменнику, рівний талантом красоті материнської душі, і напиши для всіх грядущих літ цей кришталевий прояв материнської душі, генія української матері» [ЩЗ, с. 71].

Ці слова зірвуться з пера письменника під час роботи над сюжетом твору «Мати», який уперше було опубліковано в газеті «Известия» 20 лютого 1943 року. Невеликий за розміром твір містить розповідь про героїзм української жінки-матері, яка ціною власного життя намагалася врятувати чужих синів у роки воєнного лихоліття.

«Не ради сліз, і розпачу, й скорбот, і не в ознаку гіркого прокляття <...>, а задля слави нашого роду написано і во ім'я любові про цю високу смерть» [ЩЗ, с. 652], – такими словами розпочинає автор цю правдиву, невигадану історію про Марію Стоян.

Цікаво, що Довженко декілька разів змінював ім'я героїні: Явдоха Пилипенко, Олена Нечитайло і, врешті-решт, Марія Стоян. Свідченням цього є його щоденникові записи за 1942 рік, упродовж якого тема оповідання розвивалася і варіювалася.

Найчастіше у щоденнику згадується ім'я Явдоха. Проте в тексті твору навік застигло ім'я «Марія» з підкреслено мужнім прізвиськом Стоян. Можливо, так сталося тому, що це ім'я – одне з найпоширеніших у світі. Хоча не виключено й те, що певну роль тут зіграли асоціації, що викликають у свідомості читача Мати Божа або Діва Марія, які в християнському світі символізують матір, покровительку, заступницю.

Не можна категорично стверджувати, що у творі це ім'я є символом, але сама його наявність внесла у твір щось сакральне,

святе і величне. Трагізм Марії Стоян уособлює страждання всіх земних матерів, а відтак асоціюється зі стражданнями Божої Матері. Жоден інший жіночий образ у творчості Довженка не сповнений такого трагізму і такої шляхетності.

Українська жінка, яка сама народила, виховала та провела на поля війни двох своїх синів Івана й Василя, прихистила поранених льотчиків з Уралу Степана Пшеницина та Костю Рябова. Виконуючи культурно-просвітну роботу (розкидаючи над Україною листівки про правду війни), були вони підбиті ворожими літаками. Зібравши всю свою волю, подолали вони біля п'ятисот кілометрів з поламаними руками й ногами, доки не стрілася їм на дорозі хата Марії Стоян.

Два тижні доглядала Марія синів таких же нещасних матерів, як і вона сама. Два тижні вона боролася за їхнє життя. Та не змогла вберегти. У село прийшли німецькі загарбники. Зайшли і до її хати. Рятуючи чужих дітей, назвала Марія їх своїми синами. Невтомно повторювала це і на сільському майдані, куди зігнали німці все село на очну ставку. Ніхто не посмів заперечити Стоянісі. Бо у всіх були на війні свої діти. Навіть удова убитого партизанами начальника поліції Палажка, потупивши очі, підтвердила вищесказані слова.

І все б було добре, та тільки забула Марія сказати хлопцям своє прізвище і вони не спитали «по неувважності своїй дурній» [ДКО, с. 656]. Удар – і впала Марія додолу. Непритомніючи, «вона чула, мов кризь сон, як гукали до неї Пшеницин і Рябов: «Прощайте, мамо! Спасибі! З вами і вмирати не страшно!» [ДКО, с. 656].

Розстрілявши льотчиків, знищивши гранатами хату, вирішили нацисти покарати й багатостраждальну українську матір, повісивши її на старій груші. Та не могла дозволити жінка, щоб омиті кров'ю руки фашистів бодай пальцем зачепили її. Сама стала на пеньок, перехрестилася, сама наділа зашморг, промовила єдине слово: «Діти...» і повисла.

Незабутніми залишаться слова прощання сина Василя зі своєю матір'ю, як незабутньою залишиться і сцена вшанування материнства військом, у якому він боровся за свободу рідної землі. Весь загін радянських солдатів, ідучи повз неживе тіло Марії Стоян на поле бою, проходив без шапок, низько вклоняючись її безсмертному подвигу: «І хто ж не поклониться з живих і прийдешніх невмирущій красі Марії Стоянихи, матері, що просила милостиню для дітей

чужих? <...> Вічна слава вашому імені, мамо Маріє, красоті вашій» [ДКО, с. 656].

Автор наділив свою героїню кращими жіночими рисами національного характеру, оспіваними в народно-поетичній творчості: духовною красою, добротою, шляхетністю, непохитністю, рішучістю, жертовністю. Цей образ уособлює в собі всю глибину розуміння жіночності й материнства, підноситься до символу багатостраждальної України.

Не менш знаковою постаттю в Довженковій літературній творчості є Тетяна Запорожець з кіноповісті «Україна в огні», яка теж утілює в собі образ матері великого українського роду. Вона з'являється на самому початку кіноповісті, співаючи народну пісню «Ой, піду я до роду гуляти». Разом із нею цю народну перлину співали і її сини – Роман «з великою шаблею і заслугою на грудях» [ДКО, с. 151], артилерист Іван-воїн, славний чорноморець Савка, Григорій, майстер урожаю, Трохим, щасливий батько п'яти дітей, Тетяниних онуків, та дочка Олеся – всьому роду втіха.

Усе життя Тетяна, як і багато інших українських матерів, провела «в радощах і турботах, невпинній праці на велику родину з дрібними діточками, на громаду, на державу» [ДКО, с. 152]. Вона виховала п'ятеро синів, які гарно проявили себе і в науці, і у військовій справі, і в повсякденній роботі на землі, раділа успіхам своєї донечки – майстрині квітів і вишиванок. І тому на своєму дні народження справді була задоволена результатами свого життя, тим, що її родина врешті-решт змогла знову зібратися за одним великим столом. Тому і пісню співає Тетяна ту, яка прославляє рід, його духовне багатство. Адже коли родина збирається разом – кожен стає на мить щасливішим, повним сил і наснаги для боротьби з повсякденними труднощами.

Трагічні події Другої світової війни внесли корективи у щасливе сімейне життя. Проводжаючи дітей на війну, кричало материнське серце від жалю, розпачу, передчуття біди: «Синочки мої, сини! Діточки мої! А боже мій, боже мій! Ой, прощайте, прощайте, діти мої...» [ДКО, с. 597].

Так і сталося. Не всі Запорожці вижили у Другій світовій. Прострочило кулеметом з ворожого літака Тетяну Запорожчиху, дочку Олесю було забрано в полон до Німеччини, двоє синів загинули.

Ще раз прозвучить пісня про щасливий рід у кінці твору. Але, на жаль, прозвучить вона вже в пам'ять про матір, берегиню роду, яку забрала в могилу безжальна війна. «Прийшов батько Лаврін, брат Роман, прийшов Іван Запорожець<...>. І хоча всі вони були поранені, а матері, діда Демида, Савки і Григорія уже не було і хата була спалена, стали вкупі коло печища і в честь матері заспівали:

Ой, піду я до роду гуляти,
Таж у мене увесь рід багатий» [ДКО, с. 247].

Знову проведжати на війну залишки своєї родини, але вже не мати, а дочка її Олесья, яка ніби перейняла від Тетяни її материнську естафету. І пригадаються тут слова вже з іншої пісні: «Козацькому роду нема переводу!».

Порівняно з образом Марії Стоян постать Тетяни Запорожець, можливо, не така яскрава й цілісна, але теж доволі символічна. Тетяна стала тією особистістю, яка своїми настановами, своєю піснею змогла згуртувати родину Запорожців – так само, як це зробили тисячі й тисячі інших українських матерів. Несучи в душі образи люблячих матерів, тепло їхніх рук, українські воїни змогли здобути перемогу у війні й (ті, хто вижив) повернутися до рідного краю.

Окремим доробком у творчості письменника є розповіді про тих нещасних дівчат, молодих матерів, що мали нещастя народити дітей від ворогів. Наприклад, у щоденнику можна віднайти нотатку (від 8 червня 1942 року) про задум «написати оповідання чи скористати як епізод в іншому оповіданні про дівчину, що стала вагітною од німця-гвалтівника» [ЩЗ, с. 184]. У цій же творчій заготовці подано роздуми знедаленої молодої матері щодо подальшої долі своєї ненародженої дитини: «Що робити? Як бути з дитиною? Може, вбити її? Бо все одно виросте воно і будуть його ненавидіти люди, само себе воно буде ненавидіти. <...> Чи лишити живим і самій мучитись увесь час, виховуючи плід своєї ганьби, страху, і свого великого нещастя і недолі?» [ЩЗ, с. 185].

Подано тут і важкі роздуми над тим, якою вона буде матір'ю, чи зможе вона нею стати: «Я ж мати? Ні, я не мати. Мати, це щось інше. Це любов і радість, і продовження роду. Мати – це згода і одвертість, і спо-кій. Я не мати. І він не батько. Він був п'яний, він вішав людей у селі, він був жорстокий звір, якого могла витворити чужа ворожа країна» [ЩЗ, с. 185].

Фінал цього запису вражає своєю жорстокістю: «Дівчина убила дитину. Ніхто не знав, куди ділася дитина, ніхто й не питав» [ЩЗ, с. 185].

Подібні думки про вбивство дитини, народженої від ворога, знаходимо в словах Христі Хуторної («Україна в огні»): «Коли в мене родиться їхня дитина, я її задушу!» [ДКО, с. 196]. Ще більш жорстоко ці слова звучать у щоденниковому записі: «Коли у мене родиться вороже дитя, знищу, як щеня» [ЩЗ, с. 184].

Вдруге звернеться до цієї теми Довженко в оповіданні «Бронза», що пізніше увійде до «Повісті полум'яних літ». Емоційне напруження сягає своєї вищої точки під час розмови полонянки Марії з бронзовим пам'ятником її чоловіка Павла. Вона принесла до його підніжжя свої «сором і муку – дитину чужу невідомого батька» [ДКО, с. 660]. Вона просила вбити їх обох чи пожаліти. Та пожаліла дівчину тільки її стара мати, яка, відчуваючи страждання молодого серця, дала їй важливу настанову для життя: «Страждай, голубко. Єдина достовірність серед усіх химер і пристрастей людських – страждання. Високі закони, моя доню, любов, чесноти, вірність, і героїство, і доброта людська, і людська слава, і всякий талант, і всі дороги до щастя і втіхи. Все через нього» [ДКО, с. 710].

Довженко, звичайно, не був новатором у цій темі. Подібні історії про дівчат-покриток і негативне ставлення до них суспільства знаходимо у творчості Т. Шевченка («Катерина», «Наймичка»), І. Франка («Жіноча неволя в руських піснях народних») тощо. У Довженкову добу такі дівчата теж зазнавали громадського осуду, однак сам письменник, зважаючи на тяжкі обставини воєнного лихоліття і високу ціну виживання жінок під час окупації, не міг перекласти всю провину за скоєне лише на їхні плечі. Нерідко на сторінках «Щоденника» трапляються записи, які свідчать про спроби автора знайти виправдання для дівчат, горе яких ростиме з кожним роком життя їхніх позашлюбних дітей від ненависних загарбників.

Прикметно, що Довженко у своєму творчому доробку не знайшов місця для змалювання щасливої жінки, тим більше жінки-матері. Лише окремі епізоди з життя його героїнь можна вважати радісними (ювілей Тетяни Запорожець, її радість від зустрічі з родиною, радість спасіння поранених льотчиків Марією Стоян). Мабуть, так сталося тому, що материнська доля здебільшого й складається з тяжких роздумів, тривоги і переживань за долю дітей, чоловіка, близьких та

рідних. А ще, можливо, тому, що доба, в яку йому довелося жити, була перенасичена різними випробуваннями та стражданнями. Щасливу жінку можна було хіба що вигадати, а митець до кінця життя залишився вірним принципам художньої достовірності.

Українська жінка на війні: проблема патріотизму і зради

Однією з провідних тем, що розроблялися в українській літературі середини ХХ століття, була тема виживання людини в екстремальних умовах Другої світової війни. До неї зверталися О. Гончар, С. Зінчук, Е. Козакевич, І. Логвиненко, І. Нехода, Л. Смілянський та інші. Проте мало хто з вітчизняних письменників звертався до нелегкої долі українського жіноцтва. У цій площині поряд з художніми творами особливо цінними є щоденникові записи (О. Довженка, О. Гончара, А. Любченка), які дають більш реалістичне уявлення про виживання прекрасної статі в екстремальних умовах війни.

У літературній творчості Довженка особливе місце посідає проблема жінки на війні. «Велика і надзвичайна тема – українська жінка і війна. Хто виніс і витяг на своїх плечах найбільше лиха, жорстокостей, ганьби, насильства? Українська мати, сестра, жінка, улюблена» [ЩЗ, с. 51], – зауважував майстер у «Щоденникових записах» шостого березня 1942 року, відчуваючи необхідність розповісти людству всю гірку правду про життя українського жіноцтва в роки Другої світової війни.

Найбільшим полем для роздумів став Довженків щоденник, якому митець довіряв багато чого з того, що не могло бути оприлюдненим. Саме на сторінках «Щоденникових записів» можна віднайти рядки про історичну несправедливість, якої зазнав український народ загалом і українська жінка зокрема в роки Другої світової війни. Короткі записи про нелегку жіночу долю в різних воєнних ситуаціях – відступ Червоної армії, окупація значних територій загарбниками, звільнення захоплених земель – слугують тим фоном, що дозволяє якнайглибше пізнати й усвідомити весь біль і жах війни.

По-військовому стримано згадує письменник дівчат і жінок у містах і селах, які під час відступів покидали наші солдати: «Дівчата

– краса землі нашої. З невимовним сумом дивляться вони нам услід. Білі обличчя їхні, і білі губи їх сухі, як у ангелів архістратигів. Завмирили серця дівочі у німій тузі, і світ плив у їх очах од передчуття наруги, гвалтувань, сорому і невимовних передчувань вагітності від ворогів» [ЩЗ, с. 55]. Розуміючи всю безвихідь подібних ситуацій, Довженкові залишалось тільки сподіватися на їх щасливий порятунок, втечу. Ці дівчата стали його болем упродовж довгих років війни.

Довженків щоденник 1941–1942 років містить також багато записів про насильство над жінками, які потрапили в загарбницькі руки. Ці рядки є емоційно виразними і використовуються митцем для зма-лювання негативного, нелюдського образу ворога. Характерним прикладом є нотатка, зроблена письменником 6 березня 1942 року: «Німець гвалтував жінку. Вона одбивалась до останнього. Вона була вже майже голою. Вона була уже під насильником, і все ж він не міг її взяти. Тоді він застрелив її в лоб з револьвера і згвалтував її мертву...» [ЩЗ, с. 51]. Кожне речення є ніби окремим кадром із кінофільму, жахливим відображенням тогочасної дійсності.

Не менш вражаючим є запис про згвалтування неповнолітніх дівчат, що теж мали місце в часи окупаційного режиму: «Німці згвалтували всіх дівчат. Дівчатка літ по 15 – 16, бліді, замучені, плачуть тихенько» [ДКО, с. 58]. Читаючи ці та подібні рядки, стає зрозумілим, що факти насильства, знуцання над українськими жінками для Довженка були такими ж болючими, як і поразки наших воїнів на фронті.

Фіксуючи огидні випадки погвалтування українок нацистами, письменник присвятив не одну сторінку свого щоденника роздумам про лиху долю дівчат, які витримали наругу від німців і яких пізніше згідно з ідеологією радянської влади ще й судитимуть радянські «визволителі» за так зване «співробітництво». «Прокурорів у нас вистачить на всіх, – зазначав майстер у «Щоденнику» 12 липня 1942 року, – не вистачить учителів, бо загинуть в армії, не вистачить техніків, трактористів, інженерів, агрономів. Вони теж поляжуть у війні, а прокурорів і слідчих вистачить. Всі цілі й здорові, як ведмеді, і досвідчені в холодному своєму фахові. Напрактиковані краще од німців ще з тридцять сьомого року» [ЩЗ, с. 230].

Та змальовуючи реальні картини погвалтування співвітчизниць ворогами, Довженко зумів «оголити» правду і про безчинства тих, на

кого вони з такою надією чекали, знаходячись під окупацією. «Всеволод Попов – руський москвич, – занотував митець у щоденнику 28 листопада 1943 року, – розповідав мені з сумом, що під Мелітополем на фронті він був свідком явищ глибоко обурливих і огидних. Він бачив, як наші визволителі нищили дівчат, що мали чи й не мали нещастя побути під німцями» [ЩЗ, с. 275]. Ці вражаючі факти обурювали письменника. Відчувається різкий осуд подібних вчинків, особисте внутрішнє несприйняття і нерозуміння такої політики «захисників» Вітчизни.

Хвилю негативу викликала у митця і бездіяльність тодішньої влади в умовах окупаційного режиму. Антилюдяна політика радянського керівництва стосовно пересічних людей, які вимушено залишилися на окупованій території, причому часто з вини тих же представників верхівки, чітко окреслена в одній зі сцен «України в огні».

Епізод про двох учительок, комсомолок, які прийшли до очільника міста Лиманчука з надією дізнатися правду про подальшу долю їхнього району, яке покидали останні підрозділи Червоної армії, є одним з найемоційніших моментів кіноповісті. На пряме запитання, що їм робити у такій непростій ситуації, перелякані, розгублені освітянки, почули від представника влади, який мав би потурбуватися про долю пересічних громадян, відверту брехню про неправдивість чуток щодо окупації рідного краю. І тільки один із офіцерів (це був Василь Кравчина) чесно попередив дівчат про ту велику біду, яка чекає на них у тому випадку, якщо вони не встигнуть виїхати з міста до приходу ворогів. «Тікайте, сестри мої, тікайте. Бо прийдуть німці, понівечать вас, заразять хворобами, поженуть у неволю, а цей незгораємий шкаф, що збирається тікати, повернеться потім та й судитиме вас за розпусту» [ДКО, с. 176], – попереджає він землячок.

Випадки замовчування владою реальної небезпеки у зв'язку з можливою окупацією для населення в часи Другої світової війни були непоодинокі. Це була цілеспрямована політика тогочасної влади.

Довженко засуджував також прояви спотвореної радянської моралі, яка зневажала всіх, кому не пощастило уникнути окупаційного режиму. Промовистим у цьому ракурсі є наступний запис з його щоденника про незаслужене приниження дівчат в роки війни радянськими вояками: «У Харкові в перший день визволення одна комсомолка, що півроку не вилазила з льоху, нарешті вилізла мов з

могили. Надівши святкову сукню, а що могло бути більшим святом, вона вибігла на вулицю і кинулась з радісним привітанням до лейтенанта. – Забирайся геть, німецька б...дь! – гукнув на дівчатко визволитель, гордовито простуючи по тротуару і шукаючи, очевидно, очима трупи забитих німцями наших громадян, щоб висловити своє обурення проклятими фашистськими катами» [ЩЗ, с. 275].

Будучи першопрохідцем у цій темі, Довженко став і одним із перших письменників, хто наважився написати про нормальні стосунки між людьми, які належали до ворогуючих таборів. Задовго до введення подібного епізоду до кіноповісті «Україна в огні» (йдеться про історію кохання Христі Хуторної й італійського офіцера Антоніо Пальми) письменник зафіксував у щоденнику розповідь одного з генералів про так званих зрадниць Вітчизни, про те, як «він розстрілював їх, як допитував перед розстрілом. Як одна розповіла, що вона вже два роки живе з офіцером, що взяв її, коли їй було лише 15 років. Що вона любить його» [ЩЗ, с. 254].

Довженка вражала масовість таких вчинків, свідченням чого є запис у щоденнику від 24 червня 1942 року: «У Белгороді вісімдесят процентів молодих жінок повиходили заміж за німців. Ми будемо карать їх за це. Ми не порвемо на собі волосся, не згоримо од сорому, ми подумаємо над своїм убожеством у вправах виховання, ми розстріляємо зрадників і безбатченків, яких ми самі поплодили» [ЩЗ, с. 202].

Страшне усвідомлення того, що ці жінки зазнають кари, яка, напевно, буде справедливою, не дає Довженкові спокою. Його вражають безхарактерність, мізерність, легковажність, безпринципність цих жінок. Врешті-решт він приходиться до розуміння того, що така поведінка дійсно є зрадою Вітчизни: «найстрашніше, що дівчата не знають, що, виходячи заміж за німця, вони зраджують Батьківщину». Коріння цього негативного явища Довженко бачить у хибній системі радянського виховання, яке не передбачало формування у памолоді основ національної самосвідомості й патріотизму, котрі, на його глибоке переконання, ґрунтуються на добому знанні героїчної минувшини, кращих народних традицій. «Їх не учили Батьківщині – їх учили класовій ворожнечі і боротьбі, їх не учили історії» [ЩЗ, с. 151], – доходить він сумного висновку.

Про цю ахіллесову п'яту українського народу знали навіть вороги. В одному з епізодів кіноповісті «України в огні» німецький

полковник Ернст фон Крауз, будуючи загарбницькі плани, говорить своєму синові: «Ці люди абсолютно позбавлені вміння прощати один одному незгоди навіть в ім'я інтересів загальних, високих. У них немає державного інстинкту... Ти знаєш, вони не вивчають історії. Дивовижно. Вони вже двадцять п'ять літ живуть негативними лозунгами одкидання Бога, власності, сім'ї, дружби! У них від слова «нація» остався тільки прикметник. У них немає вічних істин. Тому серед них так багато зрадників...» [ДКО, с. 164].

Будучи за освітою вчителем, Довженко як ніхто розумів, що потрібно докорінно змінювати ситуацію з вихованням молоді. Адже саме неналежна увага до цього аспекту в довоєнному суспільстві стала причиною масового зрадництва жінок у роки війни. На думку письменника, «відсутність громадянської гідності, гордості й національної охайності та мужності, якої немає в інших поневолених країнах, це наша дорога розплата за нікчемне поганеє виховання молоді, за хамську образу виховання дівчини, за нехтування жіночої природи, за неповагу до її, за грубість» [ЩЗ, с. 211] і, можливо, «це є одна з причин, чому у нас так багато зрад і одружень наших дівчат з німцями» [ЩЗ, с. 208].

На сторінках Довженкового щоденника можна віднайти чимало роздумів щодо вдосконалення системи виховання в країні. І починати це потрібно, на його думку, з учителя. Письменник, зокрема, зауважував: «...треба категорично перебудувати становище і роль учителя у суспільстві і в школі. У нас учитель у загоні. Жалюгідне становище учителя матеріальне і моральне, правове, і хибна система виховання – ось причина перша і найголовніша всіх труднощів, що їх несемо ми зараз...» [ЩЗ, с. 208]. Наявність освіченого народного українського вчителя, «серця і сумління села», над яким би не стояли безправні голови колгоспів, на думку митця, могла б урятувати молодь від «неуцтва, безхарактерності, слабодухості, безвідповідальності і розгильдяйства» [ЩЗ, с. 208].

Згодом у майстра з'явиться задум написати оповідання, присвячене питанню масового відступництва в часи великих народних випробувань, оскільки «це драма наших днів. Драма нашої епохи», що «дуже немногі розуміють» [ЩЗ, с. 202]. На жаль, цей задум, як і багато інших, залишився нереалізованим.

Прикметно, що подібні питання хвилювали не тільки Довженка. Численні факти зради пронизують також щоденник Олесья Гончара.

Зрада як суспільне явище розкривається у нього на прикладах служіння українок нацистам: «Харків взагалі зараз, за оповідями, це новий Вавілон. Життя кипить, але п'яне, нездорове, як бенкет під час чуми... На вулицях сморід від трупів, що десь поблизу розкладаються під сонячним промінням, і тут же поруч на розі – вже гримить ресторан, там німецькі офіцери розважаються з українськими дівчатами»²²⁴.

Гончар, як і Довженко, всупереч офіційним ідеологемам, спрямованим на дотримання так званого методу соціалістичного реалізму, у своїх творах показував реальні картини буття людини на війні. Чимало таких нотаток залишив він і у своєму щоденнику. Змальовуючи зраду жінки-солдатки, невірність жінки-фронтовички, він не шкодує негативно забарвлених слів, використовує нецензурну лексику.

Шукаючи глибинні причини масової «зради» українського жіноцтва, Довженко демонструє на сторінках «Щоденникових записів», у своїх художніх творах усю глибину народного горя в дні окупації, коли людям доводилося впрягатися в ярмо замість коней та волів, гинути у вогні пожеж, на шибеницях, від пострілів ворожих автоматів, зазнавати різноманітних принижень людської гідності. Свідченням цього є, зокрема, такі рядки в кіноповісті «Україна в огні»: «Сотні нещасних людей, розстріляних, покалічених, з вирізнаними на грудях і на лобі зірками, згоріли тієї ночі в селі, замкнуті в палаючих клунях і церквах. Розплатилися за німецький хворобливий сон тяжкими муками у вогні українські діти» [ДКО, с. 226].

На тлі таких жахітливих картин митець доходить висновку, що саме страх згоріти в полум'ї війни, інстинкт самозбереження здебільшого й штовхав українських дівчат на нерозважливі вчинки.

Питання жіночої «зради» не давало спокою письменникові. Він постійно шукав причини, аби виправдати таких жінок. У нього навіть виникла думка написати художній твір, героїнею якого мала стати одна з дівчат, яким не вистачило духу встояти під тиском обставин. Так, у щоденнику з'явився ескіз образу «зрадниці», що змушена була «спати з німцями, і не вилізати з під них півроку» [ЩЗ, с. 155]. В уста цієї своєї героїні Довженко вкладає слова, котрі багато в чому пояснюють, чому вона стала на хибних шлях. Поклавши руку на серце, вона мовила своїм суддям: «Не судити вам мене треба, а просити пробачення... рід мій чесний, не розбещений. Не повія я, а

²²⁴Гончар О. Катарсис. К. : Український світ, 2000. С. 22.

мучениця. Не злочинниця я, а темна і нещасна. Бийте мене, я годувала вас, одягала, я проводжала вас горючими сльозами. Довелось горючими і стрінути. Ви винні, а не я» [ЩЗ, с. 155].

Згодом цей монолог виголосить перед загоном партизанів Христя Хуторна, героїня Довженкової кіноповісті «Україна в огні», яку привселюдно судитимуть за зв'язок із загарбниками, зокрема з італійським офіцером Антоніо Пальмою, якого вона насправді покохала і вважала за свого чоловіка. Прикметно, що автор, по суті виправдовує свою героїню, зображує її людиною, котра з правової точки зору не вчинила жодного злочину (адже за законами здорового глузду за кохання не судять, хай навіть і до ворога). Проте співвітчизники обізваали Христю найбруднішими словами, серед яких чи не найпристойнішим було *повія*. Не дивно, що сучасні дослідники творчості Довженка долю Христі порівнюють із трагічною, багатостраждальною долею України.

Містить щоденник і рядки про справжніх жінок-патріоток, захисниць свого народу. Такі жінки під час Другої світової війни бачаться Довженкові в образі партизанки, котра має зробити свій внесок у перемогу над ненависними загарбниками. «Партизанко, хранительнице батьківського вогнища, хранительнице нації! Ми скоро повернемося. Ми, очищені власними жертвами, оточимо тебе увагою і любов'ю. І світ увесь дивитиметься на тебе і преклониться перед тобою, мученице наша і наша красо <...> А зараз ми клянемося тобі, сестро і доню, і кличемо. Гартуй своє серце, ненавидь ворога, ненавидь зрадника, бійся зрадника України Радянської. То твій найлютіший ворог» [ЩЗ, с. 83], – закликав митець.

Тема патріотизму, самозречення в ім'я перемоги свого народу над загарбниками простежується і в образі іншої героїні кіноповісті «Україна в огні» – Олесі Запорожець. Олеся – гармонійна вольова натура, яка ніколи не стане на шлях компромісу зі своїм сумлінням. Її любов до Батьківщини сильніша за смерть. Тричі тікаючи по дорозі в Німеччину і будучи схопленою, дівчина усвідомлює, що, можливо, вже ніколи не побачить Батьківщини, а тому благає охоронців: «Дайте мені хоч жменю землі. Прошу вас. Рідна земля моя» [ДКО, с. 196].

Олеся на вівтар боротьби з ненависним ворогом поклала все, навіть власну дівочу цноту. Це була її велика жертва в ім'я перемоги.

Таких, як Олеся, полонянок у реальному житті були сотні тисяч, якщо не мільйони. Письменник, як ніхто інший, усвідомлював, що,

вивозячи їх на примусові роботи до Німеччини, нацисти цілеспрямовано знищували генофонд української нації. Для народу, який поніс у Другій світовій війні багатомільйонні жертви, це було ще однією катастрофою вселенського масштабу. Адже «німці вибирають кращих дівчат. Кращих, розумніших, привітніших. Не горбатих же і не репаних». Довженкові краяла серце страшна правда, що «сотні тисяч кращих продовжувачок нашого роду зникне з нашої землі і загине спаскуджене, забите, заслане в безповоротну даль. Буде снувати українська пісня недолі по всім горах, по долинах, по всім суворим і непривітним Українам» [ЩЗ, с. 153].

Не оминув своєю увагою майстер й іншу жахливу правду, котра соромливо замовчувалась не тільки в його добу, а й багато післявоєнних десятиліть поспіль – украй негативне ставлення до колишніх німецьких полонянок офіційної влади. Митець звертає увагу на те, що незрідка колишніх рабинь Третього Рейху, котрі потрапили в неволю, піддавали репресіям на Батьківщині – ув'язнювали чи в кращому випадку відправляли на довгі роки заслання до Сибіру. Страшну правду про один із таких злочинів письменник довірив щоденнику 13 серпня 1945 року: «П'ятьдесят дівчаток українських, веселих і до краю щасливих визволенням з неволі, були передані американцями до нас на нашу зону. Були вони гарненько вдягнені, кожна з двома валізками. Додому, до матері, до батенька! Їм сказали, що немає транспорту, і вони мусять іти пішки. Проїшли 50 кілометрів, покидали чемоданчики. Потім їх кудись завели, замкнули і всіх п'ятдесят так погвалтували наші солдати і офіцери, що вони що деякі погвалтовані по 25 і більше разів, не могли підвестися на ноги. Вони плакали, проклинали своїх визволителів-гвалтівників, вони казали, що як їм не було тяжко в неволі, як не морили їх голодом і трудом, ніхто, ні один ворог не осквернив, не опоганив їх. Їх заразили трипером і сифілісом. Двадцять з них не витримало ганьби і муки гвалтування і покінчили життя самогубством».

Не набагато краща доля чекала і на тих, хто вижив після цієї немислимої езекуції. Аби приховати від людського ока страшний злочин представників комуністичного режиму, всіх їх відправили «не додому, а далеко повз домівку через Україну, далі й далі на Схід на все життя» [ЩЗ, с. 368]. Про все це письменник довідався від своєї знайомої Есфір Шуб. Потрясіння було таким великим, що отямитись він зміг тільки на другий день. «Я втратив радість, – написав він у

щоденнику. – З переможцями я лише розумом, як громадянин Радянського Союзу <...> Всі, хто виграв у війні, чужі мені, хто нажився в ній грабунками, вигадками, случаєм. Хто нажив чини, випадкові посади і ордена випадкові. <...> До самої смерті душа моя буде з тими, кого разорила й обездолила війна. З удовами і сиротами, з каліками, арештантами і вигнанцями, з погвалтованими в неволі рабинями-дівчатками, що втратили батьківщину і честь і розвіяні по світу, мов чайки в бурхливу годину...» [ЩЗ, с. 369].

Чимало сторінок свого щоденника присвячує Довженко й зображенню повоєнного життя українок, коли представниць прекрасної статі оточували лише руїни, сум за загиблими (батьками, синами, чоловіками, дітьми), важка праця задля відбудови країни. А ще самотність, яка була особливо відчутною на селі, позаяк більшість чоловіків забрала війна. На селі залишилися здебільшого вдови, матері-одиначки, дівчата, що ще не встигли пізнати радість кохання. Відтак виконувати непосильні плани по вирощуванню врожаїв мусили в основному жінки. «Запрягшись у важкого плуга, три вдови, зігнувшись від потуги над проклятою, политою кров'ю і потом землею, три вдовиці, зціпивши зуби й витріщивши очі, тягнуть епоху, спотикаючись у тваринячих шлеях. Три вдовиченки сестри мої, ластівки, важко дишуть і проклинають світ увесь до одної людини. І я клянусь і плачу разом з ними...» [ЩЗ, с. 413], – у розпачі написав Довженко 25 травня 1946 року.

Справжнім знуцанням з боку влади стосовно жінок уважав письменник шестивідсотковий податок на бездітність, котрий вони змушені були сплачувати державі після вісімнадцяти років. Особливо огидним це було в тяжкі повоєнні роки, коли катастрофічно не вистачало чоловіків, з якими вони могли б узяти шлюб [ЩЗ, с. 799].

На сторінках своїх «Щоденникових записів» Довженко з документальною достовірністю відобразив усі жахіття, через які змушена була пройти українська жінка в добу війни, проаналізував причини морального падіння окремих представниць слабкої статі в нелюдських умовах окупації, пропонував своє бачення запобігання подібних проявів у майбутньому. Водночас на прикладі героїнь своїх художніх творів митець прагнув висвітлити кращі людські якості співвітчизниць, продемонструвати нескореність їхнього духу, засобами художнього слова захистити й виправдати жінок, знайти причини їхніх аморальних вчинків.

ТВОРЧИЙ СПАДОК ОЛЕКСАНДРА ДОВЖЕНКА В СУЧАСНОМУ ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧОМУ ДИСКУРСІ

Концепти «добро» і «зло» в художньому світі Олександра Довженка (на матеріалі кіноповісті «Україна в огні»)

Не є таємницею, що в багатьох художніх творах героїв досить легко можна поділити на позитивних і негативних. Так, у романі М. Матіос «Солодка Даруся» концепти «добро» і «зло» об'єднують дійових осіб на протилежних полюсах. На одному – Даруся, її батьки й Іван Цвичок, на іншому – енкаведисти. При змалюванні образів цих героїв авторка використовує, по суті, тільки два кольори – білий і чорний. Ця тенденція прослідковується і в класичній, і в сучасній літературі. Наприклад, у таких широко відомих п'єсах, як «Назар Стодоля» Т. Шевченка й «Наймичка» І. Карпенка-Карого, повісті «Лихі люди» Панаса Мирного, у романах сучасних авторів – В. Шкляра («Залишенець. Чорний ворон»), А. Кокотюхи «Червоний» та ін.

Розподіл героїв за таким принципом зустрічається зазвичай у творах із гострим неприхованим конфліктом, викликаним якимось неординарним (здебільшого аморальним) вчинком когось із дійових осіб, або об'єктивними історичними подіями (колективізація, війна, революція), що навпіл розділяють суспільство чи окремі народи на ворогуючі табори, а відтак розводять на протилежні полюси і персонажів твору.

Концептуальна опозиція «добро» / «зло» чітко простежується і в одному з кращих творів про Другу світову війну кіноповісті Олександра Довженка «Україна в огні». У центрі уваги тут пересічна

українська сім'я Лавріна Запорожця, яка протиставляється двом іншим родинам – українській Купріяна Хуторного і німецькій полковника Ернста фон Крауза.

В українській літературі такий прийом має давні традиції. Варто згадати, наприклад, п'єсу Марка Кропивницького «Дві сім'ї», в якій так само змальовуються дві родини – «гарна» Степана Реви і «погана» Насті Жлудихи. Теж саме і в Довженка. У «гарній сім'ї» Лавріна Запорожця, умовно кажучи, все добре. Усі його п'ять синів – Роман, Іван, Савка, Григорій і Трохим – з перших днів війни пішли захищати Вітчизну. І жоден із них не побіг під натиском ворога. Власне сам глава сім'ї і відвіз їх на війну.

Не схилили голови перед нацистами і представники старшого покоління з родини Запорожців – Лаврін і його батько. Лаврін, не шкодуючи життя, самовіддано бореться з загарбниками і зрештою виходить переможцем із протиборства зі своїм особистим ворогом полковником Ернстом фон Краузом. Гідним свого козацького прізвища виявився і Демид Запорожець, який теж ні на мить не здригнувся перед нападниками. Гордий нащадок запорізького козацтва, він навіть в останні хвилини життя демонструє незламність духу, власноруч надіває на свою шию зашморг і, кидаючи на адресу загарбників образливі слова, висловлює впевненість у перемозі свого народу над нацистами. Показово, що саме цьому своєму героєві Довженко вкладає в уста докірливий закид на адресу полонених, що понуро проходять повз його шибениці: «Не встигла війна початися, вже здалися, покидали зброю! Вже повзете в неволю» [ДКО, с. 164].

Зовсім протилежна ситуація в «поганій сім'ї» Купріяна Хуторного. Його сини, Микола і Павло, при першому ж серйозному випробуванні не просто схилили, а покидали зброю і побігли з поля бою, стали дезертирами. «У нас, тату, генерал пропав! Застрелився, бодай його сира земля не прийняла. Розгубились ми» [ДКО, с. 157], – виправдовуються вони перед батьком.

Отже, сини Лавріна Запорожця воюють, а сини Купріяна Хуторного разом з іншими, такими ж як вони «загубленими душами», пиячать у батьковій клуні.

Прикметно, що в обох «поганих сім'ях» народжуються справжні моральні потвори, для яких не існує жодних християнських цінностей. У п'єсі «Дві сім'ї» це Самрось Жлудь, старший син Софрона і Насті, який постійно знущається над дружиною і доводить

її до самогубства, а в «Україні в огні» – молодший син Купріяна Хуторного Павло, який убиває рідного батька і йде на службу до ворогів, де скоює ще чимало злочинів.

Смерть Купріяна Хуторного від руки власного сина не є випадковою. Її, поза сумнівом, треба трактувати як покарання батька за погане виховання своїх дітей. Це покарання досить тяжке, але великою є і провина. Адже Купріян виховав синів-дезертирів, які в нележку для Вітчизни годину відмовились її захищати. Окрім того, це покарання символічне, позаяк виявилось, що таких дезертирів, як сини Купріяна Хуторного, в Україні (про це автор писав у своєму «Щоденнику») було близько мільйона.

Разом із тим і Кропивницький, і Довженко все таки залишають своїм «поганим» родинам певний шанс. Це видно принаймні з того, що окремих представників цих родин автори наділяють позитивними рисами. У Кропивницького таким персонажем є Роман Жлудь, який, до речі, переходить у «гарну» сім'ю Степана Реви, взявши шлюб з його донькою. А у Довженка – Христя Хуторна.

У Христі надзвичайно сильний дух. Це справжня українська патріотка, хоча її ніхто і не вчив любити Батьківщину. Навіть в екстремальних умовах дівчина не скорилася поневолювачам. Вона разом зі своєю подругою по нещастю Олесєю за першої ж можливості намагається втекти з полону. «Вони бігли довго по полю, потім байраками, долинами до лісу, – описує їхню сумну одіссею автор кіноповісті. – За ними гналися. Вони падали, біжучи, й знову бігли. По них стріляли. Вибившись з сил, вони стали й підняли руки вгору» [ДКО, с. 193]. Їх переслідують, б'ють, гвалтують, але вони все рівно не полишають надії вирватися з неволі і нарешті їм це вдається. Такий відчайдушний опір пересічних українських дівчат озброєним до зубів нацистам відбувається на тлі того, як чимало дужих чоловіків, «позбавлених волі й закону» замість того, аби боронити країну, покійно їдуть у німецьке рабство [ДКО, с. 193].

Христя відверто засуджує цих сіромах: «Як я ненавиджу їх, Олесю! – сказала Христя, обернувшись до Олесі, коли поїзд минув станцію. – Щоб так опуститися! <...> Навіщо вони тікали, скажи мені? <...> Чому вони не вмерли в боях, щоб я плакала й молилася на них?» [ДКО, с. 194].

Сім'ї Лавріна Запорожця і Купріяна Хуторного як протилежні полюси зі знаком «плюс» і знаком «мінус» притягують до себе інших

подібних собі персонажів. «Гарна родина» поповнюється Василем Кравчиною, тобто ще одним відважним захисником Вітчизни, а в клуню до «поганої» стікаються негідники – такі ж дезертири, як і Купріянови сини.

Багато про що говорять і прізвища героїв кіноповісті. Запорожці, поза сумнівом, асоціюється з запорозькими козаками, які упродовж століть боронили від ворогів Україну. А Хуторні – це ті, що мешкають на хуторі, обабіч великих поселень, а отже, й громадських справ. Це прізвище співвідноситься з висловом *моя хата скраю*, тобто мене це не стосується.

Інше протиставлення відбувається на рівні родин двох ворогуючих народів – українського й німецького. Характеризується воно своєю безкомпромісністю, боротьбою не на життя, а на смерть. Українську сім'ю у цьому протистоянні представляють Лаврін, Роман і Олеся Запорожці, а німецьку – полковник Ернст фон Крауз, його син лейтенант Людвіг Крауз, дружина й невістка полковника. Між цими родинами, як і поміж народами, представниками яких вони є, точиться запекла війна, у тому числі й на локальному, міжродинному рівні [ДКО, с. 182 – 183].

Закінчується боротьба цілковитою перемогою родини Запорожців. Власне інакше й бути не могло. Лаврін переміг не тільки своїх ворогів, а й власну смерть. Це справжній билинний богатир. Джерела Лаврінової надзвичайної наснаги Довженко пояснює тим, що він як гідний нащадок славетного українського козацтва увібрав у себе силу свого народу, що акумулювалася впродовж століть. Ця непереборна сила, про яку Довженків герой навіть не здогадувався, дрімала десь глибоко у його єстві і вирвалася лише тоді, коли він повинен був виконати свою велику місію – підняти народ на боротьбу з ворогами: «І стрепенулася у Запорожця нелюдська жадова до життя. З широких українських степів, з ярів і темних байраків повіяло на нього смалятиною історії, головешками, димом і кривавою парою. <...> Такого ще не бачив ні український місяць, ані зорі. Запорожець один знищив половину ворожих автоматників. Для нього ніби не існувала темрява. Він бачив усіх і все. Він виводив людей на волю, туди, де було закопано зброю» [ДКО, с. 191 – 192].

Жодної негативної риси не віднайти і в образі старшого Лаврінового сина – Романа Запорожця. Він кадровий військовий, лейтенант прикордонних військ, із перших днів війни знаходиться в

рядах захисників Вітчизни. Своїми духовними і генетичними узами Роман, як його батько й дід, теж міцно зв'язаний з пращурами – славетними запорізькими козаками. «Це був воїн, безстрашний месник, подібний до прадідів своїх, ім'я яких він носив» [ДКО, с. 197], – наголошує Довженко. Партизанський загін, котрий очолює Роман, переслідує особистого ворога родини Запорожців – полковника Крауза.

Веде свою війну з Краузами й Олеся. Але їй значно важче, аніж її батькові й брату, оскільки вона дівчина і потрапила в повну залежність від дружини й невістки їхнього сімейного ворога. Останні її як середньовічну рабину купили на невольничому ринку. Молода українка зовсім одна у ворожому оточенні й до того ж далеко від рідного краю. Голодній і знесиленій тяжкою працею дівчині не подужати двох здорових і розлючених німкенів, які накинулися на неї, одержавши звістку про смерть молодшого Крауза. Однак Олесі вдається втекти від них. Нелегку дорогу додому їй допомагає здолати той самий незримий духовний зв'язок із пращурами, який в екстремальній ситуації, у вирішальний час, на межі життя і смерті несподівано відчули її батько і старший брат. «Вона йшла додому, – описує це відчуття письменник. – Сила, що несла її на схід, на Україну, була надзвичайна. Її несла мудра невмируща воля до життя роду, оте велике й найглибше, що складає в народі його вічність» [ДКО, с. 208].

Зовсім іншими фарбами змальовує Довженко негативних своїх персонажів. Полковник Ернст фон Крауз, судячи з артикю, котрий додається до його прізвища, належить до касти аристократів. Відтак він, як і більшість представників древніх німецьких фамілій, ставиться до фюрера неоднозначно. Принаймні таким він зображується автором при першому знайомстві. Аристократ фон Крауз зневажає плебея й вискочку Гітлера, але водночас і цілковито визнає, оскільки останній зумів зробити, на його думку, неймовірно – разом із мільйонами «білявих пустунів» на кшталт його сина Людвіга «привів його через всю Європу на Україну» [ДКО, с. 162]. Крауз бувалий і досвідчений вояка, якому до того ж не можна відмовити в інтелекті. Він належить до елітної частини вермахту – розвідки, і час від часу висловлює свої критичні й відверті зауваження, у тому числі на адресу нацистів. І все ж полковник фон Крауз програв свою сімейну війну Запорожцям. Сталося це тому, що, на відміну від своїх

опонентів, він не черпав енергії від предків, хоча й належав до древнього аристократичного роду. Власне, інакше не могло й бути. Залишки своєї духовності полковник став добровільно знищувати відтоді, як пов'язав свою долю з темними нацистськими силами, з духовним плебеєм Гітлером.

Автор змальовує образ Ернста Крауза у процесі деградації, яка, зрештою, призводить його спочатку до духовної, а потім і фізичної смерті. На таке ж духовне й фізичне вимирання приречений і весь його рід. Довженко демонструє це на прикладі постаті полковникового сина Людвіга. Створюючи його портрет, письменник не скупиться на чорні фарби: «Це був расовий гітлерівський пес останньої формації, жорстокий, лихий мерзотник, герой шибениць, масових палійств і гвалтувань. Цей темний неук не раз ошарашував навіть свого старого вовка-батька одчайдушною своєю рішучістю і брутальною винахідливістю в розправах з ворогами імперії. Часом старий Крауз жахався свого виродка...» [ДКО, с. 162].

Чіткі паралелі поміж Лавріном Запорожцем і полковником Ернстом фон Краузом простежуються і в їхньому відношенні до своїх вождів. Лаврін дозволяє собі висловлювати критичні зауваження на адресу Сталіна, що досить красномовно демонструється в тій частині твору, де він розмовляє з портретом кремлівського керманіча. «Прощайте, товаришу, – звертається він до світлини генсека. – Не думали ми з вами, що так вийде, та сталося не малою, великою кров'ю на [своїй] території» [ДКО, с. 169]. У цьому реченні кожне слово звучить як докір вищому керівництву країни, яке напередодні війни насаджувало доктрину, суть якої полягала в тому, що радянський народ має воювати на чужій території і до того ж малою кров'ю. А відтак до війни з нацистською Німеччиною країна не підготувалася. Такий військовий маневр, як оборона, у збройних силах навіть не розглядався.

Немає жодного сумніву, що устами Лавріна Запорожця у спір зі Сталіним вступає сам автор кіноповісті. Від болі за сплюндровану окупантами рідну українську землю, нещасну долю свого народу йому, звичайно ж, хотілося волати на весь світ, хотілося донести свою правду співвітчизникам і передусім людині, від волі якої залежало практично все у тодішній країні. Переймаючись такими непересічними проблемами, Лаврін ставить вождєві риторичні запитання: «Що буде з народом нашим? Виживе він чи загине, що й

сліду не стане ніякого? Розженуть його по каторгах та по лісах, байраках та гнилих болотах, як вовків сіромах, та натруять одне на одного, так що й живі завидуватимуть мертвим. Горе нам... Народ безсмертний, ви казали, товаришу мій. Ой важке наше безсмертя! Важка доля народна... чую смерть» [ДКО, с. 169 – 170].

Ясна річ, що Лаврін далеко не все міг сказати диктаторові навіть у такій дещо завуальованій формі. Більш небезпечні закиди автор кіноповісті вкладає в уста ворогові (ворог на те він і ворог, аби знаходитися на протилежних ідеологічних позиціях) – полковнику Ернсту фон Краузу. «Ти знаєш, – звертається полковник до свого сина Людвіга, характеризуючи українців, – вони не вивчають історії. Дивовижно. Вони вже двадцять п'ять літ живуть негативними лозунгами одкидання бога, власності, сім'ї, дружби! У них від слова нація остався тільки прикметник. У них немає вічних істин. Тому серед них так багато зрадників... От ключ до скриньки, де схована їхня загибель» [ДКО, с. 164].

У такий спосіб Довженко, по суті, розвінчує всесильного генсека як геніального провидця, звинувачує його у тій масштабній катастрофі, що сталася на початку війни на теренах України. Але разом із тим митець хоче вказати й на глибинні причини, які призвели до цього. На його думку, це було наслідком пагубних ідеологічних засад, на яких ґрунтувалася політика більшовицької партії, що після жовтневого перевороту як непотріб відкинула основоположні християнські цінності, національну ідентичність, споконвічні народні традиції. Сталін, звичайно ж, не міг не помітити цих закидів. А відтак «крамольний» твір було заборонено, а сам автор опинився в жорстокій опалі, яка за великим рахунком тривала до самої смерті вождя всіх народів.

Звертається до світлини свого вождя й фон Крауз. Його фантастична відданість Гітлерові зображується Довженком у карикатурній формі. Полковник час від часу посеред ночі схоплюється й виструнчується «перед портретом фюрера у фронт, копіюючи його рухи, простягаючи перед ним величезну волохату руку» [ДКО, с. 225], пише очільнику нацистів листи, в яких пропонує свої проекти нових, більш досконалих методів пограбування України й планомірного економічно обґрунтованого винищення завойованого народу, за що одержує «рицарський залізний хрест з дубовим вінком» [ДКО, с. 225].

Залізний хрест і дубовий вінок – звичайно ж, метафора, прозорий натяк на те, що в недалекому майбутньому має залишитися від вірного Гітлерового пса на його могилі.

Українська й німецька родини, що уособлюють в собі, як уже йшлося, два ворогуючі народи, протиставляються автором кіно повісті за принципом «добро» / «зло». Українська черпає свою справді богатирську силу з глибин історії, від героїчних пращурів, з якими у неї зберігся міцний духовний зв'язок. Саме це й дає їй сили вийти у цій непримиримій боротьбі переможницею. Німецька, навпаки, все більше деградує, а відтак відходить у небуття. Разом із нею на смітнику історії має опинитися і німецький нацизм, з яким вона асоціюється.

Один із своїх найкращих творів кіноповість «Україна в огні» Олександр Довженко створив у найдраматичніші дні Другої світової війни, коли на теренах тодішньої нашої країни у битвах з нацистськими загарбниками вирішувалася доля всього цивілізованого людства. Основне своє завдання митець вбачав у тому, аби мобілізувати співвітчизників на боротьбу з ворогом, апелюючи при цьому до духовних джерел українського народу, його героїчного минулого. З тих пір пройшло понад сім десятиліть, проте Довженків шедевр залишається таким же актуальним і сьогодні, оскільки Україна знову в огні і знову потребує захисту від зовнішнього агресора. Знову не менш актуальним залишається заклик геніального кінорежисера і письменника прищеплювати українській молоді парості національної ідентичності, виховувати майбутніх захисників Вітчизни на славних козацьких традиціях.

Народна мораль та етика в кіноповісті Олександра Довженка «Зачарована Десна»

У сучасних умовах кризи духовності істотно зростає виховна функція художніх творів видатних митців, які надавали важливого значення народній моралі та етиці, відображенню їх впливу на формування характеру й світогляду особистості. Із цього погляду заслуговує особливої уваги творчість відомого в усьому світі сценариста, кінорежисера і письменника Олександра Довженка, насамперед його кіноповість «Зачарована Десна», в якій яскраво

відображено духовні цінності народу: традиції, звичаї, обряди, людський досвід, морально-етичні норми життя.

Творчість видатного митця, зокрема кіноповість «Зачарована Десна», яка є одним із найкращих автобіографічних творів повоєнних років, перлиною художнього доробку Довженка, була і залишається об'єктом досліджень багатьох науковців, що засвідчують численні розвідки радянських часів таких авторів, як С. Плачинда, М. Коваленко, М. Куценко, Ю. Кочергин, С. Коба, Є. Сверстюк, О. Поляруш, С. Пультер та ін., значна кількість публікацій у періодичних виданнях останніх десятиліть (Г. Баран, Л. Вдовенко, В. Доній, І. Каменська, В. Кузьменко, Р. Корогодський, Ю. Маріненко, С. Максимчук-Макаренко, Н. Медвідь, І. Рудкевич, Р. Семків, М. Шевченко та ін.). Однак специфіка художнього відтворення народної моралі та етики в кіноповісті «Зачарована Десна» Довженка потребує детальнішого розгляду.

У «Великому тлумачному словнику сучасної української мови» (2005) мораль визначена як «система норм і принципів поведінки людей у ставленні один до одного та до суспільства; етика»²²⁵. Водночас етика – це «1. Наука про мораль, її походження, розвиток, роль у суспільному та особистому житті людей. 2. Норми поведінки, сукупність моральних правил якого-небудь класу, суспільної організації, професії»²²⁶.

Мораль характеризується практичним втіленням ідеалів добра, справедливості, порядності, чесності, відповідальності та пов'язана з духовним життям людей. Її складовими є вчинки, поведінка, моральна свідомість. Відповідно, морально-етичні норми – система поглядів і уявлень українців, норм та оцінок, що регулюють поведінку людей.

Протягом століть народ створював та вдосконалював певні морально-етичні норми. Головними чинниками народної моралі споконвічно були повага й любов до вільної праці, ствердження ідеалів добра, краси, гуманних взаємостосунків, знання свого родоводу, риси високого громадянства²²⁷. Простежимо, як ці наважливіші морально-етичні цінності знайшли відображення в кіноповісті «Зачарована Десна» Довженка.

²²⁵ Великий тлумачний словник сучасної української мови (з дод. і допов.) / Уклад. і голов. ред. В.Т. Бусел. Київ; Ірпінь: ВТФ Перун, 2005. С. 690.

²²⁶ Великий тлумачний словник сучасної української мови. С. 357.

²²⁷ Культура і побут населення України: навч. посібник / В. І. Наулко, Л. Ф. Артюх, В. Ф. Горленко та ін. Київ: Либідь, 1993. С. 244.

«Основна моя пристрасть – етична. Перебудовую в уяві світ. Не сплю ночі. Картини шумлять в голові, проносяться одна за одну краща й величніша»²²⁸, – зізнавався митець у «Щоденнику». І неодноразово акцентував увагу у своїх кіноповідях на проблемі збереження духовності нашого народу: традицій, національної свідомості й самосвідомості, морально-етичних принципів життя, відповідно до яких формувались погляди українців на добро і зло, щастя і горе, красу і потворність, вірність і зраду тощо.

Дослідники творчості Довженка М. Коваленко та О. Мішурін відзначили глибоку народність, морально-етичну спрямованість кіно по-вісті «Зачарована Десна»: «Скільки в цьому творі мудрої народності, доброї людяності, поваги до праці і замилювання справжньою красою природи й людей, скільки в ньому творчої сили, наснаги і власного мистецького бачення життя, що його взяв автор від тієї чудової Задеснянщини»²²⁹. Як справедливо зауважив А. Гуляк, «зі сторінок кіноповіді звучить віковична народна мораль, сяє глибока селянська мудрість»²³⁰.

Саме мораль, етика, естетика, філософія, психологія нашого народу, які пізнавав майбутній митець у колі найближчих людей – членів родини, односельців – сприяли формуванню його світогляду, впливали на художнє мислення з юних років, стали врешті тим джерелом, з якого черпатиме він сили в найтрагічніші моменти свого життя.

Як відомо, «Зачаровану Десну» Довженко писав упродовж чотирнадцяти років (1942–1955), у складні для нього часи. За В. Кузьменком, «Кіноповідь з'явилась як сповідь змученого митця, як найнадійніша моральна опора для власного духу і для духу свого народу, який гине в полум'ї Другої світової війни, і як виправдання перед цим народом, перед Україною, перед людьми і перед самим собою»²³¹.

Влада переслідувала Довженка. До кінця життя він був позбавлений права повернутися в Україну та вільно творити. Тому не дивно,

²²⁸Довженко О. Вибрані твори / Передм. А. Гуляка. Київ: Сакцент Плюс, 2004. С. 122. Далі при посиланні на це видання в тексті зазначається аббревіатура ДВТ і сторінка.

²²⁹Коваленко М. М., Мішурін О. О. Син зачарованої Десни: Спогади і статті. Київ: Рад. письменник, 1984. С. 44.

²³⁰Гуляк А. Олександр Довженко. *Довженко О. Вибрані твори*. Київ: Сакцент Плюс, 2004. С. 24.

²³¹Кузьменко В. «Життя народу – у жнивях ланів...». *Українська мова і література в школах України*. 2014. № 10. С. 5.

що письменник звернувся до спогадів про дитинство, чарівний світ маленької, вільної від впливу ідеології людини, яка по-своєму сприймає навколишнє середовище.

Відмовившись від традиційного переказу вражень дитячих літ, Довженко у творі розкрив найважливіші чинники формування світогляду особистості, змалював народні уявлення про прекрасне й потворне, добро і зло, велич духовних можливостей простої людини і тягар трагічних випробувань, що випадають нерідко на її долю.

Призмою, крізь яку проходили враження і роздуми зрілого художника (а він присутній у творі, оскільки в ньому два ліричні образи – хлопчик і митець слова, людина свого часу), стали перші морально-етичні уроки, ґрунтовно засвоєні малим Сашком у селянській сім'ї, цьому природному осередку зростання дитини, у якому «...виховується любов до батьків, родини, Батьківщини, рідної мови, історії та культури, засвоюються основні моральні принципи, розвиваються почуття добра, совісті, справедливості»²³².

Кожний епізод, подія в кіноповісті «Зачарована Десна» оцінюються з погляду народної моралі й етики. Передусім у народі шанувалося почуття любові до батьків. З перших сторінок кіноповісті постають, подані у поетичному ключі, образи батьків Довженка – Петра Семеновича та Одарки Єрмолаївни, змальовані з теплою синівською любов'ю і вдячністю за мудрі життєві уроки. У кіноповісті письменник в авторському відступі-роздумі характеризує їх як людей, народжених для любові, «а найбільш, що їм відпустила доля, – роботи, тяжкої праці» [ДВТ, с. 199]. Батьки були для сина зразком людської краси, працелюбності, скромності й терпіння, сприяли формуванню позитивних моральних якостей майбутнього митця.

Основу народної моралі, зокрема селянської, визначало ставлення до праці, яка з давніх-давен асоціювалась у народній свідомості з поняттям прекрасного. «Нічого в світі так я не люблю, як саджати що-небудь у землю, щоб проізошло. Коли вілізає саме з землі всяка рослиночка, ото мені радість» [ДВТ, с. 156], – згадує митець слова матері, працюючої жінки. Недарма до її характеристики письменник добирає епітет «невгамовна», що асоціюється в уяві читача з поняттям «невтомна у праці людина».

²³²Лозко Г. С. Українське народознавство. Харків: Див, 2005. С. 413.

У народній етиці важливого значення набувало співвідношення моральних рис людини з якісною характеристикою її праці. Так, існувало повір'я, що лише в чесної і працюючої людини буде гарно родити земля. Із цього приводу не зайвим буде згадати, що змальований Довженком у кіноповісті город матері «...до того переповнявся рослинами, що десь серед літа вони вже не вмщалися в ньому» [ДВТ, с. 156].

У силу народного релігійно-церковного розуміння явищ життя, Одарка Єрмолаївна вірила в Бога, диявола, домовика, у силу заклинань і ворожінь, які можуть відвернути біду. Неписьменна мати Довженка була людиною тонкої артистичної вдачі й передала синові любов до народнопісенної творчості. Тому не дивно, що цей прекрасний ліричний образ жінки, пригнобленої тяжкою долею і водночас переповненої надзвичайною життєвою енергією, самовідданою любов'ю до своїх дітей, змальовано під впливом народної пісні: «Коло хати мати-зозуля кує мені розлуку. Довго-довго, не один десяток років буде проводити мене мати, дивлячись крізь сльози на дорогу, довго хреститиме мені слід і стоятиме з молитвами на зорях вечірніх і ранішніх, щоб не взяли мене ні куля, ні шабля, ні наклеп лихий» [ДВТ, с. 183].

Образ матері як справжньої берегині родинного вогнища в кіноповісті постає перед читачем взірцем моральних якостей української жінки – працюючості, доброти, духовної краси, материнської ніжності, незрадливості.

Більш поетичним піднесенням, змістовними філософськими узагаліненнями письменник наповнює образ батька, який, будучи повною протилежністю ліричній і богобоязливій вдачі матері, «проходить через повість гордим трударем, лукавим безвірником, влучним жартівником і зневажником начальства, людиною античної краси і доброго виховання»²³³.

З особливою любов'ю згадує автор батька-хлібороба як натуру гармонійну, в якій працюючість і фізична досконалість поєднувалися з високою моральністю та розумом: «Багато бачив я гарних людей, ну такого, як батько, не бачив... Скільки він землі виорав, скільки хліба накосив, як вправно робив, який був дужий і чистий. Тіло біле, без єдиної точки, волосся блискуче, хвилясте, руки широкі, щед-

²³³Коваленко М. М., Мішурін О. О. Син зачарованої Десни. С. 52.

рі... Жарт любив, точне, влучне слово. Такт розумів і шанобливість» [ДВТ, с. 172].

Морально-етичні норми життя завжди пов'язувалися з естетичними вподобаннями, бо мораль є невіддільною від краси. Згідно з народним розумінням краси, критерієм прекрасного в людині насамперед виступає краса внутрішня, тобто ті кращі моральні якості (працьовитість, доброта, чесність, щирість, ліричність, оптимізм, готовність прийти на допомогу ближньому та ін.), що визначають поняття «людяність». Із цього суто народного погляду й виходив Довженко, змальовуючи образ батька.

Усе життя доводилося йому як голові селянської родини боротися зі злиднями, але гордий від народження, батько не визнавав самого слова «бідність», ніколи не вживав його у мовленні, незважаючи навіть на свій одяг, що засвідчував незабезпечене соціальне становище. Але недарма в народному середовищі виникли прислів'я: «Не одяг прикрашає людину, а добрі справи», «По одягу зустрічають, а по розуму проводжають». Не маючи красивого вбрання, батько письменника був прикрасною людиною, бо «душа в нього була океанська» [ДВТ, с. 178], тобто завжди відкрита для добра, людяності, щедрості.

Можливо тому, щиро розповідаючи про недолік батька, який здавна засуджується народною мораллю, Довженко виправдовує його: «Кажуть, п'яному море по коліна. Яке там! Неправда. Тільки довідавсь я про це не скоро. Топив наш батько кораблі задля того, щоб бодай хоч іноді у брудному шинку маленька калюжа його життя обернулась хоч на час у море – бездонне і безкрає» [ДВТ, с. 178].

Однією з найважливіших вимог народної моралі була діяльна любов до людей, що перш за все виявлялася в наданні допомоги ближньому. Головним моральним обов'язком було допомогти людям, яких спіткало нещастя. Хворих намагалися нагодувати, послужити їм по господарству, погорільцям надавали притулок тощо.

Взаємодопомога, моральна підтримка притаманні й героям кіно повісті «Зачарована Десна». Так, батько в лиху годину допомагав крамареві Масієві, ніколи не ображав старця Кулика й не жалів милостині для нього; як справжній лицар, рятував людей і худобу від повені. Таким чином, саме нелегка чесна праця, шляхетність, готовність прийти на поміч іншому дали право письменникові бачити

батька прекрасним і гідним поваги, людиною з високою внутрішньою культурою думок і почуттів.

За вічними законами краси було створено й образи прадіда Тараса та діда Семена, які є уособленням предковичної мудрості. Змальовуючи розважливих літніх людей з особливою теплотою і повагою, автор немов простежує споконвічну передачу морально-етичних норм в українській родині від старшого покоління до молодшого.

Риси людяності, душевної щедрості, доброти перейшли у спадок до Сашка насамперед від прадіда та діда. Благородство душі прадіда Тараса, старійшини роду, підкреслено вже в його портретній характеристиці: «голос у нього був такий добрий, і погляд очей, і величезні, мов коріння, волохаті руки були такі ніжні, що напевно, нікому і ніколи не заподіяли зла на землі, не вкрали, не вбили, не одняли, не пролили крові. Знали труд і мир, щедроти і добро» [ДВТ, с. 169]. Отже, саме добрі вчинки були і є вирішальним критерієм оцінки краси й моральності людини.

Духовна краса притаманна й синові Тараса, Сашковому діду Семену, який мав теплі та світлі почуття до оточуючого світу, і не випадково найбільше любив життєдайне сонце – джерело світла й тепла. На його спостережливість по відношенню до інших, повагу, етичне ставлення навіть до незнайомих указує наступна деталь: показавши дорогу подорожньому, дід Семен, розгледівши в ньому добру людину, бажав йому здоров'я.

Основні принципи народної моралі та етики були невід'ємні від природи, насамперед бережливого й чуйного ставлення до неї. Любов до природи, органічна єдність із нею, милування красою докільля визначали поведінку героїв кіноповісті Довженка. Наприклад, дід Семен «був добрий дух луку, риби. Гриби і ягоди збирав він у лісі краще за... усіх і розмовляв з кінями, з телятами, з травами, з старою грушею і дубом – з усім живим, що росло і рухалось навколо» [ДВТ, с. 158].

І малий Сашко, живучи в гармонії з природою, навчився глибоко відчувати й одухотворювати її: «Вода тиха, небо зоряне, і так мені добре плисти за водою, так легко, немов я не пливу, а лину в синьому просторі. Дивлюсь у воду – місяць у воді сміється. «Скинься, рибо», – думаю, – скидається риба. Гляну на небо: «Зірко, покотися»,

– котиться. Пахнуть трави над водою. Я до трав: «Дайте голос, трави», – гукають перепілки...» [ДВТ, с. 191].

Справедливою є думка І. Рудкевич, що захоплення маленького героя кіноповісті природою рідного краю «...пробуджує найкращі почуття – любов до краси, бажання творити, відчуття невинного плину життя у вічності»²³⁴. Талант письменника живився творчою уявою і фантазією, підґрунтям яких була розкішна природа рідного краю.

Маючи перед собою взірець працелюбності старших, Сашко не лише отримував естетичну насолоду від докільля, а й із задоволенням працював на лоні природи, наприклад, на косовиці, у силу своїх вікових можливостей носив дрова до куреня, розводив вогонь, чистив картоплю, збирав ожину тощо. Тож зізнання зрілого митця, що йому «...й досі так соромно відпочивати там, де працюють люди» [ДВТ, с. 199], відсилає нас у роки дитинства Довженка, коли в родині, серед духовно багатих односельців формувались морально-етичні ідеали, пронесені крізь усе життя.

Подаючи картини природи рідного краю, життя і побуту людей, заглиблюючись у психологію українців – працюючих чесних господарів, умілих хліборобів, красивих зовнішньо і внутрішньо, відкритих душею для добра та щедрості, – Довженко «...доходить висновку, що характерною особливістю українського національного буття є виняткова увага і повага до людини»²³⁵. Тому не випадково, крім батьків і діда, з гордістю письменник згадує дядька Самійла-косаря, односельців Тихона-мисливця та Захарка-коваля, людей праці з їхньою життєвою мудрістю і духовною величчю.

Слушною є думка І. Кошелівця, що Довженко, подібно до Г. Сковороди, «вважав, що кожен знаходить своє «сродное» діло, і в цьому ділі він гідний пошани, незалежно від того, просте воно, як дядькове Самійлове косарство, чи високий дар поета, мислителя тощо»²³⁶. Народне середовище з юних років відкрило Довженкові саму сутність людини, переконало митця, що кожна працююча людина по-своєму прекрасна й навіть талановита. Тому, незважаючи на те, що дядько

²³⁴Рудкевич І. Образ автора в кіноповісті О. Довженка «Зачарована Десна». *Слово і час*. 2006. № 11. С. 28.

²³⁵Медвідь Н. Національна своєрідність психологізму О. Довженка. *Дивослово*. 1999. № 9. С. 54.

²³⁶Українська література. 11 клас. Рівень стандарту, академічний рівень: хрестоматія-довідник / упорядник О. І. Борзенко. Харків: Ранок, 2012. С. 284.

Самійло вважався поганим хліборобом, «був людиною немудрою і навіть немощною», люди цінували його, бо він мав талант косаря, «орудував косою, як добрий маляр пензлем чи ложкою. Коли б його пустили з косою просто, він обкосив би всю земну кулю, аби тільки була добра трава та хліб і каша» [ДВТ, с. 189].

І недарма, прагнучи спокутувати «гріхи», малий Сашко йде шанувати «великих людей» – тих, хто своє життя присвятив чесній виснажливій праці. У кіноповісті таким був дід Захарко-коваль, який користувався повагою людей, навіть отримавши заслужений відпочинок. Натомість Сашко не знімає шапку перед хитрим крамарем Масієм, який «...обдурював усіх, хто тільки до нього не заходив» [ДВТ, с. 166]. Адже народною мораллю засуджувались хитрощі, лицемірство, неправда.

Захоплюючись кращими моральними рисами своїх односельців, письменник разом із тим критично розглядає умови, в яких зростає, відверто розповідає про забобонність рідних (прокльони баби Марусини, спалення Псалтиря та ін.), гонористість і безграмотність матері, родинні сварки батьків, родичів під час сінокосу, в основі яких соціальні причини, що їх із дитячою простодушністю подано в роздумах Сашка про приємні та неприємні речі. Аналіз цих роздумів виявляє, що все неприємне пов'язано у свідомості дитини з бідністю. Однак, як доводить автор, життя в постійних нестатках, сварки на основі дрібновласницьких інтересів не змогли зламати національної гідності й честі українського народу, для якого найбільшою цінністю була людська чесність, прямодушність, працьовитість, гуманні взаєностосунки.

У творчості кіномитця неодноразово зустрічаємо образ української хати. За спостереженнями А. Градовського, «В одних випадках це символічний образ України, в інших – типова деталь українського пейзажу, ще в інших – сакральне місце»²³⁷.

У кіноповісті «Зачарована Десна» Довженко в описі рідної хати, яка ніколи не замикалась, підкреслює відкритість і щирість народної душі, а разом із тим і національну ідентифікацію українців. Письменник наголошує на простоті, охайності й природності рідної оселі: «Здавалося, ніби її зовсім ніхто й не будував, а виросла вона сама, як печериця, між грушею та погребом, і схожа була також на

²³⁷Градовський А. Антивоєнний пафос прози Олександра Довженка і Генріха Белля. *Українська література в загальноосвітній колі*. 2010. № 12. С. 45.

стареньку білу печерицю. Дуже мальовнича була хата. Одне, що не подобалося в ній, і то не нам, а матері, – вікна повростали в землю і не було замків» [ДВТ, с. 162].

Відвідавши музей-садибу в Сосниці, розуміємо, що хата родини Довженків насправді дуже відрізняється від її опису в кіноповісті, який є, звісно, художнім узагальненням, засвідчує спосіб життя багатьох тогочасних українців, їх нужденність.

Однією з моральних норм українця є «...засудження чужопоклонства (поклоніння чужим богам, спілкування чужою мовою, дотримання чужих звичаїв)»²³⁸. Вихований у повазі до всього рідного, українського, маленький герой кіноповісті під час знайомства сприймає величавим сердитим паном свого першого вчителя, який сам спілкується російською мовою і вимагає цього від учнів. Щоправда, «ставши школярем, малий Сашко досить швидко порозумівся з учителем Леонтієм Созоновичем Опанасенком (а це був саме він), оскільки про демонстрував неабиякі успіхи у навчанні»²³⁹.

Довженко не оминув у кіноповісті «Зачарована Десна» і проблем національної самосвідомості свого народу, долі нації. Так, на запитання малого сина, хто ми є, батько, хоча й не називає себе українцем, проте й не ототожнює свій народ із російським, із сумом згадуючи про його славетне героїчне минуле: «Прості ми люди, синку... Хахли, ті, що хліб обробляють. Сказать би, мужики ми... Колись козаки, кажуть, були, а зараз тільки званіє зосталось» [ДВТ, с. 187–188].

Цілком поділяємо думку Р. Корогодського, що «Зачарована Десна» має стати «...настільною книжкою кожного українця», адже – «це цілісна школа виховання української людини, це – наука душі, наука любові до батьківщини»²⁴⁰. З образів довженківських героїв, змальованих у різноманітності проявів їх життя, постає привабливий образ українського народу та естетичний ідеал митця.

Виняткова працьовитість прадіда, діда, батьків, їх чуйність, оптимізм, порядність, неписані закони гідності й честі перейшли у

²³⁸Лозко Г. С. Українське народознавство. С. 422.

²³⁹Новиков А., Троша Н., Максимчук-Макаренко С. Літературні пріоритети Олександра Довженка: монографія / за ред. проф. А. О. Новикова. Суми: Видавництво Вінниченка Миколи Дмитровича, 2016. С. 8.

²⁴⁰Корогодський Р. Довженко: Вчора, сьогодні, завтра в країні національної культури. Дивослово. 2001. № 5. С. 54.

спадок до Довженка – громадянина з високою загальною культурою, який завдяки своєму славному роду усвідомив сенс власного життя в служінні народові й Україні. Так, у «Зачарованій Десні» підноситься ідея вірності митця своєму народові. Ні за які скарби не продасть Сашко «яблукатого коня». Цей образ колядки Довженко підніс до символу творчості митця, його художніх принципів, яким не зрадив упродовж життя: «Ой, коню, коню, не продам я тебе. Як би часом не було мені трудно, як турки й татарове не обступали на торгу мене, не розлучуся з тобою ні за яку ціну» [ДВТ, с. 197].

І, вірогідно, з такою ніжністю і любов'ю Олександр Довженко-митець згадує Десну, чарівну річку свого дитинства, тому що саме на її берегах пізнав і проніс крізь усе життя найвищі морально-етичні цінності рідного народу, відчув те, що визначає духовність людини, – щастя бачити «зорі навіть у буденних калюжах на життєвих шляхах» [ДВТ, с. 200].

У кіноповісті «Зачарована Десна» на прикладі побуту селянської родини, ставлення людей до праці, краси, природи Довженко розкрив значення в духовному житті українців народної моралі та етики. Автор порушив у творі наступні морально-етичні проблеми: збереження духовності, родовідної пам'яті, стосунки між батьками й дітьми, передача досвіду від покоління до покоління, виховання дитини працею, гармонійне співіснування людини та природи, шляхи творення добра та ін. Вплив кіноповісті митця на формування кращих моральних якостей молодого покоління українських громадян – працьовитість, гідність, честь, доброта, людяність, чесність, відповідальність, пошана до родовідної пам'яті, до всього рідного, українського – є незаперечним. Текст твору надає вдумливого читачеві багатий матеріал для розкриття етнічної свідомості українців, їхніх світоглядних, морально-етичних і психологічних пріоритетів.

Олександр Довженко – творець поетичної кіноповісті

Творча спадщина Олександра Довженка, справжнього генія екрана і пера, забезпечила йому місце серед найбільших світочів людства. Гуманістична творчість Довженка дає підстави досліджувати виключно індивідуальний жанр кіноповісті як інтегрований, тобто здатний розкрити велич людини та глобальність української

культури очима художника з позиції різних видів мистецтва силою поетики художнього слова.

Проблематику творчості письменника крізь призму життєвих подій з сучасних позицій вивчали А. Новиков, С. Максимчук-Макаренко, Н. Троша²⁴¹ та ін. Поетика кіноповістей, їх фольклорна основа, поетичність мови була предметом дослідження сучасних розвідок С. Привалової. Філософію, проблематику та специфіку художніх образів кіноповістей Довженка досліджували В. Гриневич, А. Новиков, С. Привалова²⁴² та ін.

Визначенню місця митця в історії української літератури, його кінопоетичної творчості в духовній спадщині нашого народу присвячені праці О. Безручка, Л. Брюховецької, Г. Ващенко, М. Коваленка, А. Новикова, В. Скуратівського, Ю. Тримбача та ін.

Довженко – людина з двома великими пристрастями (кінематограф і література), двома біографіями (офіційною, канонізованою ще в радянські часи, й неофіційною, про яку заговорили після публікацій «Україна в огні» та «відредагованого» Ю. Солнцевою «Щоденника»), двома долями (одна – в Україні, інша – в Москві, в «обіймах великого диктатора»), двома світоглядами й двома вірами: «У тому ж щоденнику ніби два автори, і в кожного своя правда, своє уявлення про Україну. Один – тверезий літописець, який бачить реальність такою, якою вона є – без прикрас. Другий, або ж власне творець, цю реальність доволі рішуче заперечує»²⁴³.

Довженко починав свій шлях у мистецтві як художник, а згодом його творчість переходить у кіно. Такий вибір митця пояснюється тим, що бажання бути максимально корисним своєму народові зумовило його звернення до кінематографа як до масового мистецтва, що визначило не лише спрямованість творчості українського кінорежисера і письменника, а й стало своєрідним сенсом усього його життя.

²⁴¹Новиков А., Троша Н., Максимчук-Макаренко О. Літературні пріоритети Олександра Довженка. 212 с.

²⁴²Вивчення творчості Олександра Довженка в школі / А. О. Новиков, В. Й. Гриневич, С. П. Привалова та ін. / за ред. проф. А. О. Новикова. Х.: Основа, 2014. 144 с. С. 123–129; С. 129–136.

²⁴³Кінорежисер світової слави. Збірник статей / упорядник Л. Брюховецька. Редакція журналу «Кіно-Театр»: Видво Логос. 2013. С. 190.

Творча спадщина Довженка являє собою своєрідний літопис, який охоплює всі важливі епохи становлення власного життя і життя країни. У арсеналі митця наявні 14 ігрових і документальних фільмів, 15 літературних сценаріїв і кіноповістей, дві п'єси, автобіографічна повість, понад 20 оповідань і новел, ряд публіцистичних статей і теоретичних праць, присвячених питанням кіномистецтва.

Започаткований Довженком жанр кіноповісті – це синтез кіно і поезії, своєрідний симбіоз красного письменства та кіно. Кіноповість, як правило, протиставляється документальним, а також деяким експериментальним фільмам. На відміну від художньої літератури, присвяченої розповідям про повністю вигадані ситуації та події, сюжет кіноповісті завжди є ближчим до життя. За принципом побудови драматичних творів, які передбачені для втілення на театральній сцені, кіноповість легко може бути екранізована, бо в її основі закладено багато елементів творення кіномистецтва. Возвеличувальний стиль кіноповісті вимагає від читача налаштування на образне сприйняття цілісного твору завершеними картинками-компонентами – кадрами. Варто зауважити, що погляд дослідників на подібну форму відображення дійсності є не ординарним з метою усунення викривленого сприйняття читачем творів митця. Створення відповідних художніх вражень доцільне для усвідомлення специфіки такого жанру як кіноповість, принципів її побудови та засобів творення поезики.

Для кіноповістей Довженка характерна власна поезика кіно. У кінокадрах кіноповістей митець обстоює гармонійне поєднання, зрощення загального й конкретного, літературну єдність індивідуального та специфічного, вдалих, промовистих штрихів з розлогими, деталізованими описами, які привертають увагу глядача до змісту. Майже в кожному фільмі через поетичні тропи, метафоричну кіномову, описи пейзажів та образи-персонажі автор прищеплює українському глядачеві національне світовідчуття, намагається сформуванати національні погляди та переконання. Митець презентує всьому світові панораму національної історії, культури, ментальності, духовних цінностей.

Започаткувавши новий напрям у кіномистецтві, Довженко створив і нові прийоми вираження думки на екрані: кінометафори, олюднення природи, поєднання реалізму з романтикою. Причиною цього була надзвичайна афористичність мислення митця, поетичність

його сприйняття світу. Виняток він зробив виключно для документальних кінотворів, народжених у часи війни.

Перші фільми Довженка – сатиричні комедії «Вася-реформатор» та «Ягідка кохання» – датуються 1926 роком. Саме цими творами митець заявив про себе як кіносценарист і кінорежисер. Починаючи роботу в кіно, Довженко мав намір працювати виключно в комедійному жанрі. Він написав комедійний сценарій «Вася-реформатор», зняв за власним сценарієм 500-метрову «пробну» стрічку «Ягідка кохання».

Мрія Довженка – створити національне кіно, наблизити його до народного мистецтва – була реалізована, про що засвідчила «Звенигора», поява якої в 1928 році на екранах України стала своєрідною сенсацією. У кінокартині вперше було відтворено чисте довженківське відчуття і розуміння вічної краси природи та казкове трактування смерті як оновлення життя. Фантастично-символічний і реалістичний плани дії фільму переплітаються навколо наскрізного героя – шукача скарбу діда Невмирущого, що живе вже друге тисячоліття. У фільмі переплітається і далеке минуле, і сучасне життя України. Митець зазначав, що він зняв цю картину «одним духом – за сто днів», «картину я не зробив, а проспівав, як птах»²⁴⁴. Довженко знайшов дуже точне, дуже образне слово, яке визначає загальний настрій кінострічки, що справді прозвучала як справжня пісня, пісня любові до рідного народу, що і зумовило визнання фільму як першого кіношедевра українського національного мистецтва.

Наступний фільм Довженка – «Земля» (1930) – увійшов до золотого фонду світового кіномистецтва. Кіноповість «Земля», яку було написано 1930 року, стала вершиною німого кіно у творчості письменника. Реалізуючи поступово власний творчий задум, митець виступив за ті позитивні зміни, які знайшли своє втілення в сільському житті, наголосив на тому, що й серед простих селян є люди прогресивно налаштовані, які прагнуть змін та вдосконалення життя. «Земля» принесла авторові світову славу. У 1958 році на Всесвітній виставці в Брюсселі твір журі визнало одним із дванадцяти найкращих фільмів за час існування кінематографа.

²⁴⁴ Довженко О. Збірник спогадів і статей про митця. К.: Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1959. С. 98.

Жанрову специфіку «Землі» мистецтвознавці визначають по-різному: ліроепічна романтична поема, оптимістична трагедія, героїчна кінобалада, героїчний народний епос, кіносимфонія, кінопоема, проспівана в фільмових кадрах пісня. Літературознавці, виходячи з його жанрово-родових ознак, засвідчують, що «Земля» Довженка – поетична кіноповість, основними проблемами якої є духовність, народження і смерть людини, кохання і мистецтво, любов і ненависть, гостра боротьба старого і нового, краса і потворність, зміни пір року в природі і насильницького втручання в її закони, взаємозв'язок людини і природи, батьки і діти, життя і смерть, національна самобутність українського народу. Історичні події, що відбуваються на селі, Довженко презентував широко, у діалектичному розвитку, осмисливши такі споконвічно актуальні філософські проблеми, як життя і смерть, боротьба добра і зла.

Оригінальна побудова сюжету, психологічна глибина змісту твору наповнюють його потужною енергетикою. У кіноповісті митець поетизує українську землю-годувальницю, наголошує, що тільки у праці людина набуває життєвого досвіду, мудрості, у праці формуються її світоглядні орієнтири, національні вподобання, спосіб мислення українця. У кіноповісті Довженка земля є своєрідний образ-архетип, образ-код, символ націософської естетики, матері-годувальниці, життя, родючості, джерело духовності.

Реалізована в поетичному символі здатність художнього мислення втілювати в естетичних узагальненнях зміст різних сфер духовної культури дозволяє в архетипі «земля» розкрити глибинне значення всього українського буття, визначити пріоритети, духовні цінності та ідеали, вказати на особливості національної самобутності, що притаманні українській культурі та нації взагалі.

Своєрідним підсумком своєї плідної праці, спогадом про дитинство визначається кіноповість майстра «Зачарована Десна». Сам Довженко називав її автобіографічною. Задум написати твір виник у митця на початку 1942 року. З перервами робота над повістю тривала упродовж чотирнадцяти років (до 1955 року) у складні для автора часи, зокрема під час переслідування владою, позбавлення права повернутися на Україну і вільно творити.

Кіноповість «Зачарована Десна» є своєрідною енциклопедією сільського життя кінця ХІХ – початку ХХ століття, твір новаторський за художньою формою та за постановкою і розв'язанням актуальних

проблем. Автор намагався дослідити основні фактори формування людської особистості, визначити духовне джерело справжнього таланту, роль праці в житті людини. Разом з тим, «Зачарована Десна» – це й автобіографічна кіноповість, у якій презентовано спогади письменника про дитинство, перші кроки пізнання життя, про діда і прадіда Тараса, прабабу, матір і батька, коваля діда Захарка, косаря дядька Самійла. Такі спогади час від часу переростають в авторські роздуми – про «тяжкі кайдани неписьменності і несвободи», інші лиха й страждання трудових людей України. Автор поетизує багатство їхніх душ, внутрішню культуру думок і почуттів, вроджену шляхетність.

Новим етапом творчості Довженка стали кіноповісті про Другу світову війну – «Україна в огні» та «Повість полум'яних літ». «Цими кіноповідями, – зазначав С. Коба, – О. Довженко створив пам'ятник українському народові, який у кривавій борні переміг ворога, що хотів повернути людство до темряви і жорстокості середньовіччя»²⁴⁵. З невимовним болем митець пише про знівечену красу рідної землі, України, про страхіття війни, про страждання рідного народу.

Кіноповість «Україна в огні» в життєвій і творчій біографії Довженка посідає особливе місце. У літературі її називають одним із найкращих творів митця про Другу світову війну. Зокрема, О. Підсуха, дослідник творчості письменника, зазначив: «Із творів про перший період війни..., я, не вагаючись, на перше місце поставив би кіноповість Олександра Довженка «Україна в огні» – через шевченківську перейнятність автора всенародною трагедією. За широтою охоплення матеріалу, глибиною і правдивістю зображення, за справді-таки шекспірівськими колізіями цей твір у нашій літературі тих часів не має собі рівного»²⁴⁶.

Довженко усвідомлював свою відповідальну місію і значущість кіноповісті: «Написав я кіноповість «Україна в огні» з огненним болем у серці і палким стражданням за Україну, що перебувала в німецьких лапах, з болючим жалем і страхом за її долю... Кому ж, як не мені, сказати було слово на захист свого народу, коли отака велика загроза нависла над нещасною моєю землею. Україну знає лише той, хто був... на пожарах її сьогодні»²⁴⁷.

²⁴⁵Коба Л. С. Олександр Довженко. К.: Дніпро, 1979. С. 141.

²⁴⁶Підсуха О. Провісник: [кіноповість О. Довженка «Україна в огні» та «Щоденник»]. Київ. 1989. №9. С. 103.

²⁴⁷Довженко О. Вибрані твори. Харків: Ранок, 2003. С. 227.

Уперше твір було надруковано в кількох газетах і журналах («Смена», «Знамя») російською мовою. Українською мовою кіноповість побачила світ в журналі «Україна». З однією із таких журнальних публікацій ознайомився Й. Сталін, після чого у 1943 році друк кіно повісті заборонили, а 31 січня 1944 року відбулося «кремлівське розп'яття» Довженка: було скликано спеціальне засідання політбюро ЦК ВКП(б), на якому автор кіноповісті та його твір зазнали гострої критики. Після засідання друг Берії, режисер М. Чіаурелі, зазначив авторові: «Ти вождю пожалів 10 метрів плівочки. Ти жодного епізоду в картинах йому не зробив. Пожалів! Не хотів зобразити вождя! Гордість тебе заїла, от і погибай тепер...»²⁴⁸. «Україна в огні» була надрукована тільки у 1966 році після розвінчання культу особи Сталіна.

У кіноповісті «Україна в огні» Довженко створив узагальнений образ народу. Письменник описав надзвичайний героїзм, силу духу, фізичну і духовну незламність українців. У центрі кіноповісті – родина Лавріна Запорожця. Автор недаремно обирає таке прізвище, бо воно є своєрідною формою поєднання суворої дійсності з давноминулими подіями й акумулює в собі випробувані часом кращі риси українців: патріотизм, сила духу, моральна стійкість, хоробрість, відвертість, відкритість, козацька відвага, безмірна вірність своїй землі, глибоке усвідомлення відповідальності за долю рідних людей. У розумінні письменника – це запорука безсмертя нації. Представники родини Запорожець не тільки борються з ворогом, а й роблять свій значний патріотичний внесок у загальнонаціональну справу. Хоча війна й нівечить рід Запорожців, проте не ламає їх духовно. Нездоланність родини у їхній згуртованості, любові один до одного, взаєморозумінні, готовності завжди прийти на допомогу.

Значну увагу автор приділяє осмисленню долі жінки-українки. Образ Олесі Запорожець – це ідеал української дівчини, суголосний з народнопоетичними уявленнями про прекрасне, пов'язане з дівочою вродою, цнотливістю, працьовитістю, веселою і щирою вдачею. Загалом жіночі образи у кіноповісті (Олеся і Тетяна Запорожець, Мотря Левчиха, Христя Хутірна) стали уособленням узагальненого образу України, її трагічної долі, одвічної скорботи, проте нескореної і поетичної.

²⁴⁸Там само.

У кіноповісті «Україна в огні» Довженко також визначає й негативні риси українців, про які він відкрито говорить у творі: незнання і навіть небажання знати історію своєї країни, втрата власного «я», світоглядних орієнтирів, нівелювання одвічних моральних цінностей. Визначаючи вади персонажів, письменник прагне до їх духовного очищення, до внутрішніх змін в душах, що змушують чітко усвідомити постулати української ментальності, значення категорій роду і родини.

Кіномитець Довженко виразними художніми засобами змальовує ворогів, контрастно протиставляє їх українському народові, поезитує представників української нації, засвідчуючи про моральне, психологічне та психічне домінування її над загарбниками. Митець показує український народ різнобічно, доводить думку про непереможність нації, її високий національний дух, ментальність, сформований патріотизм, вихованість.

Кіноповість «Повість полум'яних літ» є своєрідним підсумком другої половини воєнної творчості Довженка, грандіозною епопеєю Другої світової війни і водночас наслідком осмислення митцем проблеми історичної пам'яті у зазначений період.

У травні 1944 року письменник розпочав роботу над твором, а у липні 1945 року завершив її у першій редакції і зачитав на засіданні сценарної студії. Твір вразив присутніх, проте кіносценарій за життя автора так і не було надруковано, бо на Довженкові лежала тінь «ворога народу». Лише через рік після його смерті твір з'явився у друці.

Прагнення митця до панорамного осмислення зображуваних подій засвідчено вже в самій назві кіноповісті, яка «прямо асоціюється з назвою давньоруського твору «Повість временних літ»²⁴⁹. Відтак у чорновому варіанті твір мав назву «Сержант Орлюк», яку пізніше автор виправив на «Іван Черкес», остаточна назва – «Повість полум'яних літ».

Композиційно твір можна поділити на чотири частини: чотири воєнних літа, за хронологією яких ведеться розповідь. Ці розповіді письменник синтезував в єдину картину, створивши величну епопею про героїзм простих людей. Сюжет твору охоплює майже весь період

²⁴⁹Корогодський Р. Довженко в полоні: Розвідки та есе про Майстра. К.: Гелікон, 2000. С. 29.

боротьби нашого народу проти фашизму. В основу твору митець поклав відображення останніх років Другої світової війни та перемогу українських військ над фашизмом.

Система образів твору підпорядкована меті письменника: показати витoki духовної основи життя людини. Автор зобразив персонажів у розмаїтих складних життєвих ситуаціях – у героїчних справах і буденних обставинах. Через призму різноманітних подій, ключових моментів із життя персонажів, завдяки авторським роздумам, характеристикам, самохарактеристикам, діалогам і монологам автор художнього слова підводить читача до усвідомлення та осмислення вічних духовних істин: національного духу, любові до рідної землі, збереження історичної пам'яті, поваги до свого роду і взагалі нації. Недаремно передсмертною фразою директора школи Василя Макаровича Рясного є слова «Я вільний, я і мій народ!». Такою фразою прозаїк висловив власну думку про величність українського народу, довів тезу про те, що український народ незнищений тільки тоді, коли має міцне духовне коріння, моральність та духовність. Ці постулати і складають основу безсмертя української нації.

Головний герой кіноповісті Іван Орлюк – молодий юнак, колгоспник із Наддніпрянщини, якому автор надав право бути представником народу. Це яскравий національний характер, що поєднав риси трудівника – творця матеріальних цінностей і воїна-патріота – захисника Батьківщини. Особливе місце у житті молодого чоловіка зай-має кохання до Уляни. Отримавши поранення, у мареннях Іван бачить найдорожчу людину – Уляну, до якої він звертається піснею: «Дівчино Уляно, розбуди мене рано, та так збуди рано, а ще й не світало» [ДКО, с. 260]. Народнопісенні мотиви, які Довженко влучно вмонтовує в тканину художнього твору, дають можливість відчутти душу справжнього українця, народженого й вихованого у національних традиціях.

Згодом молодому чоловікові доведеться пережити ряд трагічних життєвих обставин: постійне перебування на межі між життям і смертю, численні тяжкі поранення, страта рідних, але серце його залишатиметься наповненим прекрасним почуттям кохання.

Іван Орлюк увібрав в себе благородство і лицарство своїх легендарних предків; він хоробрий, мужній і водночас простий, деколи навіть наївний і невмирущий, як український народ.

Доцільно зазначити, що на поетиці кіноповістей Довженка позначилися характер майстерності митця, психологія творчості, світоглядні особливості його авторського «я», що мали вирішальне значення для створення яскравих і самобутніх образів доби. Характер, тип у Довженковій кіноповісті подані в дії, в яскраво змальованих епізодах сюжету, діалогах, монологів, уявних картинах, в авторській характеристиці. У створенні образів важливу роль відіграла проблема вибору: нічого зайвого, випадкового, риси характеру подані сконденсовано, в істотному вияві соціального й етичного. Саме тому митець постійно вводив у сюжет твору епізоди, що зображали непересічні життєві ситуації. Типові характери письменника потребували відтворення місця і часу дії.

Крім того, на поетиці кіноповістей Довженка позначилася копітка праця письменника над організацією словесного матеріалу, над образністю слова, що зафіксована в багатьох варіантах його творів, яка засвідчувала про змалювання правдивих картин із життя українців. Довженко говорив мовою сучасника, максимально уточнюючи істотне, найсуттєвіше, тому кіноповістям митця властива насиченість фрази тексту, численні діалоги, що драматизують сюжет і відкривають характер у конфліктних ситуаціях, активна авторська позиція.

Особливо масштабна за змістом у зоровому, психологічному й емоційному планах смілива довженківська метафора. Метафоричність надає почеркові автора, його поетичній мові надзвичайної енергійності, виразної сили і відкриває перед ним великі можливості у пластичному, багатомірному зображенні життя, в охопленні світу в усій його різноманітності й цілісності. Вагомого значення автор надавав порівнянням: специфічно романтичного плану, побутового, гумористичного змісту.

Довженко був водночас і майстром художньої конкретизації. Один з найважливіших засобів створення життєвих картин у Довженка – художня деталь. Романтичний характер усього світовідчуття виявлявся у частому зверненні письменника до деталей підкреслено загострених, емоційно насичених, часом поетично умовних, що тісно пов'язані з традиціями української народної думи і пісні. Варто зазначити, що в суцільній картині важливу роль відіграли численні дрібні деталі, якими в поетиці твору є епітети.

Майстерність автора художньої деталізації є одним із свідчень того, що його творчий метод, у якому велику і плідотворну роль відігравав романтичний струмінь, мав своїм ґрунтом реальне, розмаїте і невичерпне багате життя народу, спирався на кращі традиції світової та національної реалістичної літератури.

Своєрідність мовного стилю Довженка також виявилася у характері взаємодії різних стилів, їх елементів, у використанні для характеристики образів лексики на позначення філософських, розумових понять, у особливостях ритмомелодики його прози, найважливіших засобів виявлення свого особистого ставлення до зображуваного. Завдяки цьому Довженко є автором високохудожніх витворів двожанрового мистецтва – літератури і кінематографу.

Таким чином, особливе місце у творчому доробку Довженка займає жанр кіноповісті – специфічний епічний твір на межі літератури та кіно, порівняно невеликий за обсягом, складний та оригінальний за побудовою, важливий за ідейно-тематичним спрямуванням, з порівняно невеликою кількістю дійових осіб, якому властиві: прагнення до синтетичного охоплення подій, до створення панорамних картин епохи, масштабність зображення кінематографічного походження, внутрішня об'ємність сюжету, образ оповідача, автора як дійової особи, типізація образів, оптимістичний пафос, гуманізм, образність, мальовничість, емоційна піднесеність, художня завершеність, особливий внутрішній монолог, лаконічний діалог, контраст і символіка, художня деталь, своєрідні тропи, використання жанрів усної народної творчості, дотепних народних висловів, влучних порівнянь, своєрідність кінорежисерського стилю (різноманітні прийоми кіномонтажу, введення закадрового голосу, використання кольору як засобу вираження змісту, ідеї, образності та ін.).

Довженко умів своєрідно сприймати і відтворювати побачене. Відображене ним цілком відповідало об'єктивній природі цих речей. Висока патетика загального тону його кіноповістей, масштабність зображеного є результатом нелегких творчих пошуків митця: саме вони сприяли втіленню оригінального задуму у строгу й неповторну єдність змісту і форми.

Подальше дослідження поетики як складової творчої майстерності письменника вважаємо змістовним доповненням до літературознавчих праць, які дають можливість глибше зрозуміти ідейне спрямування митця.

Гоголівська сторінка Довженкового доробку

Серед чинників, що впливали на формування мистецького і літературного таланту Довженка, беззаперечними є традиції класичної літератури, представлені не в останню чергу Миколою Гоголем, якого він уважав своїм учителем. І це цілком закономірно. Адже Гоголь у своїй російській за мовою і українській за світоглядом творчості створив власну міфопоетичну модель національної історії України, насичену містичним, позаматеріальним впливом.

Гоголівська проза постійно надихала митців на створення власних художніх творів. Починаючи з 40-х років XIX ст., тобто майже відразу після оприлюднення, гоголівські твори стали для багатьох українських письменників об'єктом для інсценізації. Це можна пояснити тим, що у них, як зауважує Олексій Чугуй, «досить часто використовуються прийоми і засоби, найхарактерніші для драматургічного способу вираження дійсності. Окремі персонажі, як головні, так і другорядні, <...> виписані з таким драматургічним хистом, що самі просяться на сцену»²⁵⁰.

Звернення до спадщини Гоголя було не новим в українській літературі. Вперше інсценізацію його творів в Україні було здійснено 1865 р. («Вечори на хуторі біля Диканьки»). І з тих пір ця практика не припинялася. Зацікавленість українських драматургів Гоголем Анатолій Новиков пояснює тим, що його твори приваблювали «невичерпним джерелом акумульованої в них багатой духовної спадщини українського народу – передусім в історичному, фольклорному й етнографічному аспектах»²⁵¹.

Серед найбільш відомих письменників, які серйозно займалися цією роботою, дослідник називає Михайла Старицького й Марка Кропивницького. Сюжети драматичних творів Старицького «Тарас Бульба» й «Сорочинський ярмарок» багато в чому збігаються з відповідними гоголівськими текстами. Відмінності полягають у тому, що драматург наповнює свої п'єси народними колядками й піснями, а також піснями на власні вірші, підсилює патріотичний аспект текстів. Улюблений персонаж Кропивницького з драми «Дай серцеві волю, заведе у неволю» Іван Непокритий за своєю вдачею є справжнім

²⁵⁰Чугуй О. П. Драматургічне освоєння прози М. Гоголя корифеями українського театру. *Вісник Харківського університету*. Х.: Вища школа. 1988. № 327. С. 88.

²⁵¹Новиков А. О. Українська драматургія й театр від найдавніших часів до початку XX ст. : монографія. Харків: САГА, 2011. С. 386.

гоголівським козаком, «в якого завжди знайдеться й гостре дотепне слівце, прикрашене віковою народною мудрістю, й тепло його щирої душі для тих, хто потрапив у скруту, й повсякчасна готовність до самопожертви заради свого побратима чи своєї Вітчизни»²⁵². На думку вченого, гоголівські мотиви простежуються і в інших драматичних творах Кропивницького, зокрема в таких, як «Вуси» (за О. Стороженком), не говорячи вже про комедії Вій» і «Пропава грамота», створених на основі однойменних гоголівських повістей.

Серед інших авторів, які зверталися до переробки та інсценізації гоголівської прози, слід згадати Костянтина Ванченка-Писанецького («Тарас Бульба під Дубно», «Вечір на хуторі») і Спиридона Черкасенка («Страшна помста»).

З гоголівськими текстами як перекладач працював Максим Рильський. Так, у перекладі письменника 1929 року окремими книгами були надруковані повісті М. Гоголя «Майська ніч» і «Ніч проти Різдва», а 1930-го – «Повість про те, як посварилися Іван Іванович з Іваном Никифоровичем». Потім ці книги перевидавалися.

Створена здебільшого на основі української історії й усної народної творчості, проза Гоголя сприяла пробудженню національної самосвідомості й патріотизму, знайомили читача з традиціями українського козацтва, героїчною боротьбою нашого народу проти поневолювачів. Цілком природно, що потрапила вона і в поле зору великого українського патріота Олександра Довженка.

У передмові до збірки творів Довженка Рильський визначає Гоголя як його вчителя і улюбленця. Аналізуючи вплив гоголівської прози на його літературну творчість, поет відзначає широту, сміливість, впевненість «у завжди виправданих гіперболах і загостреннях характерів та ситуацій», характеризує Довженка як реаліста, і водночас, як романтика «гоголівського типу», акцентує увагу на тому, що він «із надзвичайною силою відчував на собі подих великих традицій минулого». На думку Рильського, патетичне сприйняття дійсності сполучалося в обох письменників із «глибоким почуттям чисто українського гумору»²⁵³.

О. Поляруш у монографії «Олександр Довженко і фольклор» (1988) теж вказує на спорідненість стилю Гоголя й Довженка. В обох митців, зазначає дослідник, простежується тяжіння до вільного

²⁵²Там само. С. 378.

²⁵³Довженко О. П. Твори: В 3-х т. Т. 1. С. 7.

компонування матеріалу, «нанизування» найсуттєвіших деталей на невидимий стрижень. На його думку, «такий принцип побудови впливає з масштабного осмислення життєвих явищ, властивого романтичному стилю, до певної міри йде від особливостей народного художнього сприймання дійсності, що відбилося у фольклорі»²⁵⁴. Окрім Гоголя і Довженка, як свідчить О. Поляруш, такий принцип використовували у своїй творчості Квітка-Основ'яненко і Шевченко.

Спільне, що поєднує твори Гоголя й Довженка, дослідник убачає також у ліричному началі, яке йде від традицій літератури, фольклору, а саме: виразно проступає ставлення автора до зображуваного, даються певні оцінки героям і подіям, розповідь ведеться від першої особи, події і герої оцінюються самим оповідачем²⁵⁵.

Російський письменник Костянтин Паустовський після зустрічі з Довженком у жовтні 1954 року на 3-му з'їзді письменників Радянської України написав оповідання «Днепровские кручи», в якому кілька рядків присвятив своєму українському знайомому. Автор, зокрема, доходить висновку, що Довженко міг би змагатися з Гоголем за гостротою спостережень та дивними розповідями²⁵⁶.

В «Історії української літератури (1967–1971)» Олександра Білецького зазначається, що твори Довженка були здатні «глибоко хвилювати читача своєю вогняною патетикою, масштабністю думок і образів, гоголівською “пронизливою” силою ліричних звернень і уподібнень»²⁵⁷.

Захоплення Гоголем виявилось у Довженка ще в дитинстві. Він зачитувався його творами, займався їх інсценуванням. Особливе місце належало повісті «Тарас Бульба». Не раз повертався він до гоголівських мотивів у власній творчості, не раз обігрував тему «Тараса Бульби» у своїх кінофільмах і художніх творах.

Навчаючись у Сосницькому міському чотирикласному училищі, Сашко знайомиться з «гоголівським Тарасом Бульбою, що залишився улюбленим героєм і мрією на все життя»²⁵⁸. За спогадами однокласників Довженка, що зберігаються в Сосницькому літературно-

²⁵⁴Поляруш О. Є. Олександр Довженко і фольклор: монографія. К.: Вища школа, 1988. С. 140.

²⁵⁵Там само. С. 148.

²⁵⁶Куценко М. В. Сторінки життя і творчості О. П. Довженка. К.: Дніпро, 1975. С. 300.

²⁵⁷Історія української літератури: У 8-ми т. / Д. Т. Вакуленко, К. П. Волинський, В. Г. Дончик. К.: Наукова думка, 1971. Т. 8. С. 135.

²⁵⁸Коба С. Л. Олександр Довженко. Життя і творчість. К.: Дніпро, 1979. С. 20.

меморіальному музеї, хлопець був закоханий у творчість Гоголя, а особливо у гоголівського Тараса Бульбу. І вже тоді зародилася у його душі мрія – створити фільм про нього. «Гоголь володів моєю душею. Його “Вечори на хуторі біля Диканьки” немовби зачаровували мене», – говорив письменник, згадуючи своє дитинство.

Творчість Гоголя, що тісно пов’язана з народною культурою, була одним із джерел творчості Довженка, який ніколи не заперечував цього впливу. Зокрема, працюючи над картиною «Щорс», режисер думав про екранізацію гоголівського «Тараса Бульби».

На думку С. Тримбача, «“Щорс” за своєю структурою, за системою мислення багато в чому відтворює гоголівський шедевр». «Батько Боженко – та це ж сам Тарас Бульба, хіба не так? І масштаб героїчний, й епічний гумор, от сей богатирський сміх – усе звідти, з гоголівських полтавських обширів»²⁵⁹, – зауважує Тримбач. Учений описує враження, що справив на Сергія Ейзенштейна Довженків фільм «Звенигора»: «Щось гоголівське»²⁶⁰. Справді, у кожному із зазначених сценаріїв є суто комічні епізоди.

Над кіносценарієм «Тарас Бульба» Довженко розпочинає працювати у 1940 році. У січні в газеті «Пролетарська правда» було опубліковано його нотатку під назвою «Патріотичні твори», в якій автор інформує читачів про свою роботу над художньо-документальним фільмом «Визволення», а також ділиться творчими задумками. Режисер, зокрема, зазначає: «Далі почну роботу над фільмом “Тарас Бульба” за геніальним твором М. В. Гоголя»²⁶¹. Більш детально про це розповідь митець за кілька місяців на шпальтах газети «Известия» (від 1 червня 1941 року). Із фрагментів його бесіди з власкором часопису стане відомо, що при постановці фільму він прагне передусім із найбільшою точністю передати неповторний колорит повісті, її романтичний дух.

Прикметно, що Довженко був противником будь-якої стилізації у процесі відтворення образів запорожців: стрижена голова з оселедцем, довгі густі вуса, шаровари, жупан, гопак і тощо. Письменник і режисер прагнув змалювати їх так, аби кожен читач і глядач бачив і відчував спадковість із ними, впізнавав у них свого діда чи прадіда. Стилізацію, на його думку, принесли у свідомість широкого загалу

²⁵⁹Тримбач С. Олександр Довженко : Загибель богів. Ідентифікація автора в національному часо-просторі. Вінниця: ГЛОБУС-ПРЕС, 2007. С. 345.

²⁶⁰Там само. С. 192.

²⁶¹Куценко М. В. Сторінки життя і творчості О. П. Довженка. С. 142.

«малоросійські» театральні групи. Митець «вважав таке відображення історичної правди позбавленим смаку, схожим на оперну бутафорію, що закреслює істинний зміст твору». «Усього цього, так званого “традиційного”, я хочу уникнути. Необхідно відновити історичну правду. Мені хочеться так показати початок XVII століття, щоб глядачі побачили в запорожцях не стилізовану буйну масу голоти і безпросвітних гульвіс, а живих людей, справжніх лицарів, сильних своєю організованістю, беззавітно хоробрих, щедрих і скромних трудівників. Показати, що запорожці були непримиреними до ворогів свого народу. Одне слово, мені так хочеться підібрати артистів на головні та епізодичні ролі і навіть у масові сцени, та їх одягти, щоб глядач бачив і відчував якусь спадковість...»²⁶², – ділився своїми планами майстер.

Цілком поділяючи думку Довженка щодо такого його реалістичного підходу у відображенні козацької доби, все ж варто зауважити, що далеко не всі «малоросійські» театральні трупи вдавалися до шароварщини. Хоча в добу царської Росії чимало було й таких. Зовсім інших принципів дотримувався, наприклад, уславлений театр корифеїв, який, дотримуючись високих стандартів мистецтва, досяг найвищих світових щаблів, у тому числі й при інсценізації гоголівської прози²⁶³.

Сценарій для фільму «Тарас Бульба» Довженко завершив у квітні 1941 року, а вже на початку травня розпочав активну підготовку до постановки кінострічки. Про це митець повідомив у своєму інтерв'ю, опублікованому 1 червня в московській газеті «Известия». Більше того, 20 червня у київській газеті «За більшовицький фільм» було надруковано уривок зі сценарію²⁶⁴.

Однак завадили роботі подальші сумнозвісні події, пов'язані з агресією нацистської Німеччини проти Радянського Союзу. По війні Довженко потрапляє в опалу, а Польща навпаки – входить до «соціалістичного табору». Тому гоголівські мотиви йому знову не вдалося втілити на екрані. А потім передчасна смерть майстра не дозволила здійснити заповітний задум – екранізувати твір.

Знімати «Тараса Бульбу» Довженко планував на своїй батьківщині – у Сосниці, поблизу річки Десни, яка, на думку режисера,

²⁶²Рачук І. А. Правда і краса. К.: Мистецтво, 1980. С. 72.

²⁶³Новиков А. О. Українська драматургія й театр від найдавніших часів до початку XX ст. С. 374 – 386.

²⁶⁴Куценко М. В. Сторінки життя і творчості О. П. Довженка. С. 153.

могла б стати найкращими декораціями. Вибір місця зйомки, ймовірно, не був випадковим ще й з іншої причини. За місцевими народними переказами, такою ж смертю, як і гоголівський герой, загинув Яків Скидан – сосницький козацький полковник. Довженко, звичайно ж, знав історію героїчної смерті уславленого земляка, а відтак – це для нього було додатковим стимулом знімати фільм на Сіверщині.

Існує припущення, що Яків Скидан став прототипом Тараса Бульби, оскільки Гоголь навчався у Ніжині на Чернігівщині, знайомився з історією цього краю, вивчав деякі архівні матеріали про козацький рух в Україні. Сосницький краєзнавець Іван Сорока, як свідчить В. Пригоровський, вказує на схожість Бульби й Скидана: «М. В. Гоголь не міг не знати про Скидана, бо, навчаючись у Ніжині, знайомився з історією нашого краю. Він вивчав деякі архівні матеріали про козацький рух на Україні. А що Тарас Бульба схожий на Скидана і події, описані Гоголем у повісті, схожі на події 1664 року, немає сумніву»²⁶⁵.

За офіційною версією прототипом гоголівського Тараса Бульби був предок відомого українського дослідника М. Миклухо-Маклая – курінний отаман Війська Запорізького Низового Охрім Макуха. Його дядько по батьковій лінії навчався й товаришував із Гоголем. Останнього зацікавили родинні перекази Макух, згідно з якими за визволення України з-під польської шляхти воювало троє синів Охріма. Один із них, закохавшись у шляхетну польську панночку, перейшов на бік ворога. Курінний власноруч стратив сина-перевертня. Цей сюжет і поклав Гоголь в основу свого «Тараса Бульби». Хоча не виключено, що в повісті могли бути використані і якісь подробиці з історії про легендарного полковника Якова Скидана.

Працюючи над сценарієм для фільму «Тарас Бульба», Довженко передусім намагається адаптувати гоголівський текст до нового жанру – кінематографа. Відтак він вдається до певних драматургічних прийомів. Наприклад, на основі першоджерела створює нові діалоги й монологи, для надання трагічності сцені розставання матері з синами вводить у канву твору її причитання над дітьми, які востаннє ночують удома.

²⁶⁵Пригоровський В. Володів душею митця. М. В. Гоголь у творчій долі О. П. Довженка. *Українська література*. 2009. № 3. С. 33.

Ще одне Довженкове нововведення – сни і спогади, у яких ідеться про минуле персонажів. Цікавим у цьому плані є сон Андрія про його доленосне знайомство з польською красунею. Загалом, сновидіння відіграють надзвичайно важливу роль у художній структурі Довженкових творів. Вони дозволяють якнайкраще втілити авторський задум [1, с. 239].

У Довженка був своєрідний погляд на козацтво й козаків, який дещо відрізнявся від гоголівського. В око впадає, наприклад, те, що він наділяє своїх героїв окремими рисами і характеристиками, які відсутні у Гоголя. Сценарист, зокрема, робить акцент на глибокій християнській вірі козаків. Так, під час обряду посвяти Кирдяги в кошового батюшка Покровської церкви благословляє його молитвою та свяченою водою. Інколи Довженко також робить недвозначні натяки на силу козацької віри. Мається на увазі сцена, коли перед виїздом із Січі у похід всі козаки збираються для молитви в дерев'яній церкві. Старий запорожець Іван Закрутигуба перед вирішальним виступом «стояв за возом навколішках і молився» [1, с. 269]. У першоджерелі такі епізоди відсутні.

На відміну від Гоголя, Довженко значно більше уваги акцентує на дотриманні козаками давніх традицій. Це, наприклад, наголошення на беззаперечній владі старших на Січі. Ілюстрацією до цього є епізод про «старезного» козака Касяна Бовдюга, якого письменник називає не інакше, як «носій запорозької правди і традицій». У цій же площині варто розглядати й сцену прощання козацьких отаманів полковника Бульби і кошового Кирдяги перед поділом козацького війська. Кожен тричі просить простити його і кожен тричі відповідає: «Бог простить!» [1, с. 268]. Усі козаки, прощаючись один з одним, «пошাপкувалися», як здавна у них велося.

Інша відмінність полягає в тому, що Довженко вдало оздоблює свої твори українськими народними піснями. Коли, наприклад, Тарас дізнається про те, що його син Остап потрапив у полон, з моря долинає пісня: «Гей, повій, повій, та буйнесенький вітре». У фінальній сцені теж звучить сумна пісня, яку виконують, пливучи очеретом, козаки, які змогли врятуватися. Співають вони про свого загиблого отамана. Довженко, готуючи твір до подальшої його екранізації, розумів значення народознавчого матеріалу для створення національного колориту.

Відсутній у гоголівському «Тарасі Бульбі» і добре вмонтований у Довженків сценарій епізод, у якому козаки пишуть листа турецькому султану. Приводом до цього стала розбіжність у планах щодо подальших дій запорожців кошового, який підписав мирний договір між турками, і впливовим на Січі полковником Тарасом Бульбою. Останній, як відомо, підбурих козаків переобрати занадто миролюбного, на його погляд, кошового й виступити в похід проти бусурманів. А перед походом козаки вирішили написати листа турецькому султану, яким, по суті, мали розірвати згадану угоду. У листі до свого заклятого ворога товариство, ясна річ, не поскупилося на гостре слівце та влучні вислови на кшталт «проклятого чорта брат і самого люципера секретар», «свинопас і байстрюк і нашого бога дурень, свиняча морда, різницька собака, кобиляча...» [1, с. 246–286].

З іншого боку, у Довженковому сценарії не вистачає деяких елементів, наявних у гоголівській повісті. Це, наприклад, детальна характеристика козацького устрою на Січі, або розповідь про синів і бурсу, в якій вони навчалися, про військову школу на Січі. Ці скорочення можна пояснити, ймовірно, специфічними вимогами до побудови сценарію, який багато в чому нагадує драматичний твір.

Разом із тим Довженко залишає чимало гоголівських висловів незмінними. Це здебільшого вислови, що, на його думку, несуть особливе смислове навантаження, наголошують на важливих деталях. Наприклад: «І загинув козак! Пропав для всього козацького лицарства! Вирве старий Тарас сиве пасмо з своєї чуприни і прокляне день і годину, коли народив на ганьбу собі такого сина». Режисер планував у фільмі вивести ці фрази у вигляді надписів на екран. Кожен такий надпис він коментував. Наприклад, так: «Цей запис іде на нічному загальному плані...» [1, с. 260].

Взагалі ремаркам Довженко надавав особливого значення, у тому числі й у кіноповідях. Пояснював він це тим, що вони «можуть сприяти створенню належної атмосфери в сценах, а отже, і зумовлювати стиль усієї картини. Я так завжди в це вірив, що, навіть, пишучи сценарії для власних постановок, давав іноді в них деякі пояснювальні відступи» [1, с. 145].

Окрім цих відмінностей, у цілому фабула Довженкового сценарію «Тарас Бульба» мало чим відрізняється від однойменної повісті Гоголя. Саме на цьому акцентувалося в рецензії, надрукованій у київській газеті «За більшовицький фільм»: «Сценарій “Тарас

Бульба” побудовано так, що вся сила і краса твору залишилась недоторканою»²⁶⁶. І це цілком логічно, оскільки таке завдання ставив перед собою й автор твору, який хотів «з найбільшою повнотою втілити у формі гоголівську повість, передати її романтичний аромат, її дух». Довженко щиро вважав, «що повість ця написана Гоголем у найвищій мірі “кінематографічно”», і все робив задля того, аби в його сценарії не було помітно жодних “швів” чи слідів режисерського втручання. «У фільмі, – зауважував митець, – діятимуть усі персонажі повісті, в недоторканому вигляді залишаться сюжет і композиція твору» [2, с. 119].

Отже, працюючи над кіносценарієм «Тарас Бульба», митець намагався зберегти щонайменші деталі гоголівської повісті. Тому все тут як у Гоголя: українські широкі степи, річка Дніпро, Запорізька Січ, місячні ночі, козацькі пісні, військові походи, ненависть до ворогів українського народу, патріотизм, незмінний гумор українців, поетична душа і віра у світле майбутнє. Усе це додає кіносценарію національного українського колориту, без якого неможливо уявити собі жодного твору митця.

Таке дбайливе й обережне ставлення до гоголівського тексту Довженко пояснює насамперед тим, що за своїм змістом це «опоетизований уривок із героїчної історії українського народу». Попри те, що повість написана давно, наголошує письменник, вона «близька нам духом патріотизму, дружби, відданості, нещадності до ворогів батьківщини і народу. Вона, безумовно, жива, актуальна і сьогодні, має колосальне виховне значення».

В інших літературних творах Довженка теж незрідка в тому чи іншому вигляді присутній Гоголь. Притому він може з’явитися майже несподівано, але водночас цілком закономірно. Це, по суті, додатковий персонаж, що гармонійно вмонтовується в дію Довженкового твору. Характерним прикладом є епізод у кіноповісті «Щорс», де автор раптом зауважує: «На вокзалі, за кілометр від старовинного бойовища, звідки грандіозна душа Гоголя піднесла колись скривавлену душу запорожця Кукубенка до самого божого престолу, на лубенському напівзруйнованому вокзалі в салон-вагоні сидів Боженко» [1, с. 220].

Напевно, не випадково митець порівняв свого Боженка з гоголівським Кубубенком. Він, поза сумнівом, вбачав спадковість і спорід-

²⁶⁶Куценко М. В. Сторінки життя і творчості О. П. Довженка. С. 153.

неність у цих образах. «Тільки великий митець, як слушно зауважив М. Рильський, – міг так використати образ іншого великого митця. Кукубенко – і Боженко»²⁶⁷.

Читаючи Довженкове оповідання «Тризна», мимоволі згадуються українські народні думи і знову ж таки Гоголь, що теж, як і Довженко черпав натхнення з українського фольклору: «Неначе не на сільському майдані у бою, а десь у казці чи у пісні, дванадцять куль впилося Лук'яну Бесарабу в груди. Тринадцята коню. Так і шарахнулись вони на молоду траву обоє і товаришів десятків з добрих два. Лук'ян ще перевернувся якомсь разів чотири, випустив шаблю і зразу захропів, мов після доброго вина з музикою, гучними бубнами і молодецьким танком» [3, с. 314].

У цьому контексті слід згадати також сцену з кіноповісті «Земля», у якій Василь виконує останній у своєму житті танець з такою завзятістю, від якої віє гоголівським розмахом і гоголівським ліризмом. «Ніколи ще не танцював Василь з такою насолодою й радістю. Постріл! І... нема Василя» [1, с. 129]. Або сцена смерті діда Семена в цій же кіноповісті: «Може б з'їсти чогось? – вголос подумав дід, оглядаючи свій рід, і, коли Оряся піднесла йому полумисок з грушами, взяв одну, обтер об рукав білої сорочки й почав їсти». Відкусивши шматочок, відклав її набік і проказав з усмішкою: «Ну, прощайте, вмираю» [1, с. 109].

Гоголівського ліризму сповнені також роздуми автора про дитинство в кіноповісті «Зачарована Десна»: пахощі берегового сіна, буйство городнього зілля, українське зоряне небо, сплески риби в річці, голоси перепелів і деркачів, сопіння коней, дідові оповіді [1, с. 36–82]. Кіноповість написана в іронічному гоголівському розповідному стилі.

Героїко-романтичні гоголівські мотиви козацької слави, першості товариства, кровної спорідненості, духовної відповідальності митця за своє творіння простежуються й у низці інших літературних творів Довженка, а саме: «Життя в цвіту», «Загибель богів», «Поема про море», «Потомки запорожців», «Відступник».

Для характеристики своїх героїв (Сави Зарудного, Боженка та інших) Довженко вміло використовував гоголівські типи. Серед них – образи Тараса Бульби, його сина Остапа, запорожців Кирдяги й

²⁶⁷Рильський М. Т. Олександр Довженко. *Статті про літературу*. К.: Дніпро, 1980. С. 335.

Кукубенка. У кіноповісті «Мічурін», а також п'єсі «Життя в цвіту» справник Хренов змальований як персонаж «ноздрьовського типу». Водночас у постаті підкуркульника Чорноти з п'єси «Потомки запорожців» прослідковуються риси Хлестакова, Смердякова і Держиморди. Довженкові промовці схожі з Хомою Брутом. Вони, як і він, із трибуни говорять одне, а в кулуарах – зовсім інше. Показово і те, що, плануючи створити повість «Загибель богів», письменник хотів залучити для неї образи відомих гоголівських персонажів із повісті «Вій» – філософа Хому Брута, ритора Тиберія Горобця й богослова Халяву.

Користується авторитетом Гоголь і в дійових осіб згаданої вже Довженкової драми «Потомки запорожців». Так, член правління колгоспу Захарко Тихий, піддаючи сумніву професіоналізм тогочасних літераторів, порівнює їх з М. Гоголем: «Чого це деякі письменники да, кажуть, так писати стали тугувато? То ж було колись, скажім ось Гоголь чи той, як його...» [3, с. 133].

Не обійшов увагою гоголівських героїв Довженко й у своїй першій записній книжці матеріалів «Поєми про море», у якій згадуються, зокрема, повар із «Мертвих душ», чорт із «Вечорів біля хутора Диканька», Плюшкін. І це, не говорячи вже про опис Дніпра в гоголівському стилі та інші подібні речі.

Проте чи не найбільша цінність, яку Довженко зумів запозичити у Гоголя, – це вміння володіти живими душами, впливати на людські почуття. Саме про це йдеться в «Поємі про море»: «Кішечка Пульхерії Іванівни! От вона – конфліктна чи ні? – запитував Аристархов у інженерів і тут же продовжував: – Гоголівська, в “Старосвітських поміщиках”. І чому ось уже сто років ми любимо цих старих, нікчемних гризунів Опанаса Івановича й Пульхерію Іванівну? Душа художника хвилює... Душа! Тобто талант і любов!» [3, с. 56].

Паралелі з «Тарасом Бульбою» досить чітко простежуються в Довженковому оповіданні «Відступник», навіяному гоголівськими мотивами. Мотив кари за зраду, як уже йшлося, не є новим у літературі. Він століттями осмислювався в народнопоетичній творчості – легендах, думах, переказах, піснях. У літературі глибоко осягнути цю тему одному з перших вдалося Гоголю, який яскравими барвами зумів змалювати сцену вбивства за зраду Вітчизни батьком власного сина.

Гоголь описує події, які відбувалися ще в XVII столітті. У Довженковому оповіданні подібна трагедія розігрується в добу Другої світової війни. Але суть від цього не змінюється. Адже в обох творах ідеться про годину неабияких народних випробувань. Саме на цьому акцентує увагу Довженко. «Є в житті кожного народу часи, – зауважує він, – коли нікому ніщо не прощається, коли всяке добро або зло, зроблене людиною, падає на незримі чаші найтонших терезів історії» [3, с. 65].

Довженко, як і Гоголь, підносить факт відступництва до національно-історичних масштабів. Письменник прагне донести до читача ту істину, що зрада Батьківщини, а надто у складний для неї час – це глибока народна трагедія.

Обидва письменники наголошують на важливості дотримання народної моралі, за неписаними законами якої споконвіку жили українці, на тому, що зрада Батьківщини завжди розцінювалася як смертний гріх, як зрада свого роду і каралася вона відповідно – смертю. Притому (і це найжахливіше в цій трагедії) каральну місію над запроданцем мала здійснити найрідніша людина – батько. У Гоголя читаємо: «Я тебе породил, я тебе и убью!»²⁶⁸. Довженко ніби продовжує тему вустами батька Відступника: «Проклинаю запроданця і зрадника Батьківщини, мого сина Мефодія»²⁶⁹.

Батькові несила витримати ганьбу й презирство від людей за зрадництво сина. Він відчуває відповідальність за виховання своєї дитини перед Богом, людьми і Батьківщиною. Авторитет батька завжди був беззаперечним в українській родині. Думка батька була вирішальною. Діти найбільше боялися батьківського гніву. Нелегка місія була і в батька. Яку силу волі треба мати, якою сильною особистістю треба бути, щоб зі словами «Я сам...» здійснити суд над власним сином-зрадником²⁷⁰.

У душі гоголівського Тараса Бульби змагаються почуття любові до сина і патріотизм: «Минуты две думал он, кинуть ли его на расхищенье волкам-сиромахам или пощадить в нем рыцарскую доблесть»²⁷¹. І все ж Андрій залишається лежати на місці події. Що-

²⁶⁸Гоголь Н. В. Избранные сочинения в 2-х томах. М.: Художественная литература, 1984. Т. 1. 1984. С. 286.

²⁶⁹Довженко О. П. Зачарована Десна. Оповідання. Щоденник (1941–1956). С. 68.

²⁷⁰Там само. С. 69.

²⁷¹Гоголь Н. В. Избранные сочинения в 2-х томах. Т. 1. 1984. С. 287.

правда, у старого полковника була надія на те, що про мертвого сина-зрадника попідкується його польська пасія.

Довженко не залишає своєму персонажу навіть надії на останній християнський обряд. «А в глибокому яру зостався догнивати не прийнятий землею Відступник»²⁷², – констатує автор. Не можливо уявити більшої кари, аніж людське прокляття. Протягом століть у церковних канонічних текстах, у апокрифічних легендах і в художніх творах образ відступника виступав символом найбільшого зла – зради, яка ніколи й нічим не могла бути виправданою. Зрадників не хоронили за християнськими звичаями, що було додатковим покаранням за злочин перед своїм народом.

Письменник постійно відчував нерозривний духовний зв'язок із Гоголем, особливо з його безсмертним Тарасом Бульбою. Для великого українського патріота Довженка героїчна боротьба з ворогами України й мученицька смерть відважного козацького полковника були символом нескореного захисника Батьківщини. Відтак майстер максимально намагається використати цей образ для патріотичного виховання співвітчизників.

Тарас Бульба повсякчас турбував художню уяву уславленого письменника й кінорежисера. Напередодні війни він, як уже йшлося, написав сценарій до свого кінофільму «Тарас Бульба», навіть приступив до його зйомок, однак змушений був припинити роботу у зв'язку з початком війни. Ще більшої актуальності образ-символ «Тарас Бульба» набуває власне під час самої війни. Митець прагне засобами літератури підняти бойовий дух бійців. «Я хочу, – говорить він, – щоб слова Тараса, звернені до запорожців перед боєм під Дубно через століття проникали у свідомість, щоб вони закликали нас, як голос безсмертного народу з його всеперемагаючим духом»²⁷³.

У нарисі «Не хазяйнувати німцям на Україні», як і в інших публіцистичних творах того часу, Довженко радить пам'ятати, «хто були наші прадіди». І сам же відповідає, що вони були українськими козаками, «були захисниками народу, славними поборниками його волі»²⁷⁴. Митця турбувало й те, чи після перемоги світ помітить «рани» на «могутньому козацькому тілі» українського народу²⁷⁵.

²⁷² Довженко О. П. Зачарована Десна. Оповідання. Щоденник. С. 70.

²⁷³ Коба С. Л. Олександр Довженко. Життя і творчість. С. 120.

²⁷⁴ Довженко О. П. Не хазяйнувати німцям на Україні. С. 8.

²⁷⁵ Там само. С. 4.

Усвідомлюючи велику і незаперечну духовну силу улюбленого з дитинства Гоголевого Тараса Бульби, Довженко планує написати художній твір про боротьбу українців з німецькими загарбниками, спроектувавши цей образ на одного з центральних персонажів. Можливо, що для фабули майбутнього твору якоюсь мірою послужили реальні події в невеличкому українському містечку Валуйки, куди Довженко потрапив у складі діючої армії на початку травня 1942 року. Спілкуючися з місцевими жителями (письменник зазвичай так робив), він міг дізнатися, що під час окупації були випадки, коли з ненависним ворогом боролися навіть діти. А надалі вже спрацювала художня уява майстра. За записами у «Щоденнику» (від 5 травня 1942 р.) можна простежити, як у Довженка викристалізовувався сюжет. Цього ж дня у нього виникає задум написати «новелу про хлопчиків. <...> Про хлопчиків не простих, а хитріших розвідників, надзвичайно спостережливих і розумних» [ЩЗ, с. 124]. Головним героєм твору мав стати хлопчина на ім'я Тарас (ім'я, звичайно ж, не випадкове). Тарас – справжній народний месник, який убив «шість фріців». Ймовірно, що митець планував так назвати свою майбутню новелу, аби викликати асоціативний зв'язок з легендарним гоголівським героєм.

На прикладі образу хлопчика Тараса митець хотів акцентувати на тому, що на боротьбу з ненависним ворогом мав піднятися весь народ (від малого до старого) і бити його, навіть не особливо рахуючись із власними жертвами. Показав він це через призму дитячого розуміння цієї істини своїм малолітнім героєм. Спочатку «Тарас убив німця, того, що вішав батька. Жив він у тітки. Хоча Тарасову тітку за це правда і розстріляли. Тарас не горював, все-таки на війні, думав він, тітка менше варта, чим отакий німець, що може вішати людей. Крім того, тітка була сліпа на одне око і дуже скупа». У розумінні хлопчини смерть тітки за вбивство німця, який міг би накоїти ще чимало лиха, була цілком виправданою. Однак, незважаючи на це, він все-таки і за неї помстився: «німця, що застрелив тітку, Тарас теж убив. Він замінірував його хату» [ЩЗ, с. 127].

Прикметно, що у своїй війні з ворогами Довженків герой навіть і не думає зупинитися. Своїм дитячим розумом він усвідомлює, що це не просто боротьба, а боротьба за виживання його родини, всього українського народу. «У Тараса ще не було ненависті до німців, – пояснює його дії автор літературної замальовки. – Він ще був малий.

Але він добре знав і відчував всією своєю маленькою войовничою душею, що їх треба убивати, і чим більше, тим краще. Треба нищити. Що, як їх не понищити, то вони знищать потроху всіх – і маму, і все село» [ЩЗ, с. 128].

Свою майбутню новелу Довженко хотів назвати «Тарас Бульба». Ясна річ, для того, аби викликати у читача відповідний асоціативний зв'язок із легендарним гоголівським персонажем. На жаль, цей задум так і не був реалізованим. Проте письменник остаточно не відмовляється від ідеї використати образ Тараса Бульби в якомусь із своїх художніх творів. Свідченням цього є запис у його щоденнику від 14 серпня того ж 1942 року, у якому він планує написати тепер уже оповідання під однойменною назвою. Але оповідання теж не було написаним. Щоправда, наступного 1943 року Довженко завершив кіноповість «Україна в огні», де хоча і в зовсім іншому сюжеті, але все-таки спроектував образ Тараса Бульби на одного з головних героїв – Романа Запорожця (більш детально мова про це піде дещо пізніше). Шкода, що так і залишився не екранізованим сценарій «Тарас Бульба», попри те, що це була одна з найзаповітніших мрій геніального кінорежисера.

Через багато років після закінчення війни Довженко знову повертається до образу Тараса Бульби. Але тепер уже в публіцистичних працях. Маємо на увазі його статтю «Велике товариство» [2, с. 69], присвячену 300-річчю союзу України з Росією, яку спочатку було надруковано в газеті «Известия» (за 16 травня 1954 р.), а згодом (більш повний варіант) – у журналі «Советская Украина» (1954, № 5). Для ювілейної розвідки, що мала бути ідеологічно виваженою в усіх відношеннях, митець знаходить правильні слова про братерство знову ж таки у Гоголя. «У великий час подали ми, товариші, руку на братерство, – говорить своїм козакам безсмертний Тарас Бульба. – Немає уз, святіших за товариство! ... Нехай же знають усі, що значить у Руській землі товариство. Якщо вже на те пішло, щоб умирати, то нікому з них не доведеться так умирати! Нікому, Нікому!...». Саме ці рядки читали солдати на фронті перед боями, зауважує автор статті, саме так зверталися до них командири перед вирішальними виступами [2, с. 73 – 74].

Акцентуючи на міцному духовному зв'язку Довженка з Гоголем, К. Зелінський наголошував: «Довженко – письменник і, я б сказав, передусім письменник. Сценарії Довженка – це свого роду лірико-

епічні поеми в прозі. У них ми зустрічаємо й по-гоголівськи яскравий опис природи, і спогади дитинства, і монологи, і ліричні відступи автора, і сповнені драматизму діалоги, і риторику промовця, що звертається до аудиторії наступних віків, і вигук болю, і мелодію колискової»²⁷⁶.

Вплив Гоголя простежується не лише в літературній діяльності митця. «Гоголівські» форми використовує й Довженко-режисер. І. Ра-чук у монографії «Правда і краса», присвяченій творчості митця, зазначав: «Лірика й іронія, добродушний, суто український, із усмішкою, гумор і епічна сила довженківських творів справді породжували цю асоціацію. <...> Сильова близькість Довженка з Гоголем глибша, витонченіша і далеко виходить за межі суто зовнішньої подібності»²⁷⁷.

Літературні твори Довженка, створені під впливом Гоголя, мали неабияке просвітницько-патріотичне значення, сприяли пробудженню національної самосвідомості українців, розширювали уявлення про побут пращурів, їхні споконвічні традиції, героїчну боротьбу з поневолювачами.

Шевчківські традиції у Довженковій творчості

Становлення Довженкаписьменника відбувалося під впливом кращих українських літературних традицій. На формування його мистецьких уподобань значний вплив мала усна народна творчість, а також доробок видатних його попередників – Григорія Сковороди, Тараса Шевченка, Миколи Гоголя та ін. Однак найбільші мистецькі досягнення майстра пов'язані з творчим засвоєнням шевчківської й гоголівської спадщини, що позначилося на його літературно-естетичних концепціях, проявилось у наслідуванні тем, мотивів, образів. «Сучасне завжди на дорозі з минулого в майбутнє»²⁷⁸, – писав митець, а тому й звертався до кращих зразків української класичної літератури для відтворення зв'язку поколінь.

«Доля Олександра Довженка, – наголошує Віра Агеєва, – це ще один варіант питомої для української історії ситуації генія,

²⁷⁶Панасенко Т. М. Олександр Довженко. К.: Укрвидав-поліграфія, 2012. С. 60 – 61.

²⁷⁷Рачук І. А. Правда і краса. С. 70.

²⁷⁸Довженко О. Вибрані твори. С. 193.

народженого в селянській хаті, а відтак приреченого на неймовірні складнощі творчого самоздійснення»²⁷⁹. Дослідниця визначає «архетипним у цьому ряду» життєпис Шевченка. Вона звертає увагу на вплив «історично значущої культурної моделі» на кіноповість «Зачарована Десна», акцентує на архетипному сюжеті, змалюванні «цілком згармонізованого світу поза соціумом». Максим Рильський вважав Шевченка – «найбільшого в світі співця жінки-страдниці, жінки-матері» – одним із «духовних батьків» митця²⁸⁰.

Довженко називає Шевченка «батьком нації». У статті «Душа народу неподоланна» митець зауважує: «Велика людина, якою пишається наш народ і наші братські народи. Великий патріот українського народу, батько його поезії, його доблесний геній, дорогий і близький кожному, хто любить свою Батьківщину, хто не зраджує її, не продає, хто бореться за її життя і щастя. Великий безсмертний Кобзар наш...» [4, с. 22].

Захоплення творчістю Шевченка, як і Гоголя, виявилось у Довженка ще в дитинстві, про що свідчать спогади його однолітків. Малий Сашко не тільки з великим задоволенням читав Кобзареві поезії, а й з неабияким натхненням декламував їх. Сучасникам запам'ятався, зокрема, його новорічний виступ у 1904 році під ялинкою, коли він, восьмирічний учень Сосницької чотирикласної парафіяльної школи, читав «Думи мої, думи мої...», «Заповіт» та інші вірші Шевченка²⁸¹. Хлопчині були близькими героїчні образи Шевченкової поезії, його ненависть до зла і неправди.

Можна помітити чимало спільного в багатостраждальних долях обох геніїв. Довженко, поза сумнівом, зростав у кращих умовах, аніж кріпак Тарас Шевченко, однак та гнітюча атмосфера, що панувала у господі Довженкових батьків (зумовлена вона була постійними смертями і похоронами братів і сестер майбутнього кінорежисера й письменника), теж отруювала його дитинство. Поєднує митців і їхній потяг до образотворчого мистецтва, навчання у визнаних майстрів живопису. Шевченко був учнем К. Брюллова, а Довженко під час перебування в Берліні (1922 – 1923) брав уроки у відомого художника-експресіоніста Віллі Еккеля²⁸².

²⁷⁹Довженко без гриму: Листи, спогади, архівні знахідки. С. 8.

²⁸⁰Рильський М. Т. Олександр Довженко. С. 338.

²⁸¹Марочко В. І. Зачарований Десною. С. 40.

²⁸²Там само. С. 161.

Шевченків образ постійно був присутній в художній уяві Довженка. Після повернення 1923 року з Німеччини до Харкова він влаштовується працювати художником-ілюстратором у редакцію газети «Вісті ВУЦВК» і через деякий час створює власний портрет кумира, який було вміщено у зазначеному виданні (від 24 червня 1924 року)²⁸³.

Водночас важливо звернути увагу на те, що Довженкове захоплення Шевченком не мало нічого спільного з офіційним образом Кобзаря, який створила більшовицька влада, використовуючи постать і творчий спадок великого сина українського народу в своїх ідеологічних цілях. Таке утилітарне ставлення до поета обурювало майстра, а відтак він намагався протидіяти цьому засобами своєї творчості. Характерним прикладом цього є сцена в кіноповісті «Арсенал», де портрет-ікону Шевченка несуть поруч з іконами святих на Софіївську площу. У наступному епізоді поет сходить із портрета й задуває лампадку, засвічену перед ним стареньким чиновником-псевдопатріотом [1, с. 92].

Про почуття глибокої поваги письменника до генія Шевченка згадував у книзі «З Довженком у дорозі» М. Нагнибіда, який подорожував разом з ним і Ю. Солнцевою південною Україною й Кримом. Чи не найбільше враження на Довженкового супутника справило те, наскільки схвильованим був митець, пропливаючи повз могилу Шевченка в Каневі: «Олександр Петрович довго стояв у якомусь урочистому мовчанні перед високим канівським берегом. А коли зникла вдалині Тарасова гора, звернувся до мене: “Заради побачення з Тарасом варто було пливти...”. Від канівського світання до запорізького вечора Довженко майже не сходив із палуби»²⁸⁴.

Цей епізод органічно увійшов у кіноповість «Поєма про море». Розпочинається твір уривком із поезії «Реве та стогне Дніпр широкий...»²⁸⁵. Автор згадує могилу Шевченка, Тарасову гору. Довженко і надалі вводить у канву своєї кіноповісті Шевченкові рядки. Так, Кравчина під час зустрічі з Катериною, дивлячись на Дніпро, промовляє словами Кобзаря: «І Дніпро реве та стогне, ну, просто, як у Тараса Шевченка»²⁸⁶. У цей час до пристані підходить пароплав «Тарас

²⁸³Куценко М. В. Сторінки життя і творчості О. П. Довженка. ЦДАМЛМ України, ф. 1386, оп. 1, спр. 3. Арк. 49.

²⁸⁴Панасенко Т. М. Олександр Довженко. К. : Укрвидав-поліграфія, 2012. С. 101.

²⁸⁵Довженко О. Вибрані твори. С. 195.

²⁸⁶Там само. С. 271.

Шевченко» й «наповнює простори гучним своїм басом». І гучно-мовець гукає звідкись: «І блідий місяць на ту пору...»²⁸⁷, сповнюючи смутком зустріч Катерини з її коханим Валерієм Голиком, який покинув її. З цього випливає, що Довженко не випадково дав таке ім'я своїй героїні, адже їй випала тяжка доля Шевченкової Катерини. Згадані інтертекстуальні конструкції засвідчують інтелектуальну пристрасть автора до естетичного переосмислення мистецьких явищ, духовного багатства української літератури.

Аналізуючи драму «Потомки запорожців», не можна не помітити Шевченкового впливу на Довженка. «А вона, мужва проклята, серед степу широкого...», – говорить, наприклад, Дробинський, обурений небажанням селян засівати колгоспну землю [3, с. 82]. В епізоді провідів комсомольців на Дніпрельстан Радчук заводить пісню «Реве та стогне Дніпр широкий». На це агроном Пасічний зауважує: «Годі вже ревити і стогнати! Простогнав двадцять мільйонів років – пора. Всьому свій час. Не буде вже ні шуму, ані реву. Все потоне: камні, верби і гаї. Все перетвориться в нашу силу» [3, с. 158]. Член правління колгоспу Захар Тихий, розмовляючи з письменником Верещакою, звинувачує письменство у непрофесіоналізмі. Порівнює його сучасний стан з класиками: «Пушкін так проти самого царя писав. А Шевченко навіть проти цариці» [3, с. 133].

Історіософські мотиви творчості Довженка багато в чому схожі з шевченківською концепцією минулого України. Звертаючись до сторінок нашої історії, він, подібно Кобзарю, аналізує явища, що призвели до повного занепаду української державності й прирекли народ віками жити «на нашій – не своїй землі»²⁸⁸. При порівнянні характеристики України у Довженка і Шевченка знаходимо не лише концептуальну близькість, а й чимало словесних збігів. Шевченкові звертання до Батьківщини «безталанна вдова», «моя Україна убогая» перегукуються з Довженковою характеристикою України періоду війни: «скривавлена», «попалена», «розбита», «поруйнована», «обездолена в загравах пожеж», «світе мій убогий!», «безталанна мучениця», «Велика Вдовиця» та ін.

Про схожі історико-філософські погляди обох письменників свідчить образна й поетикостилістична спільність. У Шевченка «Минають дні, минають ночі, ... минає літо...», у Довженка – «Минали дні,

²⁸⁷Там само. С. 279.

²⁸⁸Шевченко Т. Г. Кобзар / вст. ст. О. Гончара. К.: Дніпро, 1985. С. 329.

минали ночі, минуло літо». У Шевченка «земля плаче у кайданах», у Довженка – «стогнала в журбі земля» та ін.

Шевченківські мотиви пронизують й опромінюють кіноповість «Україна в огні». Перша картина твору («У садочку біля чистої хатини, серед квітів, бджіл, дівчорі... за столом у тихий літній день сиділа родина Запорожця і тихо співала...») [2, с. 6] нагадує класичний Шевченків вірш «Садок вишневий коло хати», що свідчить про спорідненість концепту хати в обох митців.

Автор «України в огні» надзвичайно хвилювався за долю свого народу. Особливо після того, як українська територія була здана ворогові у перший же рік війни. Він розумів, якими можуть бути наслідки для його співвітчизників: фізичне знищення, в'язниці, концентраційні табори. «В яку безодню горя упав мій народ і скільки горя ще жде його в майбутньому! Поділять його знову. Роз'єднають, бодай не з'єднували, розженуть, як журавлиний клин у бурю, та ще й овиноватять, що не звідти сонце сходить, не туди заходить», – занотовує митець до свого «Щоденника» 2 липня 1942 року болючі роздуми про долю українців. У цьому ж записі письменник використовує Шевченкове словосполучення: «Україна бореться, читаю в газетах. Україна розчарувала німців. Не сіє, не оре. Пустують лани широкополі. Не буде гитлеру хліба». Цитату з Шевченкової поеми «Гайдамаки» використовує Довженко в записі від 2 липня 1942 року: «Чи ж народ безсмертний? Чи невмирущий він в конечності своєї долі? Смертний, як і все, що живе. Все йде, все минає. А невмирання наше, довге українське, чи ж є воно життя, чи тільки кволе жалюгідне існування» [ЩЗ, с. 215 – 216].

У кіноповісті неодноразово повторюється Шевченків мотив «Та не однаково мені». Зокрема, Лаврін Запорожець, змирившись з перспективою власної смерті, констатує, що не страшить його смерть, страшно йому стає від думки про те, «де ж погниють кості обдурених Гітлером бідних селяків наших?» [2, с. 47]. А дід Демид на порозі смерті переймається не власною долею, а військовими невдачами. Побачивши з шибениці військовополонених оточенців, він заявляє: «Не встигла війна початися, вже здалися, покидали зброю! Вже повзете в неволю. А ворог з жінками регоче... Вішайте мене, душогуби! Щоб бодай хоч не бачили мої старі очі...» [2, с. 19].

Постать Шевченка постійно присутня у «Щоденникових записках». Довженко порівнює поета з розжареною пичкою. Наприклад, 10

квітня 1942 року: «Кобзаря цінувати трудно. Він нагадує мені огненну піч, з якої обережно вихвачують угольки і, перекидаючи їх між пальцями, прикурюють. Особливо трудно вихвачувати ці вуглики нашим сусідам. Вони тоді чомусь нагадують мені чортів, що знаходять у святому письмі текст на свою користь» [ЩЗ, с. 91].

Нерідко Довженко використовує у своїх творах уривки з віршів класика, у своїх поденних записах удається до ремінісценцій із Шевченкового «Кобзаря». Особливо це стосується воєнних і повоєнних записів, у яких трапляється дослівне цитування: «Чорніше чорної землі нещасні люде» (30 березня 1942 р.), «Не забудьте спом'янути не злим тихим словом» (кінець 1947 р.), «“Минають дні, минають ночі...”». Летить мій час і труд мій гине марно» (15 травня 1953 р.), «І блідий місяць на ту пору з-за хмари де-де виглядав, неначе човен в сивім морі» (1952 р.).

Перифразне цитування полягає у переповіданні Шевченка героями Довженка. Прикладом цього є слова Кравчини: «Я бачив сотні тисяч убитих моїх товаришів. Вони вкрили своїм сірим трупом безкрайні, безконечні шляхи од Кавказу і Волги до центру Європи. Вони падали в канави, в ями, на дорогу, розліталися в шмаття, валялися в осінній грязі, як темні барильєфи героїв і великомучеників на царських вратах епохи! Золотих воротах епохи!»²⁸⁹. Ці слова перегукуються з Шевченковою поемою «Сон»: «Аспиде неситий! Що ти зробив з козаками? Болота засипав Благородними костями»²⁹⁰.

Звертається до Шевченка Довженко і в повсякденному своєму житті. Наприклад, з приводу бездумного господарювання на землі, про що свідчить запис 1956 року: «Порубано яблуні. “Садок вишневий коло хати, хрущі над вишнями гудуть...”». Досить дурної поезії! Рубаймо садки!». Саме Шевченкові слова стають йому в нагоді й тоді, коли він характеризує один із найабсурдніших радянських податків, який у народі називали податком на бездітність. «Кохайтеся, чорноброві, – з сарказмом зауважує митець. – Існує податок (6 %) на дівчат за бездітність. Платять з 18 років. Чоловіки на війні загинули. Любитись ні з ким. Платіть будь ласка, дівочки і вдови, що ні з ким вам любитись» [ЩЗ, с. 799].

Так само, як і Шевченко, Довженко розумів велику роль рідної мови у формуванні національної свідомості українців. Його обурю-

²⁸⁹Довженко О. Вибрані твори. С. 93.

²⁹⁰Шевченко Т. Г. Кобзар. С. 216.

вало те, що імперська російська (а згодом і радянська) влада проводила політику тотальної русифікації. В одному із варіантів автобіографії він згадує, наприклад, що під час навчання в Глухівському учительському інституті студентам заборонялося розмовляти українською мовою, а вчителям навіть надавалася надбавка за «обрусіння краю»²⁹¹. У щоденниковому записі від 20 липня 1942 року митець зазначає, що у Ворошиловграді в інституті імені Т. Шевченка, «звичайно з викладанням руською мовою», в бібліотеці не було ні одної книжки Шевченка. «Які оригінали! Таких других не було і немає у всій Європі» [ЩЗ, с. 239].

Поєднує обох митців і те, що в часи найтяжчих випробувань вони звертаються у своїй творчості до образу Матері-Мадонни. У Шевченка Мадонна – земна жінка, частіше така, яка втратила дівочу честь. Але вона свята у своєму стражданні, спокутує свій жіночий гріх шляхом безмірних переживань, а часом і самогубства. Довженкова жінка теж не є святою, вона змушена грішити під впливом обставин. Такими є, зокрема, героїні кіноповісті «Україна в огні» Олеся й Христа. Але в будь-якому випадку вона жінка-мати – символ невмирущості народу, материнської всепрощаючої любові й безмежної самовідданості, як Марія Стоян з оповідання «Мати».

Слід зазначити, що біблійні мотиви дещо різняться у митців. У щоденниковому записі від 14 квітня 1942 року Довженко у відчаї цитує уривок із прологу поеми Шевченка «Сон»: «бо немає Господа на небі» [ЩЗ, с. 96]. Радянська критика акцентувала саме на цих рядках, обстоюючи атеїстичні погляди Шевченка, трактуючи їх як те, що Кобзар цурався Господа. Сучасні дослідження переконливо свідчать про його глибоку християнську віру. Як відомо, Шевченко виріс у сім'ї з патріархальним укладом, де неодмінною складовою життя була любов до Бога, а молитви – щоденним ритуалом. У своїх віршах поет постійно звертався до Бога, ім'я його згадано в творах «Невольник», «Сон», «Марина», «Катерина», «Тополя», «Причинна» та інших. Біблійний мотив лежить в основі Шевченкових віршів і поем, слова «Бога благати», «молитися» часто трапляються у його поезії.

Формування релігійних поглядів Довженка відбувалося в інших умовах, а тому його віра в Бога не завжди була сталою. В «Авто-

²⁹¹ Довженко О. Вибрані твори. С. 28.

біографії», згадуючи роки навчання в інституті, він зізнається у своїй безбожності, говорить про свої атеїстичні переконання²⁹².

Подальші трагічні події в родині Довженків і в країні загалом (колективізація, голодомор, війна, сталінські репресії) зміцнили віру письменника в Бога. Релігійні мотиви в його літературному доробку стали відчутнішими, а християнські постулати чимдалі голосніше почали звучати на сторінках його творів.

Шевченкові довелося жити й творити в добу, коли Україна була майже повністю зрусифікована. Писати українською мовою в той час було не престижно. Проте він разом із І. Котляревським, Г. Квіткою-Основ'яненком, М. Кропивницьким, іншими митцями насмілився нагадати українцям, що не варто соромитися рідної мови й культури, що українською мовою можна створювати справжні літературні шедеври. І це попри всі ті репресії, що випали на його багатостраждальну долю.

Через століття вже сам Довженко потрапив у подібну ситуацію. Це були часи, коли за прояв любові до свого народу досить легко можна було отримати ярлик націоналіста з усіма відповідними наслідками. Автор кіноповісті «Україна в огні» все це відчув на собі. Відтак паралелі між двома визначними митцями очевидні.

Довженко, який був позбавлений права жити на рідній землі, порівнював власну долю з долею Кобзаря: «Шевченку було легше на засланні. До нього долітали птиці. Навколо мене пусто» (29 липня 1945 року)²⁹³.

Надія повернутися в Україну не полишала Довженка ніколи. За спогадами В. Денисенка, в останні місяці свого життя митець мріяв оселитися на Батьківщині, зайнятися літературною творчістю: «Хочу збудувати хату на Україні – де-небудь під Києвом, над Дніпром. ... Мабуть, час мені писати книжки» [ПЖ, с. 658]. Про подібне мріяв і Кобзар, який незадовго до смерті, перебуваючи у Санкт-Петербурзі писав: «Поставлю хату і кімнату, садок-райочок посаджу...»²⁹⁴.

Шевченко все ж таки віднайшов спокій в Україні, хоча й не відразу (після перепоховання). А от Довженків заповіт через сукупність певних обставин так і не було виконано.

²⁹²Довженко О. Вибрані твори. С. 27.

²⁹³Куценко М. В. Сторінки життя і творчості О. П. Довженка. ЦДАМЛІМ України, ф. 1386, оп. 1, спр. 3. Арк. С. 351.

²⁹⁴Шевченко Т. Г. Кобзар. С. 574.

Оповідання Генріха Белля «Подорожній, коли ти прийдеш у Спа...» й Олександра Довженка «Воля до життя» крізь призму екзистенціальних вимірів

Центральним об'єктом рефлексій письменників-модерністів постає людина, її буття у світі, її почуття, переживання, ставлення до навколишнього середовища, прийняття або неприйняття тих чи інших форм існування. Мотиви «екзистенційності», тобто усвідомлення людиною самої себе, своєї трагічної участі, катастрофічності буття зустрічаємо у творах багатьох митців ХХ ст., але досвід двох прозаїків – Генріха Белля й Олександра Довженка – безмежний. Ці письменники зі світовим ім'ям мають чимало яскравих художніх аналогій на різних рівнях, і справа тут не в наслідуваннях чи запозиченнях, а в спільності проблем, які стояли перед митцями та людством у ХХ столітті.

Незважаючи на те, що літературознавці й критики розв'язували низку завдань із зіставного аналізу антивоєнних творів Белля й Довженка (Л. Борецький, А. Градовський, Н. Кисельова, Н. Ключник, Н. Конончук, З. Ляшенко та ін.), вивчення їхньої прози в екзистенціальному ключі не було предметом спеціального дослідження. Це дозволяє претедувати на новизну дослідження.

Різнопланова творчість Белля й Довженка створює широке поле для найрізноманітніших наукових досліджень. Проте аналіз наукових розвідок, присвячених вивченню творчості Г. Белля (В. Гладишев, Ю. Горідько, Д. Затонський, Г. Логвін, І. Мельничин, М. Рудницький, Л. Симонян, К. Шахова та ін.) та О. Довженка (О. Бабишкін, В. Гриневич, С. Коба, Р. Корогодський, І. Кошелівець, А. Новиков, С. Привалова, І. Семенчук, С. Тримбач, Н. Троша, Л. Череватенко та ін.) засвідчує відсутність робіт, у яких би простежувався екзистенціальний вимір художніх творів письменників. Це доводить актуальність вивчення порушеної проблеми.

Зіставлення оповідань німця Генріха Белля (1917–1985) й українця Олександра Довженка (1894–1956) не є парадоксальним. А. Градовський, досліджуючи антивоєнний пафос прози Довженка і Белля, відзначав подібність стилю обох письменників: «Здебільшого в оповіданнях періоду війни помітні ті самі, що й у Г. Белля, риси індивідуального стилю письменника (О. Довженка): умовність ситуа-

цій, контрастність сюжетних зіставлень, увага до окремих найприкметніших деталей, яскравих образів»²⁹⁵.

І Белль, і Довженко жили й творили майже в один час. Попри те, що в часовому просторі митців віддаляє більше як двадцять років від дати їхнього народження, вони мають багато спільного. Роки Другої світової війни Довженко провів на фронті й у прифронтовій смузі, працюючи військовим кореспондентом. Як солдат-піхотинець воював на західному та східному фронтах і Белль. Вони на власному досвіді переконалися в жорстокості воєнної дійсності, тому не були згодними з жодною формою самовинищення людей. Несумісність зі злом виліпила з обох письменників не просто порядних людей, а й видатних майстрів слова.

З перших днів перебування на фронті, стикаючись із безліччю фактів героїзму, страждань, помсти, а то й малодушності чи просто ганьби, Довженко роздумував про відбір найяскравіших із них для створення літопису війни: «Війна стала великою як життя, як смерть... Війна стала життям людства. І тема війни, отже, на довгі роки буде особливою темою мистецтва»²⁹⁶. Екзистенціальною домінантою воєнної прози письменника є розкриття образу простої людини на війні, звичайного українського солдата, його сприйняття війни, осмислення своєї ролі в ній, його героїзму й незмірної жаги перемоги, одним словом – образу «звичайного переможця».

Війна у творах німецького письменника – це війна переможених. Він зображував її останній період – період відступу й поразки. Проте, так само, як і Довженка, його цікавила людина на війні. Визнаючи себе «письменником маленьких людей», Белль обрав героями своїх творів простих служак – солдатів, єфрейторів, фельдфебелів, обер-лейтенантів – виконавців чужої волі, що не знайшли в собі сили протистояти фашизмові, а тому страждали як фізично, так і морально від своєї причетності до його злочинів. Автор не виправдовував їх – він співчував їм як людям.

У 40-х роках Довженко – добре знаний у світі кіномитець, автор кіноповістей, створених до війни. Війна, активна життєва позиція митця, його виступи в пресі з публіцистичними статтями прискорили визрівання й становлення неабиякого письменницького обдарування

²⁹⁵Градовський А. Антивоєнний пафос прози Олександра Довженка і Генріха Белля. *Українська література в загальноосвітній школі*. 2010. № 12. С. 45.

²⁹⁶Довженко О. П. Твори: в 5-ти т. Т. 5.: Записні книжки, щоденник, листи / [ред. В. В. Фашенко]. Київ: Дніпро, 1985. С. 19.

Довженка. Під час війни він написав і надрукував цілу низку оповідань і новел «Ніч перед боєм», «Відступник», «Стій, смерть, зупинись», «Незабутнє», «На колючому дроті», «Мати» та ін., які забезпечили йому популярність і славу майстра белетристики. Воєнні твори письменника пронизані єдиною творчою потребою автора якнайвиразніше сказати про головне – український народ і його лихо, незламність і безстрашся людини на війні, її протистояння приреченому світу жорстокості, антилюдяності, наголошуючи на глибокому духовному світі особистості, на її безсмерті, на вірі в майбутнє та прагненні боротися за нього.

Белль під час війни писав багато, але не друкувався. Йому не вдалося ухилитися від військового обов'язку, незважаючи на всі хитрування. Він неодноразово був поранений, зазнав важких воєнних випробувань, яких тільки міг зазнати солдат, і, зрештою, потрапив у полон до американців, у якому провів кілька місяців. Пам'ять про страшні роки нацистського терору, про жахливі воєнні злочини, про вину й відповідальність німецької нації зумовила життєву філософію Белля – терпимість у всьому. Він був твердо переконаний, що гріхи треба покутувати, а рахунки – сплачувати. Тому на терпимості замикалася й уся його поетика. Не випадковими виявилися слова митця про те, що у своїй творчості він прагнув обійтися без позитивного та негативного героя. Тому персонажів німецького письменника швидше треба ділити на два види за ознакою пристосуванства, тобто пристосованець цей герой чи ні, здатний поглянути на себе збоку чи не здатний.

Активну літературну діяльність Белль розпочав, повернувшись із фронту. Перші його оповідання побачили світ 1947 року. Він звернувся до свого фронтового досвіду, розглядаючи минуле під кутом зору сучасників, а також людини, яка на власні очі бачила жахи війни, відчула на собі її атмосферу. Тому всю творчу діяльність повоєнних років Белль, як і Довженко, спрямував не на побутово-оповідні описи, а на роздуми про життя і смерть, добро і зло, любов і ненависть, героїзм і відступництво, честь і безчестя, духовність і ницість, учорашнє, сьогоднішнє і прийдешнє. Обидва митці писали про страшні роки Другої світової війни як про велику вселюдську трагедію, яка наклала відбиток на долю та свідомість кожного, передаючи психологічний стан героїв творів, їхні внутрішні відчуття

чи то спустошеності, чи то героїзму і головне – світогляд людини, її вибір в абсурдному бутті.

Досліджуючи воєнні твори Довженка й Белля, А. Градовський відмічав, що обом їм притаманні «і традиційність, і новаторство в побудові літературних творів. І той, і той уважали, що «у величезній кількості жертв губиться окрема людина»»²⁹⁷. Таке глибоке твердження зводить нанівець зайву полеміку щодо несхожості сюжетів, характерів і конфліктів прози майстрів слова. У творах Довженка, зокрема в оповіданні «Воля до життя», головну увагу зосереджено на трагедії українського народу в кровопролитній війні, на долі окремої людини, яка в силу історичних обставин покликана боротися не лише за своє майбутнє, а за щастя всього людства, свято вірячи в перемогу свого народу. В антивоєнній прозі Белля, зокрема в оповіданні «Подорожній, коли ти прийдеш у Спа...», у центрі уваги – німецький солдат, нікчемний, підкорений чужій волі, приречений на поразку, страждання й спокуту за заподіяне. Це – типовий представник «розбитого покоління» німців, вихованого на фальшивих ідеалах расизму, національної винятковості, войовничості, які знали про свою приреченість і не чинили ніякого опору. Тим не менше, незважаючи на суттєві відмінності вибраних творів, їхня ідейно-тематична схожість заслуговує детального дослідження.

Однією з основних складових екзистенціального виміру твору є авторське змалювання дійсності. У межах художнього твору дійсність набуває умовного характеру, хоча може здаватися натуралістичною. Власне така умовність характерна як оповіданню Довженка, так і твору Белля. У «Волі до життя» спостерігаємо за виборюванням головним героєм Іваном Карналюком свого права на життя. Важко пораненому на війні хлопцю ампутували ліву руку, але гангрена продовжувала поширюватися. Інші спроби хірурга врятувати хлопця не допомогли, і той відступив перед всесильною смертю. Але Іван не відступив. Пригадавши своє Поділля, рідних, дівчину Галю, він з останніх сил, уже майже без пульсу, піднявся зі свого смертного ложа й дійшов до перев'язувальної зі словами: «Жити хочу! Давайте мені перев'язку і все, що треба!..»²⁹⁸. Жага героя до життя передалася й

²⁹⁷Градовський А. Антивоєнний пафос прози Олександра Довженка і Генріха Белля. С. 44.

²⁹⁸Довженко О. П. Зачарована Десна : [щоденник, кіноповісті, оповідання]. Харків: Фоліо, 2017. С. 544. Далі при посиланні на це видання в тексті зазначається аббревіатура ДЗД і сторінка.

лікареві, і він палко захотів урятувати хлопця. «Так сила опору смерті помножила силу лікаря, і цю силу лікар вертав хворому» [ДЗД, с. 544]. Таким є реально-побутовий план твору. Але все, що відбувалося з героєм, – це тільки ширма, за якою варто шукати справжню істину. На підтекстовому, філософсько-узагальнюючому, рівні прочитання твору автор переконливо проголосив: «Людина на війні – це воля. Є воля – є людина! Нема волі – нема людини! Скільки волі, стільки й людини...» [ДЗД, с. 539].

Подібну умовність у змалюванні дійсності бачимо і в оповіданні «Подорожній, коли ти прийдеш у Спа...» Белля. Поступове впізнавання молодим пораненим солдатом гімназії, де він навчався протягом восьми років і звідки пішов на війну лише три місяці тому, усвідомлення ним того, що в нього нема обох рук і правої ноги, – це не що інше як сконструйована автором умовна реальність для передачі глибинної, прихованої істини. Момент розуміння героєм свого місця перебування та момент усвідомлення ним свого фізичного стану відбуваються майже одночасно, що допомагає читачеві осягнути цю істину, яку майстерно приховано в ключовій фразі твору – «Подорожній, коли ти прийдеш у Спа...». «Ось він, ще й досі стоїть там, той вислів, що його нам звелів тоді писати, в тому безнадійному житті, яке скінчилося лишень три місяці тому... О, я пам'ятаю, мені не вистачило дошки, і вчитель малювання розкричався, що я не так, як слід, розрахував, узяв завеликі літери...»²⁹⁹. В узагальнено-філософському плані ці слова розкривають антилюдяність мілітаристського виховання в тодішній фашистській Німеччині, яке ґрунтувалося на відвертому расизмі, зарозумілості й культурі насильства, і як результат – покалічені людські долі. А графічна незавершеність цієї фрази є символом абсурдності буття.

Цікавим для такого порівняння є вибір місця, де відбувалися події оповідань. Невипадково простір обох творів носить обмежений характер. У Довженка – це спочатку хата-операційна, а потім госпіталь, у Белля – школа-госпіталь. В обох випадках простір замкнутий, що допомогло авторам безперешкодно розвивати потрібні події в заданому напрямку. Водночас важливо відмітити неоднорідність умов, у яких перебували герої. Так, безіменний герой в оповіданні Белля потрапив у свою рідну гімназію, де тепер був

²⁹⁹Белль Г. Подорожній, коли ти прийдеш у Спа...; пер. з нім. Євгенії Горевої. *Всесвітня література в середніх навчальних закладах України*. 1998. №5. С. 16.

розташований госпіталь, і не впізнав її. Вона асоціювалася в нього з «мертвим домом», «містом мертвих», де все було йому «чужим». Пропагуючи свого часу «чужу» юнакові ідеологію, школа перетворилася на місце, де панувала смерть, на «мертвий дім» для загубленої людської душі. Тоді як чужа, «оббита ряднами і простирадлами сільська хата», перетворена на операційну, в оповіданні Довженка постає як рятівний дім для героя, де він виборює своє право на життя. Чужа сільська хата, а потім і госпіталь, стали для Івана Карналюка не просто місцями порятунку, а й місцями, де герой згадував свої рідні краї, батьківську хату, дівчину Галю, а отже – простором його думок, почуттів, у якому визріла його воля до життя.

Важливим для інтерпретації є безпосередній початок оповідання Белля. Молодий юнак, вчорашній випускник німецької гімназії, опинився знову в ній після тяжкого поранення. Письменник, виключивши зі свого твору передісторію подій, тим самим змодельював ситуацію «закинутості» людини в абсурдну навколишню дійсність. Щоб донести до читача трагічну абсурдність зображуваного, автор детально змалював увесь реквізит гімназії тогочасної фашистської Німеччини: бюсти Цезаря, Цицерона, Марка Аврелія, портрети прусського короля Фрідріха II, Зевса й філософа Ніцше, погруддя німецьких володарів і т.д., який відповідав нацистській системі виховання. Об'єднавши в один ряд те, що не поєднувалося, письменник створив враження нісенітності й абсурду. Художнє враження від абсурдності змодельованої ситуації Белль підкреслив ще однією обірваною фразою: «Пішов зі школи на фронт і поліг за...»³⁰⁰. Але головний герой оповідання не знав за що, зрозумівши, що його обдурили й використали. У творі нічого не сказано про характер юнака, про його вподобання, автор навіть не дав йому імені. Письменник таким чином підвів до висновку, що доля його героя – доля тисяч німецьких юнаків, використаних гітлеризмом.

Дещо схоже спостерігаємо й у Довженка, зокрема в епізоді пошуку знесиленим і знекровленим звичайним рядовим бійцем Іваном Карналюком, який намагався якимось керувати собою, виходу з безвихідної ситуації. Він підсвідомо розумів, що, якщо зупиниться, його знайдуть німці й доб'ють, тому з останніх сил біг уперед. У нелегких пошуках власного порятунку герой усе більше втрачав крові й сил, що годі було сподіватися на подолання ним стану приреченості

³⁰⁰Белль Г. Подорожній, коли ти прийдеш у Спа... С. 16.

й безвиході. Ідея «закинутості» людини в безвихідну ситуацію підсилювалася митцем, як і в оповіданні Белля, за рахунок відсутності змалювання передісторії подій. Абсурдність навколишньої дійсності майстерно розкрита автором і в епізоді опису нескінченної титанічної роботи хірурга: «Уже винесли двох сестер в безтямі від багатьох безсонних ночей. Уже інші сестри й санітари клали на стіл пошматованих людей. Смерть жерла багату здобич в цім бою, і решток од бенкету старої перепадало хірургові чимало. Хата тремтіла від гуркоту й вибухів бомб. Надворі лежали просто на землі бійці. Їх покладено в три черги, за характером поранення – головні, порожни-нні й інші» [ДЗД, с. 541]. Зрештою, і головний герой оповідання Довженка відчув абсурдність власного буття в момент усвідомлення близької смерті. «І пішов хірург з лікарями й милосердними сестрами до перев'язочної, а Карналюк відкинувся на подушку й заривався. Згадав він своє Поділля – золоту свою країну, свої широкі безмежні лани, сади, багаті череди, і владу свого стада – бичка Мину, і стару Буг-ріку, і Галину – любу свою, з якою він мріяв прожити над Бугом життя» [ДЗД, с. 543].

Усвідомлення Іваном Карналюком абсурду пробудило в ньому прагнення протистояти, тобто бунтувати. Тим самим Довженко підвів до висновку, що для того, щоб у людині прокинувся бунтар, вона повинна пережити серйозні випробування. Непереборне життєлюбство головного героя оповідання «Воля до життя» запалило в ньому вогонь непокори: «Заметався Іван Карналюк на своєму смертному ложі, затріпотів, як підбитий птах. Не вмирати, мститись над ворогом хотілось Карналюкові. Жити!» [ДЗД, с. 543]. Рядовий солдат в оповіданні Довженка змальований швидше не як бунтар, а як людина нескорена, яка понад усе хотіла жити. «У нього була воля... Він житиме більше за нас з вами!.. Повірте мені, він зробив для свого життя уже в багато разів більше, ніж ми оце тут робимо...» [ДЗД, с. 544]. Свій запал, свою силу волі він передав іншим героям: хірургові, який схилився перед благородством його волі, решті поранених у палаті, які аплодували й дякували йому за передану їм волю до життя.

В оповіданні «Подорожній, коли ти прийдеш у Спа...» Белля спостерігаємо неспроможність головного героя до бунту. Потрапивши під владу фашистської ідеології, підкорившись злій силі й жорстокості, він не знайшов у собі волі протистояти й бунтувати. Тому, усвідомивши свою фізичну, духовну й моральну поразку, юнак шукав

порятунку та спокою в минулому, у спогадах про щасливі миті дитинства.

Особливого забарвлення в оповіданнях Довженка і Белля абувають екзистенціалістські межові ситуації, через які пройшли головні герої для пізнання самих себе. Вони не тільки підштовхнули героїв до вибору, але й указали, між чим конкретно потрібно вибирати. В українського митця проблема вибору постає на межі між життям і смертю, у німецького письменника – між вічними істинами добра й зла. Для розкриття означеного протиборства автори ввели в художню канву оповідань специфічну систему символів і художніх деталей. У Белля символи мають конкретно предметний характер, їхня символічність проявляється через ставлення до них героя. Так, школа – символ дитинства, радощів, світлого майбутнього, яку автор описав із прискіпливою деталізацією, – стала для героя «мертвим домом», «трупарнею», символом зла, жорстокості, смерті. Не менш вагомим символом у творі можна вважати таблицю полеглих, яка символізує безвихідь, безмістовність боротьби, а також нікому не потрібну смерть. Своєрідною межовою ситуацією в оповіданні Белля став епізод, коли юнак на дошці зали малювання побачив сім разів написаний його рукою рядок «Подорожній, коли ти прийдеш у Спа...». Число сім у цьому епізоді – певне мірило випробувань, символ серйозних психологічних змін, переоцінки цінностей героя. Особливого значення автор надав символам, які виникали в свідомості безіменного солдата. Так, розпач і біль символізують «чорні стовпи», «чорні гачки», «чорні хмари»; надію на порятунок – молоко; віру в духовне начало, справедливість і порядність – відбиток від хреста. Гра символів у творі наглядно демонструє фатальність протистояння героя, а також зацікавлення автора проблемою співіснування добра й зла в глибинній природі людини.

У Довженка до яскравих предметних символів можемо віднести «роздуту до величезних розмірів», «нестерпно смердючу» руку Івана Карналюка, яка символізує ворога, смерть, страх героя. Тому поранений солдат прагнув будь-що позбутися її, тим самим ніби позбутися смертельного ворога, який зазіхнув на його життя. Операційний стіл, на якому опинився герой, – символ жертovníка війни, символ невимовних людських страждань. Ще один не менш важливий символ – газова гангрена, яка розповзалася по тілу Івана дуже швидкими темпами. Це – промовистий символ зла, ненависті

та жорстокості загарбницького війська, яке прийшло на рідну землю хлопця без запрошення, фашизму, який розрісся до небачених масштабів, забираючи мільйони людських життів. Атмосферу трагічної безвиході автор посилив психологічними деталями: ампутована рука, відсутність пульсу, відсутність перев'язки й будь-яких процедур та ін. Підтекст оповідання «Воля до життя» перетворив звичайне слово воля на символ життя, любові, стоїцизму. Воля, за словами автора, – «корінь життя», схований у чудодійній прадідівській скриньці, який вчить нащадків як правильно жити. Особливу роль у творі відіграють символи, які виникали в свідомості майже непритомного героя: золоте Поділля, батьківська хата, широкі безмежні лани, сади, рідні, кохана дівчина Галя, багаті череди, і владика його стада – бичок Мина. З одного боку – це збірний символічний образ України, а з іншого – це символи святих для героя місць і того сакрального, що наповнювало життя Івана Карналюка змістом, любов'ю, щастям. Уведення цих символічних образів у канву твору допомогло українському письменнику глибоко й майстерно передати життєствердний пафос оповідання, принципову однозначність вибору героя, поставленого в межову ситуацію.

Таким чином, в екзистенціальному вимірі твори Олександра Довженка і Генріха Белля періоду війни постають у двоплановому прочитанні, де під зовнішньою сюжетно-оповідною завісою прихована узагальнено-філософська істина. В обох авторів, на прикладі оповідань «Воля до життя» і «Подорожній, коли ти прийдеш у Спа...», спостерігаємо екзистенціалістську замкнутість простору, «закинутість» героїв у абсурдну реальність та межові ситуації, які поставили простих солдатів перед вибором, одвічне протиборство життя та смерті, доброго та злого начал у свідомому й підсвідомому бутті людини.

Феномен діаспорного довженкознавства

Діячі української еміграції зверталися до постаті Олександра Довженка, прагнули осмислити і дати оцінку його творчості у контексті пошуку шляхів відновлення й збереження української культури, консолідації нації. Поступово закладалися підвалини діаспорного довженкознавства, феномен якого й донині залишається нерозкритим. Найчастіше платформною для висвітлення й обгово-

рення фактів життя і творчості «заборонених», «замовчуваних» чи «спотворених» радянською критикою українських письменників виступала еміграційна періодика («Українська літературна газета», часописи «Визвольний шлях», «Нові дні», «Сучасність» та ін.). Біографічна інформація розкривала культурно-історичний контекст й ілюструвала відношення української діаспори до радянської політики в Україні.

У координатах еміграційного простору Довженківська тема актуалізувала проблему стосунків митця і влади, розкривала складнощі морального вибору. Модель комунікації, оприявлена через опубліковані на шпальтах діаспорних видань нариси, спогади, рецензії, науково-публіцистичні тексти, стала потужним фактором формування національної свідомості, утвердження активної громадянської позиції.

Трагізм постаті відомого кінорежисера і письменника поставав через різні вектори осмислення. Вихідними пунктами діаспорного довженкознавства стали дописи, у яких великий син українського народу був представлений передусім як кіномитець. Вони були надруковані по його смерті і, окрім біографічних нарисів, це були також передруки із періодичних видань підрадянської України.

Корифеями еміграційного довженкознавства справедливо вважають Ю. Лавріненка та І. Кошелівця. У підготовлених ними розвідках науково-публіцистичного характеру були оприлюднені невідомі, «затемнені» факти творчої біографії митця, а його постать презентована західному світові передовсім як українця.

Однак першою публікацією, у якій було зроблено спробу розповісти про справжнього Довженка, стала надрукована невдовзі після смерті митця стаття І. Кошелівця. У ній виразно прозвучала тема фрагментарності у розкритті відомостей про великого сучасника. Автор увиразнив думку представників свого покоління, для яких Довженко вже давно жив лише у спогадах. Від 1930 р., коли було знято з екрану «Землю» і режисерові *«вже не вільно було зробити жодного фільму на власний смак»*, і 1932 р., коли на вулицях Харкова з'явилась промовиста реклама кінострічки *«Іван»*, але сам фільм українського глядача розчарував, *«вже остаточно перейшов у спогади той Довженко, якого ми знали, якого ми хотіли мати»*³⁰¹.

³⁰¹Кошелівець І. Пам'яті Олександра Довженка. *Українська літературна газета*. 1957. Ч. 1 (19). С. 1. URL: <http://diasporiana.org.ua/periodika/2645-ukrayinska-literaturna-gazeta-1957-ch-1-19/> (дата звернення: 19.09.2019).

Для викладу думок у своїй статті автор обрав форму множини «ми», за якою відчувався голос діаспорної громади. Прикметно, що Довженко-письменник, неперевершений художник слова українцям за кордоном був практично невідомий.

Цю тезу підтверджували й розкривали спогади О. Тарнавського, чие власне негативне ставлення до митця сформувалось відразу після перегляду фільму «Щорс», який 1939 р. демонструвався у Львівському кінотеатрі. Уже в еміграції, у 1966 р., він, як і більшість учасників культурно-мистецького простору, відкрив для себе іншого Довженка – талановитого українського письменника, а згодом у спогадах резюмував: таке ставлення було результатом недовіри до митця, сформованої на основі обізнаності виключно із творами, які *«просувала режимна пропаганда»*³⁰².

О. Тарнавський причину трагізму Довженкової постаті побачив у згубному впливові імперської політики на розвій геніального таланту. Автор нарису переконаний, що отримане завдяки першим кінострічкам світове визнання для кіномитця було затьмарене тим, що у нього *«відібрали Україну»* і *«ця втрата постійно підрізувала йому крила, аж поки не вбила його талант і не вкоротила йому віку»*³⁰³. Трагедія Довженка, яку О. Тарнавський порівняв із перебуванням в полоні, залишилася непоміченою навіть для найпалкіших прихильників його таланту і послідовників його мистецтва в Європі та Америці.

Кінокритики світового рівня звернули увагу на потужний розвиток молодого українського кіномистецтва саме завдяки талантові Довженка. Редактор журналу «Французька кінематографія» та ініціатор створення «Фільмової енциклопедії» Ш. Форд стверджував, що оригінальні фільми українського майстра кіно, який *«промчав метеором на обрії безрадісного сторіччя»*, викликали захоплення *«мистецькими основами стародавньої козацької країни, її культурою, пречудовою природою та незвичайно вродливими козацькими типами»*³⁰⁴.

Саме навколо українських людей (а не політичної доктрини), зображених чистими й великими у своїй людяності, центрується

³⁰²Тарнавський О. Олександр Петрович Довженко. *Нові дні*. 1984. Ч. 418. С. 13. URL:<http://diasporiana.org.ua/periodika/2948-novi-dni-1984-ch-418/> (дата звернення: 15.08.2019).

³⁰³Там само.

³⁰⁴Там само. С. 15.

сюжет у «Поємі про море», – переконаний П. Волиняк – автор вступного слова, яким супроводжувалася публікація цього кінотексту в часописі «Нові дні» упродовж 1957–1958 рр. Варто зазначити, що редактори цього видання, що виходило у Торонто (Канада), зробили чимало для популяризації творчості Довженка у місцях компактного проживання українців. На його шпальтах була опублікована повість «Зачарована Десна», а згодом у зверненні редакції до своїх читачів з нагоди 80-річчя від дня народження українського письменника і кінорежисера озвучена потреба в об'єктивному висвітленні й реценції його творчого доробку. Крім того, саме «Нові дні» друкували присвячені Довженкові нариси і статті діаспорних авторів, а також розміщували матеріали, що вже були представлені у виданнях підрадянської України (нарис О. Роготченка до 65-річчя народження Довженка «Співець зачарованої Десни», 1959); спогади П. Голубенка, В. Денисенка (1971), Олеся Гончара («Художник народу», 1959), Л. Терещенко («Кінорежисер Олександр Довженко», 1982) та ін.

Власні міркування про кіносценарну роботу українського режисера П. Волиняк супроводжував критикою на адресу еміграційних письменників, які навіть по смерті Сталіна не спромоглися відтворити в літературі трагедію покоління, понівеченого соціалізмом. Редактор часопису відзначав, що Довженку не лише вдалося зробити свій твір антирадянським, а й переконливо зобразити стан руїни, до якої призвів російський більшовизм.

Прикметно, що у дописі чітко окреслено тенденцію осмислення досягнень і здобутків визначних українців діячами еміграції. Вона цілком протилежна до тієї, що сформувалась на території підрадянської України. «Братсько-християнське» ставлення до митця розвінчано у замітці П. Панча, на зміст якої покликався П. Волиняк. Мізерний наклад і зависока ціна «Зачарованої Десни» нівелювали інтерес до творчості Довженка й української книги загалом і черговий раз підтверджували колоніальний статус України.

Позиція редактора часопису «Нові дні» спрямована проти московської влади, яка продовжувала боротися навіть із мертвим Довженком, сприймаючи як реальну загрозу окупаційному режимові його наскрізь українську і насичену вірою в силу української людини творчість. Для діаспорного довженкознавства, що на той час перебувало на етапі свого становлення, такі розмисли й зауваги П. Волиняка на адресу діячів еміграції були вкрай важливими.

Припускаємо, що саме вони актуалізували увагу до Довженкової теми як наріжного каменю багатьох дискусій, у тому числі у вирішенні питань ідеологічного характеру.

До обговорення і осмислення творчого доробку видатного кіномитця долучилися також еміграційні письменники. Так, Олександр Смотрич (Олександр Флорук-Флоринський) представив феномен Довженка у розрізі загальнокультурного процесу 20-х років. Власні коментарі й висновки автора допису корегували із заувагами французьких дослідників кіно, які були одностайні у визначенні привабливості кінострічки «Земля» для іноземного глядача і розглядали її як вияв *«простоти і великої сили поезії життя», «непідробної поезії життя і смерті»*³⁰⁵.

Талант митця О. Смотрич визначав як *«глибоко індивідуальний»*, а його творчість, що набула ознак своєї кульмінації процесу пошуку органічного українського стилю, як *«намагання виявити через стиль величезні потенційні сили народу»*³⁰⁶.

Письменник називав фільми Довженка *«поетичними документаціями»*, позначеними монументалізмом, що насамперед вирізнялися тяжінням до експериментування й були подані з *«великою експресією»*. *«Побудовані на натуралістичних деталях»* кадри залишали у свідомості глядача щось незабутнє, символічне³⁰⁷.

С. Наумович вкотре актуалізувала увагу до постаті кіномитця як маловідомої в еміграційному середовищі. Поштовхом для власних рефлексій авторки стала монографія Л. і Ж. Шніцерів «Олександр Довженко» (Париж, 1966). Суттєвою прогалиною довженкознавства стала відсутність подібної розвідки в Україні і на еміграції, відтак вивчення основних підходів до її створення доцільно розглядати як перший крок її написання. Проаналізувавши працю французьких дослідників, С. Наумович резюмувала, що її *«політична сторінка» «наскрізь фальшива»*, зіткана зі свідчень, отриманих переважно із *«совєтських джерел»* і меншою мірою – розмов із товаришами й сучасниками Довженка. Натомість осмислення ролі митця у світовому кінематографі, розкриття його геніального таланту стали безумовною перевагою монографії.

³⁰⁵Смотрич О. Довженкова «Земля». *Нові дні*. 1957. Ч. 85 (лютий). С. 6. URL: <http://diasporiana.org.ua/periodika/10507-novi-dni-1957-ch-85/> (дата звернення: 04.09.2019)

³⁰⁶Там само.

³⁰⁷Там само.

Наголосивши на композиційній струнності праці, авторка допису зауважила, що в ній у хронологічній послідовності було розглянуто найважливіші Довженкові фільми і з'ясовано обставини і труднощі, за яких вони «народжувалися». Прикметно, що кіномитець на сторінках розвідки поставав *«людиною абсолютної щирості», «свіжого сприймання і відчужань»*, позбавленою *«дешевого інтелектуалізму»*, для якого *«живильним джерелом»* завжди залишалося народне мистецтво³⁰⁸. Водночас дискусійне питання, пов'язане зі сферою найбільшого вияву таланту великого українця, автори монографії свідомо оминули, утвердивши думку про те, що *«поміж усіма кінорежисерами світу Довженко був найбільшим поетом», «його сценарії – це поеми», а «літературні твори – готові для фільмування сценарії»*³⁰⁹.

Авторам розвідки, переконана С. Наумович, не вдалося відчутти і зрозуміти трагедію видатного кінорежисера, розкрити задушливу атмосферу, що панувала на той час у радянській Україні, відтворити занепокоєння, переживання і душевний спротив митця. Натомість вони часто залишалися подивованими, коли зіштовхувалися із деякими не зрозумілими для них фактами.

Дискусійність Довженкового питання підтверджувало й листування на сторінках часопису «Нові дні». Так, на обурливий лист Л. Карпенка зі США «Чи він вартий величання?» не зволікав із відповіддю Я. Гвоздецький із Австралії. У дописі «Про Ол. Довженка» він зазначив: *«Працюючи в совєтських умовах, Довженко мусив давати в своїх кінотворах данину режимові. У вільній Україні цю данину викинуть, а твори використають. <...> Ні Довженка, ні Вишню ми не робимо героями, лише відповідно оцінюємо їхню творчість»*³¹⁰.

Змістовністю вирізнялася написана англійською мовою розвідка М. Царинника «Поет і кінорежисер», частина якої (передмова до перекладу «Автобіографії» і «Щоденників та записних книжок») у 1973 р. вже в перекладі українською мовою була видрукована на шпальтах «Сучасності».

³⁰⁸Наумович С. Французи про Олександра Довженка. *Визвольний шлях*. 1968. Кн. 6 (243). С. 654. URL: <http://diasporiana.org.ua/periodika/9068-vizvolniy-shlyah-1968-qn-06-243/> (дата звернення: 13.06.2019)

³⁰⁹Там само.

³¹⁰Гвоздецький Я. Про Ол. Довженка. *Нові дні*. 1977. Ч. 329. С. 21. URL: <http://diasporiana.org.ua/periodika/18169-novi-dni-1977-ch-329/> (дата звернення: 07.08.2019).

За епіграф дібрано слова Шевченка: *«Історія мого життя – це частина історії моєї батьківщини»*³¹¹. Екскурс у біографію, акцент на активній громадянській позиції Довженка, його непересічному талантові, захопленні модерним малярством увиразнили не ординарність постаті, глибину творчого генія: *«він ріс <...> живлений піснями, фольклором і мітами», «ніколи не любивши легких клясифікацій», «був втіленням своєї батьківщини, людиною, чия свідомість усім своїм корінням була українська»* [ЦПВ, с. 53 – 54].

М. Царинник звернув увагу на участь Довженка у ВАПЛІТЕ, зазначив, що у її збірнику він опублікував першу статтю – «До проблеми образотворчого мистецтва» й поширив на малярство тези Хвильового про незалежний шлях української культури. Натомість у своїй «Автобіографії» митець свідомо применшив значення своєї участі в роботі організації та *«вплив Хвильового на своє мислення»*, оскільки писав про себе вже через 11 років після винищення *«бацил хвильовізму»* [ЦПВ, с. 55].

Висвітливши харківський період як період зростання Довженка-митця, М. Царинник відзначав: *«Не зважаючи на те, що у своєму мистецькому ставанні Довженко був украй своєрідний і унікальний, його уява була загалом типова для темпераменту Харкова»* [ЦПВ, с. 55]. Йому був властивий той самий *«романтичний різновид українського націоналізму»*, та сама *«широчінь круговиду»*, конкретність мислення, нахил до епіграми і таке ставлення до мистецтва, яке Хвильовий назвав *«романтикою вітаїзму»* [ЦПВ, с. 55]. На причинах, які змусили Довженка залишити Харків саме тоді, коли почалися перші репресії, автор статті не наголосив.

Оминувши окремі епізоди з біографії митця, що стали доступними з інших джерел, зокрема критичної біографії Б. Береста *«Олександр Довженко»* (Нью-Йорк, 1961), М. Царинник зацентрував увагу на його кінематографічній діяльності. Відрадно, що зрежисовані Довженком короткометражні фільми й стрічка *«Тека дипкур'ера»*, як підкреслював автор допису, суттєво вирізнялися *«на тлі вбогої продукції молодого українського кіна»* [ЦПВ, с. 55], бо українським кіно на той час було лише у географічному розумінні. Найкращі фільми українського кіно (М. Царинник згадував про

³¹¹Царинник М. Плянетне видиво: Мітотворче світовідчування Олександра Довженка. *Сучасність: література, мистецтво, суспільне життя*. 1973. № 10. С. 53–54. Далі при посиланні на це видання в тексті зазначається аббревіатура ЦПВ і сторінка.

стрічки «Два дні» (1927) Г. Стабового й «Нічний візник» (1928) Г. Тасіна) специфічно українського характеру не мали.

Водночас в історію українського кіно саме 20-ті роки увійшли як період визволення творчого таланту: молоді мистці захоплювалися новою художньою формою, Харківський відділ ВУФКУ видавав місячник «Кіно», який інформував про розвиток авангардних тенденцій у кіноіндустрії Західної Європи. Поступово зникала шаблонність у виробництві фільмів й з'являлись нові проекти, одним із яких була Довженкова «Звенигора» (1928).

Оригінальність підходу режисера до створення українського кіно знайшла підтримку і схвалення у С. Ейзенштейна. Розлога цитата із написаної ним статті завершувалася кодою: *«Перегляд закінчився. Люди підводяться з місць. Замовкли. Але в повітрі носилося: серед нас нова людина кіна, майстер з власним обличчям. Майстер свого жанру. Майстер своєї індивідуальності»* [ЦПВ, с. 55].

Зі «Звенигори» – фільму *«горизонтального розтину»*, де драматичний конфлікт був побудований на *«зударі двох братів, більшовика Тимоша і петлюрівця Павла»*, а *«багатівікова історія українського селянства»* поставала у діахронічному розрізі – почалася історія українського кіно [ЦПВ, с. 56]. Незважаючи на *«зовсім ясний»* розвиток подій – *«вміло переплетені епізоди з варягами, гайдамаками і німецькими солдатами з першої світової»*, тодішня критика *«звелася на Довженка за незрозумілу інтригу»* [ЦПВ, с. 56]. Для роз'яснення питання М. Царинник представив два варіанти обґрунтування Довженком своїх намірів, висловлені ним у книзі *«Звенигора: лібрето та збірка статей»*, а також у інтерв'ю з Ю. Яновським. У статті чітко окреслювалось завдання фільму – змусити глядача мислити під час перегляду *«більшовицького»* фільму. В інтерв'ю пояснювалось, яким непростим виявилось завдання *«живими, конкретними, реальними або нереальними образами»* показати *«легенду, конденсовану з усіх українських легенд»* і *«переломити»* це в сучасності, представити кризь призму матеріалістичного світогляду.

В «Арсеналі» (1929) – фільмі *«вертикального розтину»*, *«синхронічному показі кількох років революційного вирування»* – *«у конспективному огляді української революції»* було показано першу світову війну [ЦПВ, с. 57]. Проникливими заувагами американського кіноісторика Л. Джекобса на адресу «Арсеналу» й «Землі» М. Царинник підсилював власні міркування.

Характеристика Довженкових кінострічок супроводжувалася розлогими коментарями істориків кіно, яким вдалося вибудувати кроки митця до композиційної стрункости, побачити через його фільми – *«лаконічні стилем»* – *«дивну обдарованість уявою, яку важко описати»*, зрозуміти, що картини українського режисера досягли *«емоційної напруженості великих ліричних поем»*, а *«їхні образи такі згущені, багаті і несподівані»*, що Довженка більше, ніж кого-небудь іншого можна назвати *«першим поетом кіна»* [ЦПВ, с. 57].

«Блискучим внеском у галузь ліричної кінематографії» став фільм *«Земля»*. Універсальність тем, розкритих у ньому, за словами Ж. Садуля, перевищила зображену добу. Долю стрічки визначила *«війна проти України»*, яку розпочав Сталін. Фільм було скорочено (вилучені кадри буде відновлено лише у копіях 1966 р.), а згодом знято з прокату як *«контрреволюційний»* і *«куркульський»*. З метою окреслення значення, яке мала суперечка навколо Довженка на Батьківщині митця й поза нею М. Царинник наводить коментар А. Монтагю: *«На батьківщині експерти могли спостерігати й схвалювати його любов до батьківщини, як сина України: поетичне посланництво вони могли тільки відчувати. <...> Поза батьківщиною та сама палка любов до людини і всієї природи була неправильно зрозуміла і схвалювана як знак байдужості до сучасної боротьби, знак, що він не був ангажований»* [ЦПВ, с. 57].

Після критики й заборони фільму *«Іван»* режисера було звільнено з Київської кіностудії, усунено з читання курсів у Київському кіноінституті і визнано *«сумнівним попутником»*. Цей непростий для митця період М. Царинник потрактовує багатогранно, зокрема через зізнання самого митця у листах до друзів: *«Я повний почуття огиди й безконечного жалю. Не знаю навіть, кому жалітися. Я втратив рівновагу і спокій. Часом мені здається, що я вже ні на що не здатний, і коли пригадую всю свою силу і всі свої творчі плани, я питаю себе: куди ж воно так хутко поділося; яким суховієм мені висушило волосся і який злодій налив мені в душу смутку? <..> Я нічого хорошого для себе не ждую. Коли я думаю, що мені треба повертатися до Харкова, мені стає страшно»* [ЦПВ, с. 64]. Страх відчутти переслідування, яких зазнала українська інтелігенція, визначив початок нового періоду у житті Довженка – *«сталінської фази»*, упродовж якої він як російський кінодіяч розробляв лише теми апробовані або навіть прямо підказані [ЦПВ, с. 67].

М. Цариннику – перекладачеві й редактору збірки вибраних творів Довженка – вдалося висвітлити культурно-історичне тло Довженкової доби в Україні й подати життєпис, який віддзеркалив любов до України, до традиції, до людини й життя, підкреслив українську національну ідентичність створених видатним кінорежисером фільмів.

У статтях, спогадах і відгуках про Довженка – передовсім кіномитця, а також знаного українського письменника, видрукуваних в еміграційному просторі, завжди актуалізувалася українознавча проблематика. Еміграційні діячі, письменники, літературознавці прагнули розкрити й осмислити образ Олександра Довженка, відкрити його для західного світу передусім як діяча української культури, нескореного патріота, страдника і борця за питомо українські цінності, вистраждані ним. Тема Довженка увиразнила прагнення сформувати уявлення про Україну як цілісну державу з ознаками національної, культурної, мовної ідентичності.

МОВА ТВОРІВ ОЛЕКСАНДРА ДОВЖЕНКА

**Він вірив у добро, в Україну в щасті: фоностилістичні засоби
увиразнення авторської віри (на прикладі кіноповісті
Олександра Довженка «Україна в огні»)**

Життя Олександра Довженка по вінця виповнене незгасимою вірою в Україну в щасті, у добрі, у національній самобутності... Уся його багатогранна творчість – це погляд у майбутнє, а «У майбутнього слух абсолютний» (за Ліною Костенко). Отож, укотре перечитуємо епохальну кіноповість «Україна в огні», вслухаємося в кожную сторінку, у кожне речення, у кожную фразу, у кожне слово, в окремих звук... і відчуємо на всіх рівнях української мовної системи непересічний фонетичний ідіостиль письменника, усю звукозображувальну та відтінкову палітру страшних подій війни, які автор не лише описав, а й особисто пережив, перестраждав, відчув і переосмислив через фонічні компоненти текстової організації твору (сегментні й суперсегментні одиниці). Довженкові фоностеми (звукові повтори (асонанс, алітерація, анафора), звуконаслідування з початковим, серединним і прикінцевим нарощенням звуків, оноματοпеї, багатоголосся, або полілог, елізія з її формами (синпока, афереза, або синелефа), епентеза, ідеофони, звуко-символи тощо) є потужним арсеналом композиційного, емоційно-експресивного, смислового, змістового та ритміко-інтонаційного створення, увиразнення й сприймання тексту.

Антропоцентричний підхід до аналізу мови кіноповісті актуалізує пріоритетний нині в лінгвостилістиці та лінгводидактиці напрям дослідження категорії мовного образу автора. Мовний образ Довженка особливо вербалізується на фонетичному рівні.

Фоностилістичний підхід до сприймання твору «Україна в огні» теж є актуальним, оскільки фокусує в собі процес усвідомленого про-

читання, дослідження та з'ясування ролі увиразнювальних засобів художнього мовлення на підґрунті одночасної дії таких функцій мови, як повідомлювальна, емоційно-експресивна, комунікативна, емотивна, ідентифікаційна.

Авторові справді вдалося створити потужну звуково-зорову картину України в огні: з одного боку, сплюндрованої фашистами, з іншого – незламної, із жагою до перемоги, із вірою у відродження. У читача є можливість на рівні слухового сприйняття відчувати, зрозуміти та інтерпретувати основну думку повісті, її змістову, ідейну й естетичну ціль.

У бібліографічному спискові праць, присвячених постаті Довженка, простежуємо низку досліджень із питань життя і діяльності, творчості письменника, ушанування його пам'яті. У контексті нашої розвідки особливої теоретико-практичної ваги набувають наукові розробки проблеми мовностилістичних особливостей художнього доробку митця. Аналіз джерел засвідчує, що різні аспекти вивчення Довженківської кінопрози привертали увагу багатьох дослідників, а саме: елементи кінопоетики й естетики, кінематографічні засоби, поетика кінозображення, єдність літературних і кінематографічних прийомів (Барабаш Ю. Я., Буряк В. Д., Вавринюк Т. І., Гриневич В. Й., Зубавіна Т. Б., Коцюбинська М. Ф., Пензова С. О., Фащенко В. В.); мовностилістичні особливості (Баран Б. В., Білодід І. К., Булаховський Л. А., Виноградов В. В., Власов М. М., Будагов Р. М., Гирич М. М., Кононенко І. В., Кочерган Ю. Ф., Привалова С. П., Степанишин Б. І., Ясинецька О. А. та інші); функції фольклору, етнокультурних складників і мотивів, народної пісні у творах Довженка (Білодід І. К., Дорошина Л. Ф., Наєнко М. К., Поляруш О. Є., Пригоровська Л. В., Пригоровський В. М. та інші). Кіноповість «Україна в огні» стала предметом вивчення таких науковців, як Н. М. Тимків (підтекст як авторська позиція у повісті), Г. М. Литвиненко (кольористика повісті), С. П. Привалова (фразеологізми як лексико-семантичні особливості художньої мови твору), В. П. Саєнко (поетика кіноповісті: особливості композиції й образної системи), А. О. Новиков, Н. В. Троша (концептологічний підхід до прочитання кіноповісті) та інші.

Однак до цього часу в лінгвостилістичній, лінгводидактичній літературі з дослідження мовотворчості Довженка не простежуємо глибокого висвітлення фоностилістичних особливостей ідіостилу письменника. Зокрема, функцій звукового ладу мови, засобів увираз-

нення прозового тексту митця через звукову комбінаторику, дистрибуцію; передавання національних особливостей української мови: повнозвучності, дзвінкозвучності, милозвучності, мелодійності. Окрім того, не визначено фоностилістичний інструментарій мови кінематографа, що складають лексеми, фонетичні слова з оцінними характеристиками понять і реалій; мовні одиниці, що характеризуються здатністю нарощувати конотативні ознаки навколо денотативних; арсенал граматичних засобів, варіантів граматичних форм, синтаксем, що створюють різні стилістичні ефекти. Особливої уваги потребує й аналіз оперування Довженком звуковими фоностилістичними фігурами та фонетичними тропами відповідно до ідейно-змістового наповнення, художнього призначення естетичного сприймання, що і стало предметом нашої наукової розвідки.

Спроба здійснити фоностилістичний аналіз кіноповісті «Україна в огні» спрямована на пізнання природи звукової організації твору, з'ясування її функціональної ролі, звукових стихій українського слова, що закодовані в системі голосних і приголосних фонем/звуків. Здійснений аналіз ґрунтується на наукових основах фонетики, фоностилістики, фоносемантики, психолінгвістики про взаємозв'язок звука і смислу, плану вираження і плану змісту, означеного і означуваного; звукову будову мови; співвіднесеність фонем і звука. Основними науковими методами аналізу визначено такі: звукової комбінаторики; дистрибуції; акустичної характеристики звуків; бінарної опозиції фонем.

Звуки і фонемі в здійсненому аналізові не ототожнюються. Звуки розглядаються як варіанти фонем або їх алофони (відтінки). Під час фоностилістичного аналізу до уваги береться звук як мовний знак, його значення, зміст, сутність, що формується в синтагматиці знаками-актантами. А «фонемі мови, як зазначає С. М. Семчинський, не є насправді знаками, тому що в них немає значення. Фонемі – це своєрідні знаки мовних знаків, за допомогою фонем створюються мовні знаки – морфемі і слова»¹. Означену думку підтверджує і К. М. Тищенко, акцентуючи увагу на смислорозрізнявальній функції фонемі у складі морфемі, слова: «самі фонемі зі змістом не пов'язані, але розрізняють його у складі морфемі: заміна одного звукотипу на інший перетворює певну морфему на іншу – [p]ад –

¹Семчинський В. М. Загальне мовознавство. Київ: Вища школа, 1988. С. 126.

[л]ад»². Спільним поняттям для позначення фонему та графему К. М. Тищенко визначає артикулему. У кіноповісті простежується чимало артикулятивів, які створюють фоностилістичний та фоносемантичний ефекти, наприклад: [д]оля – [в]оля, [г]оре – [п]оле, [с]ело – [в]ело – [м]ело, ма[л]ою – ма[м]ою, [г]рالی – [б]рالی, [п]іду – [б]іду, ран[о] – ран[и], д[і]м – д[и]м тощо.

Оскільки предметом фоностилістичного дослідження став не весь твір, а лише вибіркові репрезентативні корпуси тексту, що передають обраний для аналізу мовний аспект, фонема і звук існують невідривно, адже саме «звукова матерія реалізує двосторонні одиниці всіх мовних рівнів, забезпечує їхнє існування у просторі і часі»³, фоностилістична реалізація звука розглядається як вияв інваріанта, варіанта, варіації фонему.

Уже на перших сторінках твору простежується співзвуччя *асонансів та алітерацій*. Особливо впадає в око наскрізний повтор фонем <о> та <р>, що реалізуються у звуках (алофонах) [o], [o´], [oʷ]; [p°], [p], [p´] (*родина колгоспника Лавріна Запорожця, «Ой піду я до роду гуляти», співала Тетяна, зворушливо хитаючи головою, Роман Запорожець, артилерист Іван з прикордону, чорноморець Савка Запорожець, агроном Григорій Лаврінович Запорожець, Трохим, дочка Олеся – всьому роду втіха*), які створюють літературні образи родини Запорожців. У прізвищі, іменах, предметах, піснях, процесах є «найсильніший в акустичному плані» сонорний консонант [p], що в цьому контексті асоціюється з почуття мигарного, великого, ніжного, світлого, сильного, гучного, доброго; голосний [o] – із відвертістю, радістю, величністю, чистотою українського роду. Поєднання цих звуків та їх смислових кодів особливо гучним є в повноголоссі **-оро-**. Таким способом авторові вдається уособити через великий рід Запорожців найкращі риси українців.

Проте позитивна асоціативність дрижачо-турбулентного аллофона [p] змінюється негативною, коли описується початок війни, поранення матері й Сави, рішення братів Івана й Романа йти на фронт, відступ радянських військ: *Ревли по шляхах грузовики без кінця й краю... Вершники біжать великими житами, оглядаючись назад, на чорне димне небо. Ревуть аероплани. ... Розсипаються вер-*

²Тищенко К. М. Основи мовознавства: системний підручник. Київ: Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2007. 308 с.

³Хоменко Л. М. Фонетика і фонологія сучасної української мови. *Fonetyka. Fonologia. Komparatiawspółczesnychjęzykówświatiańskich*. Opole, 2007, s. 367–400.

шники по полю, мов птиці. Пролітають над Олесею ворожі літаки. Бомбардують шлях. Вершники шарахнулись на всі боки. Крик, і плач... Страшно Олесі. Ревуть бики од пахощів кривавих і риють землю рогом коло забитих напарників своїх рогатих⁴. Повтор [p] підсилює мотиви смерті, жаху, гнітючості, приреченості, кардинальних змін, таким чином створюючи негативний емоційно-експресивний зміст.

Повторення недієзної і дієзної фонем <p> – <p'>, що реалізуються у звуках [p] – [p'] – [p''], сприяє звуковій і слуховій передачі динаміки, руху, стрімкого розвитку подій картини входження гітлерівців у село: *Гітлерівці вхо́дили в село́, вї́жджа́ли на мотоци́клах, автомобі́лях, на гарма́тах, на та́нках, весе́лії вдово́лені. Засма́лені со́нцем, заку́рені, мо́кріод по́ту обли́ччя вили́скувалира́дістю і здоро́в'ям. Гра́ли на губни́х гармо́шках, окари́нах і трику́тничках щось німе́цьке. Чима́ло солда́тів ішло́ зо́всім без збро́ї, обня́вшись па́рами, трі́йками, і ве́село насви́стували. Але́ бі́льшість і́ла що́ попа́ло: огірки́, я́блука, гру́ші, сли́ви, хлі́б* [ДЗД, с. 74].

Особливим є цей корпус тексту під час його виразного читання вголос, коли кожний звук людської мови одночасно відображає свою висоту (частота коливання голосових зв'язок за одиницю часу, або кількість стиків-розріджень повітря за одну секунду; один стик-розрідження вимірюється в герцах; звук із малою частотою коливань називають низьким; із великою, або з більшою частотою – високим); силу (амплітуда коливань: чим вона більша, тим сильніший, інтенсивніший, голосніший звук; сила звука вимірюється в децибелах; силою звука виділяють наголошені склади); довготу (час, тривалість звучання звука в слові, що виражається в мілісекундах), чистоту (ритмічність/неритмічність коливань голосових зв'язок: коливання рівномірні, ритмічні продукують чисті тони; нерівномірні, неритмічні теж породжують тони, проте вони не є чистими, з'являються шуми, що утворюються як результат тертя повітря об піднебіння, язик, альвеоли, зуби, губи тощо), тембр (характеристика звука через додаткові тони, що накладаються на основний; забарвлення звука через обертони, призвуки; основний тон і призвуки творяться за

⁴Довженко О. П. Зачарована Десна. Україна в огні. Щоденник. Київ: «Веселка», 1995. С.67–68. Далі в тексті покликання на джерело подаємо так: [ДЗД].

допомогою голосових зв'язок у гортані; посилювати чи понижувати тон, призвуки можуть резонатори: глоткова, ротова, носова порожнини; саме набір обертонів і відрізняють один від одного звуку; звукові обертони називають формантами, особливості звукових обертонів, або спектрова гама кількості стиків-розріджень повітря, вимірюються в герцах). Увагу слухача означеного вище тексту обов'язково привернуть *асонанси* [и], [і], [а], [о], що посилюють семантику дії, енергії, навіюють відчуття гніву, страху, пригнічення, ненависти до невідомої великої і потужної сили, яка повільно, але цілеспрямовано рухається.

Фонологічна бінарна опозиція за трьома характеристиками голосних фонем <і>, <а> (орієнтуємося на те, що звуки [і] та [и] становлять в українській мові одну фонему <і> (за Карпенком Ю. О.)) та чотирма характеристиками <і>, <о> є цікавою для аналізу фоносемантичного поля контексту на позначення невпевненості, невизначеності сили ворога, довгости чи короткості його перебування на загарбаній чужій землі, ненависти до загарбників.

Так, фонема <і> – *дифузна, висока, небемольна, дієзна*; фонема <а> – *компактна, низька, небемольна, недієзна*; <о> – *компактна, низька, бемольна, недієзна*. За різними науковими джерелами, у яких розглядається акустична характеристика звуків української мови (Бондарко Л. В., Іщенко О. С., Караман С. О., Карпенко Ю. О., Семчинський С. В., Хоменко Л. М. та інші), *дифузність* – це набір певних формант, обертонів, із яких складається звук мови; саме перші дві форманти F_1 та F_2 характеризують акустичну властивість голосних; де F_1 – показник ступеня піднесення (чим відкритіший голосний, тим більша F_1); F_2 – ряд голосного (чим передніший голосний, тим більша F_2). Для <і> $F_1 = 200$ Гц; $F_2 = 2200$ Гц. Отже, форманти, із яких складається звук, далекі одна від одної.

Для фонем <а> $F_1 = 700$ Гц, $F_2 = 1200$ Гц. Звідси, фонема <а> не є дифузною, вона є **компактною**, оскільки форманти F_1 та F_2 є близькими за акустичними характеристиками. **Компактною** є і фонема <о>, адже $F_1 = 400$ Гц; $F_2 = 800$ Гц. Варто зазначити, що друга форманта визначає висоту звука. Якщо компактні звуки є ненаголошеними, то близькість їх перших двох формант є причиною нечіткого звучання таких звуків в усному мовленні, що теж підсилює своєрідний фоностилестичний ефект.

Реалізація асонансних фонем за **кореляційним** типом опозиції (<а>, <о> – протиставляються за однією диференційною ознакою

небемольна/бемольна) створює фоносемантичне поле низько-середньої компактності, коли саме в спектрі центральної ділянки звука концентрується більше енергії (через обертони анонсованих звуків [a], [o] передається несподіваний і страшний натиск фашистської навали). Однак **диз'юнктивний** тип опозицій фонем (<i>, <a>; <i>, <o> – протиставляються за декількома диференційними ознаками) створює фоносемантичне поле дифузності: форманти F₁, F₂ для <i> далекі одна від одної, тому менше концентрують енергії в центральній ділянці спектра звука, ця звукова енергія поширюється на периферію, перетворюється на надію перемоги, відлунує той щасливий день визволення України від гітлерівців.

Простежуємо в кіноповісті поєднання алітерації консонантного, некомпактного, сонорного (вокального), різкого вібранта [p] та асонансу голосного, вокального, низько-тонального, компактного [o] для передачі розпачу, обурення, відвертості. Прикладом є монолог-звернення Лавріна Запорожця до Сталіна: *Прощайте, товаришу. Не думали ми з вами, що так вийде, та сталося – не малою, великою кров'ю на своїй території. Що буде з народом нашим?.. Розженуть його по каторгах та по лісах, байраках та гнилих болотах, як вовків-сіромах, та натруять одне одного, так що й живі завидуватимуть мертвим. Горе нам... Народ безсмертний, ви казали, товаришу мій. Ой, важке наше безсмертя! Важка доля народна... чую смерть* [ДЗД, с. 85].

Дрижачий [p] як засіб негативного образотворення функціонує й у змалюванні постаті німця Ернста Крауза: *Підсудний Крауз Ернст Фрідріхович, житель міста Бреслау, Бісмаркштрассе, тридцять шість, квартира чотири, три кроки вперед – почувся нараз неурочистий і негучний, але твердий голос партизана* [ДЗД, с. 149]. Проте алітерація дратівливого [p] виступає какофонічним (немилозвучним) явищем, яке посилюється повторами [c], створюючи гнітючий звуковий ефект.

Помітно фоностилістична функція [p], підсиленого [c], [з],[б], [п], виражає значення приреченості на смерть, безвихідь, безнадію німецького ката, який опинився в руках українця, утрату його надій та ілюзій: *Він бачив усе, і коли б страх смерті, що вражає катів в останню хвилину їхнього життя з особливою силою, не скував усі його почуття, він пожалкував би, що він не осліп; Краузові молодчики билися з відчайдушною мужністю, але коли мужність покинула їх, вони вийшли з піднятими руками наперед, спотикаючись серед*

трупів, з осклілими очима, з плачем і прокляттями, падаючи перед партизанами на коліна [ДЗД, с. 148]; Фон Крауз бачив усе. Величезним зусиллям своєї волі він на якусь мить злетів було над нікчемністю свого становища й поринув у сферу високого відчуття великої трагедії фатерлянду. Торжество смерті, покликаної Гітлером для реконструкції Європи, він відчув раптом в граничній мірі [ДЗД, с. 149]; Фон Крауз здригнувся. З гострою прозорливістю, яку дає злочинцеві крайня його нищість або звірячий егоїзм досвідченого вбивці, він одразу збагнув, що смерть прийшла до нього в незвичному вбранні [ДЗД, с. 150].

Епізоди кровопролитної битви артилерії під командуванням Василя Кравчини з німцями насичені акустичною алітерацією шумних, свистячих [с], [з] та шумних, шиплячих [ж], [ш] у комбінуванні з асонансом [а], [о], [і], [и]. Означені приголосні створюють гнітючий звуковий ефект, посилений глухою какофонією, яку створюють шумні, глухі [х], [к]. *Не встигли артилеристи перекурити, як вже горбок під ними затремтів від важкості ворожої артилерії, задихав, задимів, як вулкан. Заревли над головою літаки, а вдалині з-за горбів виповзали вже танки [ДЗД, с. 155].* В аналізованому корпусі тексту фактично однакова кількість сонорних і шумних приголосних створюють своєрідну акустичну боротьбу між співвідношенням голосу і шуму. Подальші події, описані теж через чергування і переплетення голосу з шумом, дзвінкості з глухістю, ще більше посилюють звуковий ефект *Гармати стрибали мов люті собаки, і рявкали, й вили, й металися в скаженому осатанінні. Шалений огонь гніву і пристрасті битви... З велетенським напруженням м'язів вони одкочували їх, повертали праворуч, ліворуч, підкочували вперед; Та ні, се ще не була перемога. З лівої сторони через заворот річки заходили уже в обхід артилерії свіжі німецькі сили [ДЗД, с. 157]; Такий страшний був світ у бою... Тут боролось безсмертя зі смертю. Повітряні хвилі й буйні завихрення од пролітаючих великих снарядів і вибухів мін зривали людей з землі, крутили їх угорі, як осінній лист, і кидали на землю. Все повітря прийшло в шалений рух, все воно, вся атмосфера звучала, ревла, вибухала, крякала і гриміла тисячами громів [ДЗД, с. 158].* Повтор звука [а] вербалізує у свідомості читача конотаційні відчуття страху, пригнічення, великої і потужної сили, страждань у бою; звуковий потенціал голосного [о] викликає асоціації з відвагою, силою, духом, величчю та створює ефект грубого звучання; його фоностилістична

функція складає враження чогось громіздкого, значущого, гучного; асоновані [и], [і] в реченнях ілюструють враження протяжності (розгортують довготу в просторі), нескінченості страшної битви. Лише какофонічність глухих [х], [к] ніби перешкоджає цій боротьбі, створює тло раптової і бажаної зупинки жахливих дійств.

В останньому наведеному реченні простежуємо ще один елемент звукопису – епіфоризований повтор складу –ла (звукова епіфора) в ідеофонах *звучала*, *ревла*, *вибухала*, *крякала* і *гриміла*. Синестезія горя й відчаю посилюється гучністю саме цього складу, оскільки за шкалою сонорності (звучності) датського лінгвіста О. Єсперсена вона наростає за показником від 5 до 9. В основу теорії звучності покладено 10 акустичних критеріїв, які визначають ступінь сонорності звука: 0 – глухі зімкнені, 1 – дзвінкі зімкнені, 2 – глухі щілинні (йдеться про звучність, а не про дзвінкість звуків), 3 – дзвінкі щілинні, 4 – носові, 5 – бокові, 6 – дрижачі, 7 – голосні високого підняття, 8 – голосні середнього підняття, 9 – голосні низького підняття.

Окрім цього, семантично доречним буде й позвуковий аналіз складу –ла, де сонорний, дифузний, непереривчастий і нерізкий [л], що зазвичай асоціюється в нашій свідомості з легкістю, плавністю, у тексті виконує іншу конотативну функцію: увиразнює й підсилює звукове сприймання змальованої атмосфери бою, породжує природну реакцію відчуття болю, страждань, розпачу. Енергетичний імпульс звука [а] посилюється його асонансуванням майже в кожному слові. Найвища частотність вживання створює звуковий континуум семантичної ядерності цього звука, що моделює трагічну тональність навколишнього.

Стилістичну фігуру **звукової консонантно-вокалічної анафори** – віри в перемогу над ворогом – репрезентує алітерація сонорної <в>, фонемне поле якої переважає над шумом, передає незвичайний ефект гучності й реалізується в різних алофонах, що перебувають у відношеннях додаткової дистрибуції: 1) [w] – у головному вияві (губно-губному) перед голосним, коли звучить із найпотужнішою гучністю; 2) як варіант [y] – незалежна позиція між приголосними (позиція прийменника), на початку слова, якщо попереднє слово закінчується приголосним, коли звучність теж посилюється; 3) як варіація [ÿ]– вокалізація до напівголосного: у кінці слова після голосного, на початку слова перед приголосним, після голосного перед приголосним: *В[w]ійсько в[ÿ]ходило, в[ÿ]їжджало в[ÿ] село і*

мчало далі **в[ʏ]перед...В[w]они** ще не **в[w]ийшли** з бою, очі їх **див[w]ились** далеко **в[ʏ]перед** і горіли лютим огнем. **В[ʏ]сі в[w]они** ще були **в[ʏ]** тому **несамов[w]итому** стані **готов[ʏ]ності** **щохв[w]илини** **забити в[w]орога** **чи в[ʏ]пасти мертв[w]ими** <...> **В[w]они** були **немов[ʏ]** у **якомусь жару** [ДЗД, с. 141].

Варто зазначити, що фонема <в> може мати й губно-зубну позицію [v] та локалізуватися не через відношення додаткової дистрибуції, а як вільна варіація фонemi <в>. Реалізація фонemi <в> у такій позиції надасть уривкові ще сильнішої вокалічності, утворить розлогу звукову парадигму психологічної конотації, асоціативне поле якої у свідомості читача, слухача корелюватиме з поняттями руху вперед, руху до перемоги: **В[v]ійсько в[ʏ]ходило, в[ʏ]’їжджало в[ʏ] село** і **мчало далі в[ʏ]перед...В[v]они** ще не **в[v]ийшли** з бою, очі їх **див[v]ились** далеко **в[ʏ]перед** і горіли лютим огнем. **В[ʏ]сі в[v]они** ще були **в[ʏ]** тому **несамов[v]итому** стані **готов[ʏ]ності** **щохв[v]илини** **забити в[v]орога** **чи в[ʏ]пасти мертв[v]ими** <...> **В[v]они** були **немов[ʏ]** у **якомусь жару** [ДЗД, с. 141].

Далі семантичний ефект звука [в]градаційно увиразнює віру автора, героїв, читача в перемогу: *1. Але радість перемоги почала потроху прояснюв[w]ати людські чола. 2. Бійці в[ʏ]же прив[w]італися з народом і помагали в[w]илізати з погребів[ʏ] і ям. 3. Неначе мертв[w]і в[w]оскресали і в[w]уникали з землі* [ДЗД, с. 141]. У першому реченні фонема <в> простежується в єдиному лише слові «*прояснюв[w]ати*», але в головному вияві – найвокалічнішому; утворивши фоносемантичне тло прозріння: бійці «ще не цілком при собі», але душа прагне життєтворення, миру. У другому та третьому реченнях сонорна, дифузна, бемольна, низька, дзвінка <в> перетворюється на домінантно-конотований алофон [v], утворюючи фоносемантичу аюзію одивлення. Асонанс [а] теж конотує просторові параметри навколишнього, передає емоційну образність, конкретизує аюзійні видіння, акумулює значущу емоційно-оцінну інформацію про майбутню перемогу.

Наведений матеріал дає змогу стверджувати, що насичення кіноповіді алітерованими [р, с, з, ж, ч, ш, ч], асонансними [о, і, и, а] підкреслює загальний двовекторний ідейно-тематичний зміст – передача горя, страждань, страху, розпачу, болю і тривоги, гніву й утвердження величності, незламності, сили та непохитності духу українського народу в часи війни.

Варто зазначити, що компонентом звукопису в кіноповісті «Україна в огні» є **ономатопея** та її різновиди: «фономімесис – умовне відтворення звуків довкілля; ономатофонія – пряме й переносне вживання слів, звуконаслідувальних за походженням; фонопоея – досягнення звукового ефекту через добір та комбінування слів, що не є звуконаслідувальними за походженням, але створюють необхідний фон за допомогою необхідних фонем»⁵. Ономатопеї як фонемосполуки, слова, словосполуки, утворені звукоімітуванням різних явищ природи для відображення навколишнього, для переплетення й емоційнішого передавання денотативного та конотативного змісту.

Так, **фономімесис зоофонічний** (звуконаслідування голосу тварин) та **ідеофонічний** (звукове відображення світу через зорові, дотикові, смакові, нюхові, емоційні враження людини) свідчать про емоційний стан довкілля: *Величезна згряя вороння піднялась над соняшниками і затулила небо. Чути – «кра-кра-кра»* [ДЗД, с. 95]; *«прогримів постріл – р-р-р...* [ДЗД, с. 105]; *Міни крякали навколо, немов величезні жаби, – ква, ква, р-р-р* [ДЗД, с. 166].

Ономатофонія надає текстові природної динамічності, привертає увагу до рухів, шумів, насторожує: *гуло громом; грім і гуркіт потрясали все; вся атмосфера звучала, ревла, вибухала, крякала і гриміла тисячами громів; голос Кравчини дзвенів, мов набат, і розносився далеко; ідуть без штанів і гавкають; Шумить, гуде Тополівка* [ДЗД, с. 65]; *Раптом велетенський свист і шипіння роздерли мутне повітря* [ДЗД, с. 170]; *Такий страшний був світ у бою. Тут боролось безсмертя зі смертю; Сесвященне запитання... шелестіло під ногами, і здавалося шептало з усіх боків, мов сатана: за що, за що, за що* [ДЗД, с. 158–160]; *...падали і вмить засипали, провалюючись у сон, і, здавалося, у сні ще догравали страшну свою гру, здригаючись і кидаючись* [ДЗД, с. 171]. Окрім того, у наведеному прикладі звуконаслідування слів підсилюється фонетичним оточенням, а саме алітерацією [с],[с'],[с:], у звукосполуках: се, ся, сі, са, си, сь, зс, со, с, що створює фоностилістичну фігуру **фонопоею**. Поєднання ономатопонії та фонопоеї простежуємо і в такому реченні: *Здрастуйте, – прошелестів фон Крауз висохлим своїм язиком, усміхаючись... усміхаючись...* [ДЗД, с. 149]. Згущення

⁵Ткаченко А. Мистецтво слова: Вступ до літературознавства: підручник для студентів гуманітарних спеціальностей. Київ: ВПЦ «Київський університет», 2003. С. 311–312.

консонантного шумного, глухого, передньоязикового, дорсального, зубного, щілинного, твердо-м'якого [с] засвідчує не лише певну тривогу, невизначеність, а й асоціативно-символічний взаємозв'язок звука та слова, створюючи фоносемантичне наповнення тексту, що на підсвідомому рівні впливає на сприйняття сутності подій.

За допомогою ономатопеїстичних фігур О. Довженкові вдається вправно й неперевершено передати не лише слухові враження, емоційні переживання, внутрішній стан і надію на перемогу героїв-бійців під час запеклої битви, але й довести, що витримати таке пекло може лише людина з її вірою в життя і любов'ю до рідної землі. В описі несамовитости і розгублености тваринного світу – «тайфуну переляканих і знавіснелих птиць», незрозумілого вовчого й лисичого упокорення й плачу, дрижання й клацання зубами – автор, імовірно, підсвідомо використовує палітру переплетених і змішаних фоностилістичних засобів, фігур: алітерацій, асонансів, ономатопей: *Літали зграї переляканих знавіснелих птиць над боєм. У повітряних хвилях, як у тайфуні, їх кидало від вибухів з боку в бік, вперед – назад, вперед – назад!...Лисиці дрижали в смердючих лисичих норах. Вовки в куцах, наївшись людського м'яса, припадали черевами до землі і волочились, гидючи її в відчайдушному проклятому вовчому переляку. Від жаху у них віднялися ноги і шлунки, і закарлючилися хвости під животами. Вони валялись по куцах, як дохлі, і повзали, не сміючи навіть вити, і клацали зубами. Вовчиці плакали* [ДЗД, с. 158]. У консонантній звуковій моделі низки дієслівних **ономатофоній**: *кидало*, *дрижали*, *припадали*, *волочились*, *віднялися*, *закарлючилися*, *валялись*, *повзали*, *вити*, *клацати* простежуються 43 фонемі, серед яких 21 – сонорна. Реалізація сонорних фонем відбувається в алофонному надголосі, оскільки всі вони перебувають у своєму головному вияві, а їх шалене звучання посилюється аудіальною вокалічною конотацією [а], [о], [и], [у], [і], серед яких владно панує [а] з його усталеною в національній мовній картині семантикою: розлого-червона кольорогама; обтяженість інгерентними конотаціями страху, розпачу, немочі; інтенсифікація образності. Отже, звукове моделювання чітко окреслює картину подій, що відбуваються, вокальна авторська основа змушує читача пройнятися, «збагатитися відчуттями й почуттями цієї хвилини, коли

значення не відтворюються, а завдяки звуковій інкрустації тексту переживаються конкретно-чуттєво та збагачуються асоціативно»⁶.

Особливої уваги заслуговує й образ «огню». Назва твору є, безсумнівно, символічною. Вогонь здавна має дуальну асоціативність позитивного, потрібного, необхідного (енергія, тепло, активність, пристрасть, затишок, світло, спокій, надія, відродження, радість, життя, слава) і негативного (пожежа, руйнівна сила, пожарище, страх, біль, плач, страждання, знищення, сморід, задуха, жах, агонія, смерть). Діаметрально протилежні властивості цього вогняного образу зримо і незримо окутали, огорнули, оповили Україну, яка горить, але не згорає, вона з попелища стає на ноги, злітає на крилах, розростає, самотвориться. З огляду на це лексема «огонь» у кіноповісті набуває статусу концепту. Про двовекторну силу огню слушно зауважує В. П. Саєнко: «Хоча твір трагічний за звучанням, але завдяки символіці вогню він має оптимістичний потенціал, що органічно взаємодіє з іншими пластами в тексті твору, надаючи йому особливої тональності»⁷. Окрім цього, авторка за допомогою статистичного підрахунку встановила шістдесят вісім фрагментів тексту, у яких вогонь постає в таких іпостасях: пожежа, світло, світова війна, моральне чистилище, блискавка, що влучає прямо в серце, смерть, випробування, тотальне знищення, грім небесний. За нашими спостереженнями, вогонь символізує ще й пристрасну ненависть, жагу до помсти, боротьби («Пристрасть боротьби і помсти, вся воля, весь розум *спалахнули* в ньому з такою страшною силою, що він в одну мить ніби возвівся в якийсь надзвичайний ступінь, близький до вибуху» [ДЗД, с. 109]; «*Шалений огонь гніву й пристрасті* битви надавав бійцям такої велетенської сили, що важкі гармати вертілися у них в руках, як іграшки» [ДЗД, с. 157]. Символічне «вростання» вогню в серце, душу, думки простежується в розмові героїв, у роздумах-описах автора («... вони розстрілювали один одного в упор шаленими ураганами *словесного вогню*. Тоді піна закипала у них на білих губах і бризки вилітали з уст і здавалися іноді *іскрами*, як у розлютованих драконів»; «Вони плювали один одному в лице Гітлером, німецькими погромами і пожежами <...> Ненависть

⁶Бондаренко А. Поетичний звукопис у творах Василя Стуса: феноменологічна проєкція. *Дивослово*, 2008, №1. С. 49.

⁷Саєнко В. П. Поетика О. Довженка: ефект примноження смислів («Україна в огні»). *Проблеми сучасного літературознавства*. Одеса, 2006. Вип. 14. С. 263.

розбушувалася в їхніх *полум'яних душах* і виривалася з них *страшними вибухами* одна проти одної» [ДЗД, с. 107–108].

Прикметно, що вогняний контекст у творі увиразнюється і за допомогою фоностилістичних засобів, які створюють звуковий образ символічної стихії. Так, какофонічна алітерація звуків [р-л-п-ж-г-к-х-с], що формують асоціативне тло трагізму, руйнації, знищення, смерті, посилюється асонансом [а] як фоносимволом червоного кольору (*горять, палають, загравах пожеж, пекли огнем, горіло огнем, в огні пожеж, смалятина історії, Україна в огні, у множестві страждань і тяжких протиречивих трагедійних стиків, пожежа за пожежею, вогняні вали з громом і гуркотом не один раз перекочувалися, пожарища, руїни, огонь страждань, чорні од диму, вся атмосфера звучала, ревла, вибухала, крякала, гриміла тисячами громів*).

Фоносемантичне поле героїзму, рішучості, відваги, суворости, сили духу створюють приголосні [р], [л], [с] і голосні [а], [о], що в інших словах оточують лексему «огонь»: *...серед вогню й диму нескореного українського села...; Кожний пролив кров ворога, і танки жарко палали перед трупами своїх хазяїнів високими, аж під саме небо, багаттями; Спалахнула повітряна імла, вибухнув до неба огневий вихор, заметався, заklubився димом і заповнив цілий світ катастрофічним звуком* [ДЗД, с. 160–170]. Отже, вогняна контекстуальність твору розкриває його цільовий задум: зобразити трагічну долю України, що опинилася між вогнями двох систем – фашистської і радянської; утвердити стійкість, невмирущість, незламність України, возвеличити її прагнення до відродження, оновлення, очищення.

Емоційно-експресивного й художньо-сміслового увиразнення кіноповісті Олександр Довженко досягає за допомогою активного використання не лише звукових, а й словесних та фразових повторів, а саме: анафори, епіфори, епанафори, анепіфори, анастрофи, симплони, кондублікації, ампліфікації.

Функційне призначення повторів зводиться до структурно-організаційного зв'язку елементів висловлювання, його ритміко-організаційної побудови, емоційно-експресивного, змістоувиразнювального звучання⁸.

⁸Олексенко В. П. Повтор у поетичному мовленні Ліни Костенко та Василя Симоненка. *Українське мовознавство: міжвідомчий наук. зб-к*. Київ: Київський нац. ун-т. ім.Тараса Шевченка, 2015, Вип. 45/1. С. 318.

Кількісне вживання звукової анафори поступається словесній і фразовій. Поодинокі приклади звукового єдинопочатку виконують емоційно-експресивну функцію: *Страшно помстився фон Крауз за смерть свого сина<...>Спалили хатину Запорожця, за нею синову хату, братову* [ДЗД, с. 160–170]; *Почало світати. Пом'яшали тіні у хаті, і прощання протирало вже свої очі десь там, у сінях за дверима* [ДЗД, с. 73]; *Вона немов передчувала свою смерть. Вічний покій вже розливався по її чолу. Воно ніби світилося у присмерку* [ДЗД, с. 106]. Звуковий повтор [в] підсилює виразність висловлювання – останнє слово речення підхоплює наступне слово з початковим [в], створюючи синонімічний зміст: смерть – вічний покій, чолу – воно.

Особливо виразними видаються *словесні анафори*, цільове використання яких полягає в приверненні особливої уваги до зображуваного, підсиленні та увиразненні: *Не стало прекрасного села. Не стало ні хат, ні садків, ні добрих лагідних людей* [ДЗД, с. 115]; *Знову входили в село передові загоны...Знову вилізли з могил і льохів землісті люди* [ДЗД, с. 151]; *Ні, я не забуду тебе, Олеся. Не забуду ні тебе, ні твоєї хати, ні криниці під вербою...* [ДЗД, с. 73].

Аналіз тексту засвідчує, що автор часто послуговується анафоричними предметно-особовими займенниками, які, повторюючись на початку речень, узагальнюють події, явища, приховують особу, утворюють семантичний ланцюг, що забезпечує смислову й граматичну цілісність тексту: *Вони* плювали один одному в очі Сибіром і стражданням, голодом і смертю. *Вони* плювали один одному в лице Гітлером, німецькими погромами і пожежами... *Вони* били один одного важкими іржавими уламками своєї важкої історії<...>*Вони* то одходили один від одного, то сходилися зовсім близько... *Вони* давили один одного і притискали груди і голови до дроту... *Вони* говорили про Москву... [ДЗД, с. 107]; *Він* затулив очі. *Він* почував, як спливали з нього дорожня курява і піт [ДЗД, с. 70]; *Він* був великим любителем різних секретних паперів, секретних справ, секретних інструкцій, постанов, рішень<...>*Він* засекретив ними свою провінційну дурість і байдужість до людини. *Він* був позбавлений уяви, як і всяка людина з сонним в'ялим лицем. *Він* звик до своєї посади [ДЗД, с. 92] (образ Лиманчука).

Вона була на Вкраїні. *Вона* линула над нею до батька, до матері, до братів, до Василя<...>*Вона* відчувала, що ця жахлива дійсність не може тривати довго... (Олеся в неволі); *Вона* стояла

на вулиці невеликого міста. **Вона** була гарно вдягнена. **Вона** була чимсь перелякана [ДЗД, с. 126–129]; **Вона** і соромилась, і ні. **Вона** ходила по хаті, носила йому до столу страви. **Вона** сповняла свій, одній лиш їй начертаний начебто закон [ДЗД, с. 65, с. 70].

Варто зазначити, що в аналізованих реченнях простежується основна функція займенників – анафорична, коли вказівне значення займенників «вони», «він», «вона» розкривається, семантично розширюється за допомогою інших мовних засобів, здебільшого тех займенників, прономіналізованих явищ (*один одного, з нього, свою, всяка, своєї, свій, їй*). При цьому вказівні займенники визначаються як логічні **підмети-антецеденти** (лат. *antecedens* – той, що передує), а інша частина контексту пояснює ці підмети, набуваючи статусу анафоричних **консеквентів** (лат. *consequens* – наслідок, висновок). Отже, два компоненти тексту – антецедентні займенники та анафоріконсеквенти – перебувають у логічному співвідношенні з присудковими елементами, створюючи фоностилістичний прийом **еквівалент**, функція якого – глибше описати образи, події, підсилити через словесно-звуковий повтор займенникових конструкцій, які ніби функціонують як проміжні ланки, але помітно актуалізують сам денотат. (**Вони** плювали **один одному...**; **Вони** били **один одного...**; **Вони** одходили **один від одного...**; **Вони** давили **один одного...**; **Він** почував, як спливали **з нього...**; **Він** засекретив**свою...** дурість...; **Він** звик до **своєї** посади; **Вона** була на **Україні**. **Вона** линула над **нею...**; **Вона** сповняла **свій...**, **їй** начертаний... закон).

Не складно помітити, що весь текст кіноповіді «рухається» на дієсловах, які передають процес (фізичну дію, стан, пересування в просторі, мовлення, прояв звукових явищ, вияв ознаки, думку, сприймання, ставлення особи до когось, чогось), динаміку, часові зміни. Особливу часову протяжність подій, спонукання до дії засвідчують анафоризовані дієслова. **Плакали** люди **навколо**. **Плакали** обідрані,покинуті діти, розлучалися з матерями, розкидало їх на всі сторони [ДЗД, с. 102]; **Скажи** мені, брата-герою. **Скажи** мені, сестро-покритко! [ДЗД, с. 104]; **Пусти** мене! **Пусти!** Ай, ай, а!.. **Пусти...** твоїй матері! **Пусти**, не души мене...**пусти...** [ДЗД, с. 108].

Стилістичну анафору створюють і неозначено-кількісні числівники, поєднані з абстрактними поняттями.

Багато минуло часу, як кинулась **Олеся** через вікно в життєву прірву. **Багато** лихих надзвичайних вітрів носило її, мов піщинку у

пустелі. **Багато** горя і бруду з трудних кривавих шляхів<...> прилипло до молодого її тіла і душі [ДЗД, с. 127].

Аналогічною фігурою до анафори за значенням і функціями, проте відмінною за синтаксичною будовою є **епіфора** як повторення одних і тих самих мовних елементів у кінці рядка. Наприклад: **Будь здорова, дівчино. Будь щаслива, дівчино... Будь здорова...; О українська земле, як укривавилась ти! Ріки кров'ю поналивано, озера слізьми та жалем. Степи гнівом утопано, та прокляттям, та тугою і жалем** [ДЗД, с. 67, с. 89]; **Три німецькі жандарми вхопили її й зірвали з землі. Олеся вирвалася од них і припала до землі. Вона хотіла взяти жменю землі** [ДЗД, с. 115]. Уживана епіфора підсилює, увиразнює значення повторюваного елемента, концентрує увагу на лейтмотиві війни і людини на війні.

У тексті кіноповісті простежуємо **епанафору (стик – подвоєння анафори та епіфори)**, або **анадиплосис, підхоплення**. Приклади епанафори засвідчують мету автора підсилити і розгорнути зміст попереднього рядка: **Всі засміялися. Засміявся й сам Товченик; «Ай... Ну тоді до завтра. Завтра я матиму свіжий гумор; І от, мандруючи в глибокий рейд, заскочив він до рідного села. Рідне село! Чиє серце сина або брата не стугонить у грудях?; Нас багато. Нас мільйони. Мільйони, що пройшли через огонь страждань, прокурених і просмажених у боях і незгодах; Ми б'ємося за те, чому нема ціни у всьому світі, – за Україну. За Україну, – глухо зітхнули бійці... За Україну, за чесний український народ** [ДЗД, с. 88, с. 103, с. 117, с. 153, с. 161].

Задля зв'язності частин речення, виділення стрижневих ідейних компонентів, створення логічно замкнутої цілісності висловлювання Довженко вдається до стилістичної фігури **анепіфори (кільце)**, що пов'язує повтором окремих слів чи словосполучень початок і кінець речення, рядка, абзацу. **Останні йдуть, – подумала Олеся. – Невже останні?; Стій, стрілятиму! – кричав поранений Роман Запорожець. – Стій!; Співав я оце в Сибіру по ночах, ой як співав!; Сам буду різати. Чуєш? Упаду перед офіцером на коліна, випрошу. Сам!..; Нізащо не буде по-німецьки, нізащо!; Земля невблаганно тягла її до себе, земля; Перемогу над загарбниками-фашистами, вітчизняну спільну велику перемогу; Молітьесь матері, молітьесь** [ДЗД, с. 69, с. 90, с. 106, с. 109, с. 114, с. 137, с. 153, с. 167].

Приклади **анастрофи (Подай мені хліб, чуєш? Хліб подай!; Ну, що мені от інтересно, інтересно мені от що: чим воно оце все кінчиться?; Вогняні вали з громом і гуркотом не один раз пере-**

кочувалися із сходу на захід і з заходу на схід; *Ти де сидиш? Де ти сидиш, я тебе питаю?*), а також симплони (*Вони тебе душать, а ти вір! Вони тебе б'ють, а ти вір...* [ДЗД, с. 109, с. 133, с. 151, с. 155, с. 114]) свідчать про емоційно-виразну їх функцію, трансформують сему емотивності, інтенсивності, аксіологічності.

Окрім того, простежуємо і використання митцем найпростішого виду фоностилістичного повтору – *кондублікації*, що акцентує увагу на мотиві звернення, волевиявлення, створення центру метафоричності: *А Боже мій, Боже мій! Ой, прощавайте, прощавайте, діти мої...* [ДЗД, с. 66]; *Горіло залізо, горіла сталь і рвалась все ближче, ближче...*; *У повітряних хвилях, як у тайфуні, їх кидало від вибухів з боку в бік, вперед – назад, вперед – назад!*; *Ну все одно відступати не будемо! Га? Га? Не чую... не чую... От суєта!*; *Бийте, бийте хлопці* [ДЗД, с. 158–159].

З метою підсилення й доповнення характеристики, збагачення думки за допомогою однотипних мовних одиниць (синонімів, епітетів, однорідних членів речення тощо) автор вдається до плеонастичної фігури-прийому *ампліфікації*: *На мене проклятого, повісили все зло. Староста-собака! Староста-кат!* [ДЗД, с. 96]; *Нікому було ні плакати, ні кричати, ні проклинати* [ДЗД, с. 115]; *Гармати стрибали, мов люті собаки, і рєвкали, й вили, й металися в скаженому осатанінні* [ДЗД, с. 157]; *Яка була любима незаймана річка! Вона стала невпізнанна. Вона була збезчещена, звалтована і спотворена ворогами* [ДЗД, с. 158].

Детальний аналіз кіноповісті Олександра Довженка дає підстави стверджувати, що крім вищезазначених евфонічних видів повтору, важливу роль в організації тексту та досягненні художньої мети відіграють також інші фігури накопичення плеонастичного характеру: полісиндетон, плеоназм, тавтологія, параномазія та її різновиди – парехеза, анаграма; традукція, поліптит.

Такі фоностилістичні та семантико-стилістичні явища накопичувального характеру зумовлюють використання близько чи однозвучних полярносемантичних слів зі схожою фонетичною оболонкою з метою зіставлення, переосмислення, змістового й емоційного обігрування, логічного та образного інтегрування, а також естетизації та увиразнення, актуалізації уваги читача. Означені явища забезпечують звукову, словесну або граматичну гру слів і стають засобом творення думки, образності, композиційності тощо.

У кіноповісті «Україна в огні» простежуємо повтор службових частин мови в межах речення, що творить *полісиндетон*. Досить часто трапляється повтор сурядного єднального сполучника **і** зі значенням перелічення, послідовності, одночасності, підсилення, причини та наслідку. Наприклад: *У застінку били й катували людей. Чути було крики і стогін. Постріли, і падіння, і вдари об стіну. Когось виносили і викидали у яму* [ДЗД, с. 96]; *Яка була річка! І грязь, і каламуть, і кров у річці, і смерть!* [ДЗД, с. 158]; *Усе життя ніби проплило перед очима. І материнське горе, і радощі, і турботи, і невпинна праця на велику родину з дрібними діточками, на громаду, на державу* [ДЗД, с. 66]; *Хай ти будеш чорна, і хвора, і понівечена ворогом, хай посивієш ти від горя і сліз і побіліє твоя коса, хай ритимеш ти шанці проти мене, і плестимеш колючі німецькі дроти проти мене, і сіятимеш для ворога хліб під нагаями, ти зостанешся для мене прекрасною, як і зараз прекрасна ти* [ДЗД, с. 73]; *Ненавистю тільки і живем. На снідання ненависть, на обід і на вечерю. Така наша доля. Нічого, дівчинко. Все проходить, і це пройде. Знищимо ворога, забудеться і ненависть, і горе, і знову розцвіте земля наша в добрі і згоді, і будемо добрими, як були...* [ДЗД, с. 140]. Фонічно виразними поряд зі сполучником сурядності **і** є первинно простий, темпоральний, семантично послаблений прийменник **на**, що керує знахідним відмінком та набуває через це певного семантичного значення, а також частка **хай**, яка виступає засобом творення морфологічних форм наказового способу дієслів та виконує функцію спонування.

Для логічного й емоційного виділення контексту автор послуговується прийменниками **по**, **про**, **до**, частками **чи**, **нехай**, **хай** із функціями перелічення, динамічної процесуальності, асоціативності, спонування: *Поїзд співав по степах, по горах, по долинах...; Довго говорили вони на колючому дроті. Говорили про владу, про землю, про соціалізм. Говорили про куркулів, про заслання, про страждання на чужині, про голод, про смерть, про зради* [ДЗД, с. 104, с. 107]; *Вона була на Вкраїні. Вона линула над нею до батька, до матері, до братів, до Василя...* [ДЗД, с. 124]; *Ним оволоділо раптом дивне збентеження. Чи вмів він жити? Чи думав про життя, про Батьківщину, про сім'ю в їхній єдності, чи тільки діяв, поринувтий у ненависть до ворога... Чи творив він грізну історію свого народу... Чи не спрощено, механічно виконував він суворі веління історії?; Нехай живе наша мати Україна! Хай згине тьма* [ДЗД,

с. 154, с. 167]. Анафорична питальна частка **чи** функціонує для розкриття індивідуального світу героя, його життєвого призначення, його життєвого часу і простору.

Прикметним є **полісиндетон** заперечних первинних часток **не, ні**, почасти в їх комбінації, наприклад: *Помовч, я не хочу говорити з тобою... Не полонений ти, Крауз, не офіцер і не людина<...>Те, що накоїв ти на нашій землі, – не воєнне, не людське діло, і вмреш ти не воєнною, не людською смертю; Невже ж ти, проливши кров свою, так не зрозумів нічого, хто й що ми? Що не обивателі, не свідки історії ми, а герої великого грізного часу? Що не наживем ні капіталів, ні земель чужих не завоюєм, ні людей не підкорим, що прийдемо додому на пожарище, руїни<...>І ні батька, ні матері, ні брата [ДЗД, с. 150, с. 153]. Уживання часток **не, ні** часом досягає рівня градації в епізоді-картині страшного знищення фон Краузом українського села. Вони посилюють емоційно-експресивний зміст жаху, смерті, руйнації, винищення люду: *Жінки, щоб не жити уже на землі, не бачить нічого, не клясти, не плакати, плигали в розпачі в огонь услід за дітьми і згорали в полум'ї страшного німецького суду... Не стало прекрасного села. Не стало ні хат, ні садків, ні добрих лагідних людей.... Нікому було ні плакати, ні кричати, ні проклинати [ДЗД, с. 115]. Частка **ні** в повторах виконує функцію заперечення, підсилення заперечення, функцію сполучника.**

Епізод бою артилеристів, у якому полягла батарея Івана Запорожця, також набуває градаційності в плані підвищення емоційно-сміслової значущості. Кількісний показник функціонування у фрагменті тексту заперечних часток **не/ні** становить 10/15. Їх функційне призначення – заперечити жахливу смерть воїнів, ствердити образи патріотів, усесильних на війні. Лінійна близькість полісиндетону **не/ні** утворює фонічну алітерацію на **н**.

Вдало та віртуозно для опису різних життєвих подій і процесів, явищ трагічних і переможних Довженко послуговується **плеоназмом**: *старого, ветхих; батьковбивець, убийбатько; гине, вмирають; вбивцею і катом; жінці, бабою; шість віків, шість століть; Горять жита на многі кілометри, палають, топчуться людьми, підводами; Ударив старий Запорожець по конях, вискочив у поле і понісся житами, яриною назад, назад до рідної Тополівки. Летять коні житом-яриною, а Лаврін притулювся до мертвих синових грудей і заплакав уголос; Зійшлися століття горючих прощань української дівчини-жінки, оспіваної в журних піснях народу; От коли він увійде*

у хату і впише в список свою дочку, єдину дочку, тоді називайте мене **дияволом, сатаною**, чим хочете; **Затужив, заплакав вагон.** <...>**Плакав вагон.**

Із цією ж метою письменник використовує і **тавтологію**, наприклад: *Довго говорили вони на **світанку**.* <...> *А неблаганна неминучість розлуки ніби **освітлювала** особливими **світлом** їх почуття;* <...> *бо слово «священна» не **дзвеніло** в їх серцях урочистим **дзвоном**;* *У нього **очі** лізли з **очниць** од диму й страждання* [ДЗД, с. 67, с. 68, с. 73, с. 84, с. 100, с. 114, с. 125] тощо.

У кіноповісті простежуємо й фоностилестичні прийоми **парономазії** – мовні одиниці, схожі за зовнішньою формою в морфемному складі, у звучанні, але різні за значенням. *Гинуть **родини**, гинуть **роди** без числа і краю...;* *З одної могили тихо підносилася **вгору** пісня про **горе**.* *І не про людське, цур йому, **гіркому** та некрасивому, а про **горе** чайки-небоги, що давно-давно колись вивела була чаєнята при битій дорозі* [ДЗД, с. 104]. *Між бур'янами, лободою та іншою дичиною невмирущі **соняшники** повертали свої мрійні голови до схід **сонця*** [ДЗД, с. 140]. В останньому наведеному прикладі різновиди парономазії, анаграма «вгору-горе» і парехеза «горе-гірке», вжито в комплексі. Означені фігури функціонують задля посилення думки, процесуальної ознаки, ритмозвукового увиразнення тексту.

Часто автор кіноповісті вдається до вживання такої фігури накопичення, як **традукція**. Повтор того самого дієслова в реченнях і рядках, але в різних формах сприяє художньому увиразненню висловленого, підсиленню думки, розгорнутості деталей, інтенсивності дій. Наприклад: ***Тікають** старости в партизанські банди, **тікають** начальники поліції. Тут банда дезертирів нападає на Павла Хуторного і теж **тікає** до лісу;* *Скажу, що війна буде довга. І крові нашої **пролеться** багато, більш ніж би могло **пролитись**. І страждань* [ДЗД, с. 85, с. 93]; *Поїзд **співав** недолю по степах, по горах, по долинах<...>. У товарних вагонах **співають** дівчата, притулившись одна до одної. **Співала** й Христя і, **співаючи**, думала гірку свою думу<...>. – Ну, годі, Христе, давайте **заспіваєм** веселі* [ДЗД, с. 104]; *Не **одвертав** ти підлого свого погляду од страждань і смерті людей наших, не **одвернешся** і від народного суду* [ДЗД, с. 150].

У кіноповісті «Україна в огні» простежується плеонастичний **поліптон** (**поліптон**), що базується на повторенні одного й того самого слова в різних відмінкових формах із функцією увиразнення тексту, номінування образів, якостей: ...**Синочки** мої, **сини!** **Діточки**

мої!<...>Ще якісь жалібні слова промовляла Тетяна, біжачи за синами, та вже не було її чути; **Олеся** дивилась на шлях. <...>**Олесею** пишалася вся округа.<...>А вишивки **Олесі** висіли на стінах під склом в європейських музеях... [ДЗД, с. 66, с. 68]; Він збагнув висоту **невимовного** і в **невимовному** хвилюванні, важко дихаючи, оглядався навкруги [ДЗД, с. 149]; **Танки** підходили на десять метрів. Земля трусилася в шаленій трясці, й гармати тремтіли дрібним трепетом од близості **танків** і стріляли **танкам** у лоб, і танки репались, мов яйця... [ДЗД, с. 167].

Отже, активне використання фігур накопичення плеонастичного характеру, які створюють прийом звукової, словесної або граматичної гри слів, дало змогу кіномитцеві досягти композиційної, емоційно-експресивної, асоціативно-образної досконалості твору.

Необхідно зазначити, що, на противагу евфонічним фігурам, Довженко, свідомо, на душу думку, послуговується й какофонією. У кіноповіді досить часто трапляються випадки порушення милозвучності та вживання російськомовної й німецькомовної лексики.

Про росіянізми у творчості Довженка зауважував І. Білодід. Мовознавець розподілив їх на дві категорії: одні – це слова, уживані замість українських там, де письменник не відчував в українському слові потрібного йому відтінку...; інші – це російські слова в просторічній вимові українців («знаки живої мови»)⁹. Прикладом першої категорії російськомовної лексики в кіноповіді «Україна в огні» є такі русизми: *Тільки далеко десь гупали важкі гармати та часом торохтів у небі далекий чужий **самольот**; Це возвишало його в очах громадян міста...; **Поїзд**, переповнений **невольницями**...* [ДЗД, с. 70, с. 92, с. 102] тощо.

Додатковий відтінок стилізації та емоційно-експресивного забарвлення надають текстові росіянізми другої категорії. Мова героїв, як українських, так і німецьких, перенасичена російськомовними словами, наприклад: *защитники отечества, вроді, дальше, есть, интересуют, смотри, об'яснить, діло не в рані, разговор, понять, міняється, слідувателі, остануться, воспитували, високо-благородіє, дійствительно, Родіну, нащот, сраженій, побідив* тощо.

З метою створення негативних образів окупантів, надання експресивно-негативного забарвлення фашистській системі письмен-

⁹ Білодід І. К. Мова творів Олександра Довженка. Зб-к «Зачарована Десна». Київ: АН УРСР, 1959. С. 92.

ник послуговується німецькомовною лексикою: *гунд, йаволь, ауф відерзейн, вер іст дорт, генуг; біте шон, драй кіндер, капут* тощо. Експресивність означених мовних лексем визначається в їх адгерентній та/або інгерентній характеристиці.

Наскрізними експресивами-фоностилістами виступають у кіноповіді слова, словосполучення: *жінка, чоловік, мати, батько, дід, дочка, сини, діти, рід, чиста хатина, дім, криниця, верба, земля, батьківщина, доля, життя, народ, історія, великість душі, священна, герої, вічна світла пам'ять, безсмертя, мораль, людина, віра, воля, любов, перемога*, які об'єднуються навколо гіпероніма Україна.

З огляду на це конотативно возвеличеним сегментними засобами звукових, словесних, фразових повторів, внутрішньою позитивною емоційністю, фоносемантичними зв'язками між звучанням і значенням, природною і психологічною вмотивованістю є образ України, що «має силу і міць самої дійсності» (за О. Лосєвим) і виступає в лейтмотиві автора та читача символом віри, щастя, любові. А до символу образи, як зазначає Н. Д. Арутюнова, «вивищуються, піднімаються, виростають, розростаються... Вивищуючись, образ набуває влади над людиною, диктує вибір життєвих шляхів і моделей поведінки»¹⁰. Отож, жага до перемоги, до волі і визначає модель поведінки самого автора, його героя, який із глибоко напруженим хвилюванням і водночас із великою впевненістю в голосі возвіщав: *Ми б'ємося за те, чому нема ціни у всьому світі, – за Вкраїну.*

Кіноповідь Довженка «Україна в огні» стала переможною, проте визначення в ній моделі поведінки народу, вибору життєвого шляху через боротьбу стали болючо-пророчими: Україна знову в огні, знову гинуть її сини, плачуть матері, тривожно б'ють дзвони..., панує нікчемна війна, але віримо, як вірив великий кіномитець, що накреслюються нові шляхи поступу нашої держави, випикується нова сторінка Довженкової кіноповіді «Україна в красі і щасті».

Подальшого дослідження потребують суперсегментні засоби фонетико-орфоепічної організації тексту кіноповіді, їх функціонально-стилістичне навантаження з метою глибшого проникнення у світобачення і світовідчуження Довженка, у його як особистісні орієнтири і цінності, так і національне та соціальне життєдіяння.

¹⁰ Арутюнова Н. Д. Метафора и дискурс. Теория метафоры. Москва: Прогресс, 1990. С. 26.

Вокатив у художньому дискурсі Олександра Довженка

Художня спадщина знаного письменника й режисера-новатора Олександра Довженка є неоціненним джерелом дослідження сучасної лінгвістики, серед пріоритетних напрямів якої – вивчення мовних одиниць тексту як процесу й результату мовленнєвої діяльності людини, акту художньої комунікації, виразника художнього дискурсу.

Мовностилістичні особливості творчості митця висвітлені в наукових працях І. Білодіда¹¹, Л. Мацько¹², Н. Піддубної¹³, Н. Сологуб¹⁴, Н. Хараман¹⁵ та інших. Попри це, актуальним залишається дослідження функційно-комунікативного аспекту мовних одиниць у художньому дискурсі О. Довженка, передусім вокативів, які є початковим складником будь-якого комунікативного акту. Саме вони дають змогу встановити міжособистісний контакт, налаштувати співрозмовника на відповідну тональність спілкування, змодельовати бажану атмосферу розмови.

Вокативні структури є об'єктом мовознавчих студій вітчизняних учених, зокрема І. Вихованця, К. Городенської, А. Загнітка, М. Каранської, М. Плющ, К. Шульжука та ін. (граматичний аспект звертання); П. Дудика, С. Єрмоленко, А. Коваль, Л. Мацько, О. Пономарева та ін. (лінгвостилістичні особливості вокативних конструкцій); В. Манакіна, М. (Марії) Скаб, М. (Мар'яна) Скаба та ін. (звертання в системі комунікативного акту); І. Клименко, З. Мацюк, С. Шевчук та ін. (вокатив як складник етикетних формул) тощо.

Незважаючи на такий значущий доробок, питання функційно-комунікативного вияву вокативних структур потребує доповнення, джерельною базою якого може слугувати художній дискурс Довженка. Акцентуємо увагу на рекомендованих до вивчення в загальноосвітній школі різножанрових творах, що віддзеркалюють мен-

¹¹Білодід І. К. Мова творів Олександра Довженка: Збірка «Зачарована Десна». Київ: Вид-во АН УРСР, 1959. 93 с.

¹²Мацько Л. І. Зачарований словом: Про мову О. Довженка. *Культура слова*. 1996. Вип. 47. С. 35–40.

¹³Піддубна Н. Теоніми *БОГ, ГОСПОДЬ, ОТЕЦЬ* у «Щоденнику» Олександра Довженка

¹⁴Сологуб Н. М. Мовний образ води у мові творів Олександра Довженка. *Культура слова*. 1996. Вип. 46/47. С. 142–145.

¹⁵Хараман Н. О. Мовний образ автора у «Щоденнику» О. Довженка: автореф. дис. ... канд. філол. наук. Київ, 2015. 21с.

тальні етнічні ознаки, а саме: повісті «Зачарована Десна»¹⁶, кіноповістях «Україна в огні»¹⁷ та «Земля»¹⁸, оповіданнях «Ніч перед боєм»¹⁹, «Воля до життя»²⁰, «На колючому дроті»²¹ – ідейно-тематичний зміст яких по-новому зазвучав у ХХІ ст.

Фундаментальні лінгвістичні праці, передусім Ф. Бусласва «Историческая грамматика русского языка» (1959 р.), О. Потебні «Из записок по русской грамматике» (1958–1985 рр.), Є. Тимченка «Вокатив і інструменталь в українській мові» (1926 р.) тощо, зумовили концептуальне тлумачення вокатива, полісемічність якого виражена трьома семемами: «1) граматичний кличний відмінок із значенням звертання до особи чи персоніфікованого предмета <...>; 2) звертання як синтаксична конструкція – слово або сполука, що позначають особу чи персоніфіковані предмет, явище, до яких звертається мовець <...>; 3) тип номінативного односкладного речення, відокремленого знаками оклику, що виконує функцію звертання, граматичний центр якого позначений формою іменника в називному або кличному відмінках <...>»²². Відповідно до цього оперуємо узагальненим номеном «вокативні структури» – синтактичні одиниці, семантичним ядром яких є звертання.

Для виокремлення вокативних структур із мови аналізованих художніх творів послуговувалися методом суцільного відбору, результатом застосування якого стало виокремлення 526 мікроконтекстів.

Укладений картографічний матеріал засвідчив, що в художньому дискурсі Довженка переважають традиційні й нормативні для

¹⁶Довженко О. Зачарована Десна. URL: <https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=866> (дата звернення: 20.05.2019). Далі в тексті покликання на джерело подаємо так: [6].

¹⁷Довженко О. Україна в огні. URL: <https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=876> (дата звернення: 20.05.2019). Далі в тексті покликання на джерело подаємо так: [7].

¹⁸Довженко О. Земля. URL: <https://www.ukrlib.com.ua/books/printitzip.php?tid=867> (дата звернення: 20.05.2019). Далі в тексті покликання на джерело подаємо так: [8].

¹⁹Довженко О. Ніч перед боєм. URL: <https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=869> (дата звернення: 20.05.2019). Далі в тексті покликання на джерело подаємо так: [9].

²⁰Довженко О. Воля до життя. URL: <https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=865> (дата звернення: 20.05.2019). Далі в тексті покликання на джерело подаємо так: [10].

²¹Довженко О. На колючому дроті. URL: <https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=4168> (дата звернення: 20.05.2019). Далі в тексті покликання на джерело подаємо так: [11].

²²Селіванова О. Сучасна лінгвістика: термінологічна енциклопедія. Полтава: Довкілля-К, 2006. С. 72.

української мови звертання, виражені *іменниками у формі кличного відмінка* (60 %): *Ні, я не забуду тебе, Олесю* [7], *Тікайте, Тетяно Остапівно!* [7], *Чого це ви, мамо?* [6], *Замовч, нечестивцю!* [6], *Скажіть, докторе, жити буду?* [10], *Семене, де ти там, озовися?* [8], *Слухай, батьку!* [9], *Не діждеш, офіцере, почути мій голос!* [11] тощо.

Під час лінгвістичного аналізу мови художніх творів виокремлюємо вокативні структури в граматичній формі, ідентичній з формою називного відмінка, проте з семантико-синтаксичною функцією адресата мовлення та кличною інтонацією (14 %). Ідеться про субстантивовані слова та іменники, ужиті в множині: *Мовчите, вояки* [9], *Кінооператори, мерщій!* [8], *Ай-яй-яй-яй-яй, що ж це ми нарobili, товариші!* [7], *Вішайте мене, душогуби!* [7], *Потерпіть, православні!* [6], *Рятуйте, люди добрі!* [8], *Я, хлопці, у бою сторукий, помножений стократ на гнів і ненависть!* [9], *Подумайте, брати мої, про це...* [10], *Що ж ви нарobili, німецькі запроданці?* [11] тощо.

Водночас категоріальним засобом вираження звертання в аналізованих творах є називний відмінок (26 %): *Петро!!!* [11], *Емма!* [7], *Мама!* [7], *Товариш командир!* [7], *Ух ти, розбійник!* [6], *Невіглас!* [6], – *У... Пусту, не крути руку, німецький раб!* [11], *Що ж ти, кажуть, чортів син, діда обижаси?* [9] тощо. Наголосимо, що таких структур на 34 % менше, порівняно з формою кличного відмінка. Прикметно, що означені вокативні структури переважають у такій лексико-семантичній групі номінацій адресата мовлення, як «назва за професією, спеціальністю, посадою, званням, титулом чи родом діяльності», а отже, сферою їх поширення можна вважати офіційну. Це вкотре доводить традиційну «природність» і нормативність уживання під час звернення в українській мові кличного відмінка в усному «живому» спілкуванні.

Характерною ознакою української системи вокатива є активне послуговування мовцями в різних комунікативних ситуаціях *власними найменуваннями осіб*. Саме така лексико-семантична група вокативних структур є найчастотнішою в аналізованому художньому дискурсі, оскільки складає 26 % від загальної кількості. Домінують серед них імена, які можемо диференціювати на стилістично нейтральні та стилістично марковані.

Серед стилістично нейтральних вокативів такого типу поширеними є різні за походженням, але традиційно українські за вживанням

чоловічі імена: *Тікай, Миколо,..* [7], *Кому, як не тобі, Лавріне,..* [7], *А ти, Максиме?* [7], *Та це ж я, Устиме...* [7], *Що ж ми скажемо одне одному, Василю?* [7], *Грішить так грішить, сїдай, Макаре!* [6], *Рятуй, Петре, та хоч не смійся* [6], *Ні, дякую, Іване, ви прекрасно і тонко висловили свою думку...* [9], *Скільки літ їх учили, ти подумай, Платоне* [9], *Семене, де ти там?* [8], *Здоров був, Григорію!* [8], *Що скажеш, Опанасе?* [8], *Хомо, ти?* [8].

Контекстуально динамічними щодо емоційно-експресивного забарвлення сприймаємо й чоловічі імена, морфемна структура яких ускладнена суфіксом -к-, наприклад: *Сашко, хватай її роги* [6], *Падай, Савко, падай!* [7] тощо. Такі демінутивні форми імен почасти втратили емоційне увиразнення в контексті й сприймаються мовцями нейтрально, звично.

Наголосимо, що деякі імена вжито в паралельних формах: *Миколай!* [7] та *Тікай, Миколо...* [7] або *Лаврін... Це ти, Лаврентій?* [7]. Такі варіації демонструють емоційно-оцінний прагматичний зміст, викликаний суб'єктивним ставленням комуніканта до адресата в момент мовленнєвої дії.

Спектр жіночих імен у художньому дискурсі О. Довженка не є таким різноманітним. Він репрезентований лише шістьма номенами – власними іменами, традиційно українськими за вживанням: *Слухай, Олесю...* [7], *Ну що ти, Христе..* [7], *Помовч, Тетяно* [7], *Де ти, Галю, де ти?* [10], *А от увечері мене щось неначе так тягне до тебе, Наталю* [8], *Це ти, Одарко?* [6]. Можливо, це зумовлено гендерною нерівністю в українському суспільстві.

Виразником стилістичного значення вокативних структур, семантичне навантаження яких сконцентровано на чоловічому або жіночому імені, є експресивні деривати. Суфікси -к-, -ик-, -ечк-, -очк- у морфермій структурі вокатива утворюють вищий ступінь пестливості звертання: *Ой Васильку, щось лихе є в отих дуплавих вербах* [8], *Це ж ти плачеш, Василику* [7], *Сашечко, останься дома* [6], *Ой будеш же тепер ти, Одарочко, робити моїм іменем людям добро* [6], *Це ти, наш Іваночку* [10] тощо.

Окрім того, образно-експресивне значення вокативних структур цієї тематичної групи зумовлюється емоційним наголосом, що також співвідноситься зі сферою емоційно-чуттєвого сприймання: *Хомо-о!* [10]. Почасти емоційне значення вокативних структур підсилюється вигуками: *О, Лаврін* [7], *Ой Васильку, щось лихе є в отих дуплавих вербах* [8].

Акцентуємо увагу на тому, що імена людей є засобом творення стилістичних фігур у художньому дискурсі. Поширеними серед них є такі, що дають змогу концентрувати увагу на комусь, а саме: 1) епімона: *Василь, Василик, а я Олеся* [7], *Лаврін... Лаврін...* [7]; 2) анафора: *Олесю, як у мене б'ється серце. Олесю, як у мене б'ється серце. Олесю, серце... Ай, серце... Вперед! За Батьківщину!* [7]; 3) анепіфора: *Христе.. се ти, Христе!* [7], *Іван... Це ти, наш Іваночку* [10], *Петре... це ти, Петре?* [11].

Натомість семантично зумовленими та стилістично нейтральними є імена іншомовного походження, майстерно вплетені автором у художню канву твору: *Людвігу, не вигукуй мені цієї дурниці, хоч коли ми вдвох* [7], *Але, Людвігу, ти мушиш знати..* [7], *Людвіг!* [7], *Емма, ком гер!* [7].

Водночас вкраплення екзотизмів та традиційно українських лексем, графічний запис яких відтворює індивідуальну вимову мовця, дає змогу змалювати колорит певного національного середовища, посилює експресію, диференцією мовців на «свій – чужий»: *А, фрау Тетяна...* [7], *Олесія!* [7], *...ти там матимеш роботу, Олесія!* [7].

Ідейно-стилістичною маркованістю вирізняються й імена по батькові та прізвища людей. У вокативних структурах вони є виразником емоційно-оцінного стилістичного значення, що втілює суб'єктивне (позитивно шанобливе або негативно презирливе) ставлення мовця до співрозмовника: *Купріян Михайлович!* [7], *Прийми, Лаврін Михайлович* [7], *Отаке-то, Сіроштане* [7], *Тікайте, Тетяно Остапівно!* [7], *З вашого, Григорію Тарасовичу, коня треба б негайно здерти шкуру* [8]; *Зводив ти зі мною рахунки, Чабанюго* [11]. Принагідно зазначимо, що такі вокативи складають лише 3 % (імена по батькові) та 4 % (прізвища) серед лексико-семантичної групи імен осіб.

У вторинній номінативній функції у вокативних структурах вживається й лексема «Гітлер». Зазначений номен в аналізованих художніх текстах частково втратив індивідуальне значення, хоча й не став загальною назвою, адже виражає звернення не лише до Адольфа Гітлера, а й до іншого жорстокого німецького командира: *Виходь, Гітлер!* [7].

Загалом послуговування власними номенами під час звернення до особи є традиційним для східних слов'ян. Вибір конкретної формули звертання залежить від низки прагматичних чинників, а

саме: офіційності ситуації спілкування, віку та соціального статусу співрозмовника, ступеня знайомства комунікантів тощо.

Прикметно, що власна номінація адресата в мовленнєвому акті досить часто супроводжується назвою посади або званням: *Капітан Пальма, повторіть ще раз, що сказав фюрер* [7], *Капітан Антоніо Пальма!* [7], *Підсудний Крауз, можна опустити руки* [7] тощо. Такі звертання обслуговують офіційну сферу та вказують на ділові стосунки між комунікантами.

Загалом лексико-семантична група звертань-назв осіб адресата за професією, посадою, званням, титулом або родом діяльності (постійної чи тимчасової) складає 7% від загальної кількості вокативних структур у художньому дискурсі Довженка. Серед мовних одиниць цієї групи трапляються як непоширені звертання з суб'єктно-об'єктною семантикою: *Кінооператори, мерщій!* [8], *Не діждеш, офіцере, почути мій голос!* [11], *Скажіть, докторе, жити буду?* [10], так і поширені, ускладнені прикладкою: *Підсудний Крауз Ернст Фрідріхович, житель міста Бреслау, Бісмаркштрасе, тридцять шість, квартира чотири, три кроки вперед!* [7]. Основне призначення таких мовних одиниць відповідно до комунікативних намірів мовця назвати адресата, ідентифікувати його.

Незважаючи на те, що означена група вокативів обслуговує офіційну сферу, часто вживаними є розмовні форми: *Здрастуй, поліціант!* [7], *Господин начальник!* [7], *Так, клянуся, господин полковник, ваше високоблагородіє...* [7], *Ваше високо благородіє...* [7]. Такі суржикові варіанти є не лише виразником мовно-мовленнєвої культури мовця, а й засобом творення іронічного колориту комунікування.

Кількісно поширеним серед звертань в офіційній сфері є іменник «товариш» (31%): *Товариш командир!* [7], *Нічого, товариш сержант...* [7], *Діда Платона, товаришу капітан, уже нема живого...* [9], і сказати йому, що він помилявся, *товаришу Герой Радянського Союзу* [9].

За узагальненими дослідженнями Л. Мацько²³, початок функціонування вокативних структур, складником яких є означена лексема, датується 1917 р. Проте, як слушно зазначає Н. Поліщук, «слово «товариш» в українській мові має багаті національні традиції»²⁴. Зі

²³Мацько Л. І., Мацько О. М. Риторика. Київ: Вища школа, 2006. С. 210–213.

²⁴Поліщук Н. Пан, товариш, добродій. *Культура слова*. Київ: Наукова думка, 1996. Вип. 46–47. С. 132–138.

значенням поваги, довіри й дружби вокатив функціонував у козацьких, чумацьких, січових піснях під час звернення до побратимів. Зі зміною політичного устрою в радянський час звертання «товариш» надовго стало обов'язковою етикетною нормою офіційного комунікування.

Під час лінгвістичного аналізу в художньому дискурсі виявлено одиничні варіанти функціонування іменниково-етикетної форми «товариш» у сполученні з ім'ям (*Добре, товаришу Опанасе* [8]), натомість часто вживані (63 %) – у вокативних структурах, що вказують на соціальні зв'язки між співрозмовниками, класову чи станову належність, загальна кількість яких в аналізованому художньому дискурсі складає 5%: *Прощайте, товариші!* [11], *Не слухайте його, товаришки* [7], *Товариші, діло не в рані, а в принципі, в приказі* [7], *Прощайте, товаришу* [7] тощо.

На сьогодні лексема «товариш» переходить до пасивного вжитку та сприймається як маркер радянської епохи, а тому в означеній лексико-семантичній групі закономірно простежуємо функціонування традиційно українських номенів у значенні адресата мовлення відповідно до його стосунків з іншими особами: *Оце, друзі мої, і все* [9], *Рятуйте, люди добрі!* [8], *Ну-бо, люди, ну!* [6], *Воскресення день просвітимось, людиє!* [6].

Акцентуємо увагу на паралельному вживанні офіційного кліше та власне українських вокативних форми: *Товариші! Братиці!* [7], *Побратався сокіл з сизокрилим орлом – гей-гей, брате мій, товаришу мій!* [8], що водночас із етикетною нормативністю є виразником інгерентної експресивності.

Однією з ознак комунікативної етноспецифіки українців є звертання до родичів. Очевидно, із огляду на це в мові художніх творів Довженка часто вживаними є вокативні структури, граматичним центром яких є звертання-назви спорідненості та свояцтва (28 %) у прямому й переносному значеннях.

У межах означеної групи домінують лексеми «*батько*» («*тато*»), «*син*», «*брат*», «*дядько*» та «*дід*», що, імовірно, опосередковано вказує на традиційне верховенство чоловіка в українському суспільстві: *Слухай, батьку!* [9], *Все пропало, тату* [7], *Пам'ятай, сину...* [7], *Батько твій, синку!* [7], *А хто вона, діду, людина ота?* [6].

Принагідно зазначимо, що в аналізованому дискурсі в межах одного синонімічного ряду функціонують лексеми «*батько*» й

«тато», причому домінує друга: *Все пропало, тату* [7], *Дайте мені сказати, тату!* [7], *Кажіть, тату, кажіть що-небудь!* [7], *Тату, що з вами?* [7], *Пожалійте людей, тату* [7], *А Десна висохне, тату?* [6], *А які ж ми, тату?* [6], *Ні, не дурень ви, тату, а просто постаріли...* [8]; *Та не село, батьку, а куркулі та дурні...* [8], *Одержимо машини, батьку, так відберем у куркульні всю землю, всю чисто!* [8]; *Ну, батьку, я поїхав!* [8], *Слухай, батьку!* [11].

Пояснення такого слововживання знаходимо в етимологічних розвідках, що ознайомлюють із первинним, успадкованим українською мовою, індоєвропейським «*tatah*» зі значенням «тато»²⁵ та вторинним праслов'янським «*bata*» / «*batja*» – «брат», пізніше «батько»²⁶.

Прикметно, що лексема цієї тематичної групи «брат» у художніх текстах називає не лише споріднених осіб, а й однодумців, друзів: *Та вже ж, милі браття...* [8], *Подумайте, брати мої...* [10], *Скажіть мені, брати, чи можемо ми не битись?!* [7], *Вперед, брати!* [11].

Номени спорідненості «дядько», «тітка» почасти функціонують під час звернення до старших за віком осіб: *Броня тонка, дядьку!* [7], *Ну стріляйте вже, дядьку...* [11], *Ні, дядьку, сьогодні не вийде* [6], *Тітко...* [11].

Широко вживаною для назви адресата мовлення у вокативних структурах є лексема «мати» у різних граматичних формах: *Чого це ви, мамо?* [6], *Молітесь, матері, молітесь...* [7], *Рознесе нас по всьому світу, хто збере нас, матінко?* [7]. Іноді суржикові й просторічні варіанти слова функціонують під час звернення до господині оселі, до особи, схожої на рідну матір: *Скажи, матко...* [7], *Здрастуй, матка!* [7], *Драстуйте, мамаша, ну як же ви тут?* [7].

У первинній денотативній функції використано іменники «донька» та «сестра», варіативність граматичних форм яких відтворює узуальну конотацію суб'єктивної модальності тексту: *Прощай, доню...* [7], *Ні, доню* [7], *Вір, донечко...* [7], *Звідки ти, сестро моя?* [7].

Звертання-назви спорідненості та свояцтва в художньому дискурсі О. Довженка є непоширеними (*Мости, тату, зірвані* [7], *Прощайте, діду* [9], *Ні, дядьку, сьогодні не вийде* [6]) та поширеними

²⁵Етимологічний словник української мови. Київ: Наукова думка, 2006. Т. 5. С. 527.

²⁶Етимологічний словник української мови. Київ: Наукова думка, 1982. Т. 1. С. 152.

(*Прощайте, матінко моя рідна...* [7], *Та вже ж, милі браття...* [8]), почасти ускладненими підсилювальним компонентом – емоційним вигуком (*О матінко...* [7], *О батьку...* [8]); займають будь-яку позицію в реченні (*Діду, перевези...* [9], *Це ми, тату, ми!* [7], *Здрастуйте, діду!* [6]). Вони утворюють низку стилістичних тропів та фігур. Найпоширенішими серед них є: епітети, виражені іменником-прикладкою: *Скажи мені, брате-герою* [7], *Скажи мені, сестро-покритко!* [7]; морфемно повні й часткові анепіфори: *Мамо, мовчить, бо вб'є, мамо!* [7], *Ну, тату, заспокойтесь, тату!* [7], *Синочки мої, сини!* [7]; епімони: *Мамо, мамо!* [7], *Ой тату, тату!* [7], ампліфікації: *Донечко моя, дівчинко...* [7], *О мій хлопчику, моя ніжна дитино!* [7], *Синочки мої, сини! Діточки мої!* [7], що увиразнюють зміст та виражають образно-експресивне стилістичне значення.

Окрім того, серед поширених експресем до номінації адресата мовлення за назвами спорідненості та свояцтва вирізняємо метафорично-порівняльні: *Тату, тату, голубоньку мій сивий!* [7], *Діточки мої, соловейки...* [6]; та словотвірні: *Дядечку!* [7], *Та не дуже там просторікуйте, дядьку!* [7], *Прості ми люди, синку...* [6], *Не їдь-бо, синочку* [6], продуктивні суфікси яких (-к, -ечк, -очк) є виразником емоційного ставлення, суб'єктивної оцінки та засобом досягнення прагматичної мети.

Варто зазначити, що вокативні структури означеної лексико-семантичної групи є не лише позитивно конотованими. Словактанти мікроконтексту зумовлюють їх прямо протилежне значення: *Пусти, ну, жидівський батько!* [7], *Що ж ти, кажуть, чортів син, діда обижаєш?* [9], *Тікаєте, бісові сини?* [9].

Чільне місце в аналізованому художньому дискурсі посідають звертання за гендерною приналежністю. Серед них вирізняємо: непоширені (*Будь здорова, дівчино* [7], *Це, хлопці, не ваші напої* [9], *Давай, хлопці!* [8]); поширені (*Гуляй, гуляй, молода дівчино* [8]), ампліфіковані (*І я подумав: і тобі болить, проклятий, бідний чоловіче* [6]), ускладнені підсилювальним спонукальним вигуком (*Гей, хлопці!* [7]). Незважаючи на неоднорідну структуру, такі звертання, мають широку адресованість та обслуговують суб'єкт-полісуб'єктне спілкування, комунікування незнайомих і малознайомих осіб.

Кількісно поширеними у творах Довженка є вокативні структури зі **звертаннями-назвами осіб за манерою поведінки, звичками, рисами характеру**, що містять елемент суб'єктивної оцінки.

Прикметно, що домінують лексеми з негативною гнівною конотацією, а саме: *Вішайте мене, душогуби!* [7], *Замовч, сволоч!..* [7], *Блазень!* [7], *Ком гір, мерзотник!..* [7], *А, посіпаки!* [7], *Ти що сказав тій дівчині, падлюка?* [7], *Мироїд!* [7], *Гей, звідки ти, шмара?* [7], *Пропадеш, батьковбивець!* [7], *Шапку зніми, невіглас!* [7], *Так повчи нас, кате,...* [7], *О, повія, будь ти проклята нехай!* [7], *Вішай, катюга* [7], *Ух ти, розбійник!* [6], *Будь ви неладні, душогуби* [6], *Замовч, нечестивцю!* [6], *Щоб ти зів'яв був, невігласе,...* [6]. У межах групи простежуємо й іронічно марковані вокативи: *Пождіть стріляти, стрільці!* [6], *Мовчите, вояки* [9].

Вокативні структури цієї лексико-семантичної групи часто є градаційно ускладненими (*Пустя, ну, жидівський батько! Злидень!* [11]) або поширеними (*Слухай, ворогу мій... [7], Що ж ви нарobili, німецькі запроданці? [7], Зрадники народу, виходь набік! [7], Лакиза німецька... [7], Що ж ви нарobili, німецькі запроданці? [11]*). Залежні слова та синонімічний повтор посилюють емоційно-оцінний зміст висловлювання, увиразнюють суб'єктивне ставлення до адресата.

Водночас мало поширеними в мові аналізованих художніх творів є звертання-назви людей за національністю, місцем проживання: *Гей, німці!* [7], *Рус, здавайся!* [7], *Рус!* [7], *Рус, не бійся* [7]. Лексема «рус» заміщує «росіянин» у значенні «радянський солдат», ідентифікує адресанта-супротивника.

Окреме місце в мові творів Довженка посідають **звертання-назви осіб за інтелектуальними здібностями**. Усі вони є узуально конотованими, інгерентна експресивність яких є негативною: *А, глупак... [7], Іди, не заслоняй мені села, глупак [7], Роздвоїлися, дурноголові [7]*. Про позитивне ставлення до співрозмовника свідчить вокатив «дурачок»: *А ти не нукай, дурачок [7]*, морфемна структура якого ускладнена зменшувально-емоційним суфіксом *-ок*, що надає слову позитивної експресивно-емоційної оцінності.

Виразними є вокативні структури, складниками яких є лексеми-назви тварин. Такі мовні одиниці вважаємо за доцільне розподілити на:

- метафоризовані номінації адресата мовлення, що окремо або в поєднанні з синонімічними звертаннями надають висловлюванням

додаткової позитивної експресивності: *Як ти, голубонько?* [7], *Щоб вистачило тобі силюньки у неволі, щоб не покинула тебе надія, голубонько моя...* [7], *Голубчики, синочки мої...* [7], *Тату, тату, голубоньку мій сивий!* [7], *Голубонько ж ти моя сизенька, квіточка...* [6], *Діточки мої, соловейки...* [6];

- фамільярні вокативи зі зниженою семантикою: *Не буду мити, хай тебе причина обмиє, безстидна скотина...* [7], *Дослужився, поліцейський собака!* [7], *А, італійська сука!* [7], *Німецький пес...* [7], *Які ми тобі браття, поліцейська сука?!* [7], *Свиня!* [7], *Во ім'я чого ти брешеш, гад?* [7], *Стій, собако* [11];

- риторичні: *Покарайте його, святі голубоньки,...* [6], *Ой коню, коню, не продам я тебе* [6], *Конику, він б'є недолю свою* [6], *Голубоньки мої, святі заступники!* [6], *Ой устань же, сивий орле, Вернися додому!* [8], *Не вернемось, чайко, ти матінко наша* [11], *Звідки ви налетіли, чорні круки?* [11].

Низку риторичних вокативних синтаксем у художньому дискурсі О. Довженка доповнюють *звертання-назви абстрактних понять* (*Прощай, мій убогий світе!* [7], *Далека красо моя!* [8]); *звертання-загальні і власні назви географічних об'єктів* (*О українська земле, як укривавилась ти!* [7], *О моя земле!* [7], *Прощай, моя рідна, дорога Десно* [9], *Благословенна будь, моя незаймана дівице Десно...* [6]).

Своєрідними комунікативними експресемами у творчому доробку Довженка є *звертання-конфесіоналізми*. Серед них виокремлюємо різнотипні вокативні структури з семантичним ядром – лексемою-назвою Бога, апостолів Христа, духовних створінь, релігійно-містичних осіб, служителів церковно-релігійного культу, представників віруючих тощо, зокрема:

- непоширені звертання: *Пошли ж вам, боже...* [7], *Поможи вам, господи!* [7], *Давайте сюди, батюшко!* [6], *Батюшко, і ви, дяче, і ти, паламарю, давайте щодо сповідання віри умовимось одразу* [6], *Потерпіть, православні!* [6], *Воскресення день просвітимось, людіє!* [6], *Оплакуєш долю, проклятий?..* [11], *Іди од мене, сатана* [11];

- поширені: *Не проти бога я, духовні люди, не проти паски і навіть не проти великого посту* [6], *Чуєш, темна сило?* [7];

- ускладнені однорідними вокативами: *Мати божя, царице небесна, – гукала баба в саме небо, – голубонько моя, святая великомученице,...* [6], *Царице небесна, заступнице моя милости-*

ва, заступись за мене... [6], І тут ти проти бога, нечестивець, безвірнику лукавий! [6];

- складні, що поєднують звертання до кількох адресатів: *Миколаю-угоднику, скорий помочнику, святий Юрію, святий Григорію на білому коні, на білому сідлі, покарайте його своєю десницею <...> [6];*

- вокативні синтаксеми: *Іуда!* [7].

Такі структури вирізняються високим ступенем емоційності. Утворена ними інтердепенденція надає тексту однотипної конотації, стилізує його відповідно до ситуації й умов спілкування, дає змогу відтворити соціальний тип персонажів.

Отже, лінгвістичний аналіз художнього дискурсу Довженка спонукає до висновку про те, що вокативні структури мають широкий спектр семантико-граматичних і функційно-комунікативних виявів. Вони не лише називають адресата мовлення, а й емоційно конотують висловлювання, слугують засобом творення семантики спонуки – окличної, наказової, попереджувальної, заборонної тощо. Їх суб'єктно-об'єктна комунікативна парадигма репрезентована різними лексико-семантичними групами номінацій адресата мовлення, що відтворюють особистісні, соціальні та ситуативні фактори спілкування.

Мовна та соціальна сутності звертання, виявлені під час лінгвістичного аналізу, зумовлюють його потрактування з позицій національного складника в мовній картині світу, у чому і вбачаємо перспективу подальшого наукового пошуку.

Фоностилестичні особливості мови прозових творів Олександра Довженка

Важливим напрямом сучасних лінгвостилістичних досліджень є аналіз звукової організації тексту, що дає змогу сприйняти індивідуально-авторське мовлення як цілісну єдність форми та змісту. Майстерне звукове оформлення художнього твору здатне підсилити емоції, почуття та переживання, висловлені автором, декодувати його глибинний задум, емоційно-експресивне ставлення до висловленого. Яскравим зразком такого гармонійного поєднання ідейно-тематичного змісту твору, його художньо-образної системи, виразного стилістич-

ного колориту та звукового оформлення є мовотворчість Олександра Довженка.

Мова прозових творів Довженка як об'єкт лінгвостилістичних досліджень привертала увагу багатьох науковців. Зокрема, найбільш ґрунтовно досліджено особливості мови кіноповісті письменника «Зачарована Десна» у праці І. Білодіда²⁷. Зафіксовано й наукові розвідки, присвячені дослідженню окремих аспектів мовотворчості письменника: виявленню семантичного та стилістичного наповнення кольороназв як засобу художнього відображення довкілля в ідіостилі Довженка (О. Шумбар²⁸); з'ясуванню особливостей словесного вираження ключових образів-символів, притаманних мові творів письменника (Н. Сологуб²⁹, Н. Хараман³⁰); встановленню прагматичної, соціолінгвістичної та лінгвокультурної зумовленості українсько-мовної вербальної інвективи на матеріалі творів Довженка (С. Форманова³¹); визначенню ролі діалогів і монологів як основних мовних засобів кінодраматургії Довженка (В. Гриневич³²). Прозові твори видатного майстра слова стали невичерпним джерелом досліджень із компаративістики, зокрема, перекладознавчого аналізу стилістичних явищ на матеріалі кіноповісті «Зачарована Десна» (Ясинецька³³), а також аналізу вживання стилістичних засобів розкриття особливостей світогляду дітей у прозових творах Довженка (М. Князян³⁴) та ін.

²⁷Білодід І. К. Мова творів Олександра Довженка: Збірка «Зачарована Десна». Київ: Вид-во АН УРСР, 1959. 98 с.

²⁸Шумбар О. О. Кольористична лексика в ідіостилі О. Довженка: семантичний і стилістичний аспекти. *Література та культура Полісся*. Сер.: Філологічні науки. 2014. Вип. 77. С. 185–191. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Ltkpfil_2014_77_25 (дата звернення: 25.04.2019).

²⁹Сологуб Н. М. Образ води у мові творів Олександра Довженка. URL: <http://kulturamovny.univ.kiev.ua/KM/pdfs/Magazine46-47-7.pdf> (дата звернення 25.04.2019).

³⁰Хараман Н. О. Мовний образ автора у «Щоденнику» О. Довженка: автореф. дис. ... канд. філол. наук. Київ, 2015. 21 с.

³¹Форманова С. В. Інвективи в українській мові: дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філологічних наук: спец.: 10.02.01. – українська мова. Одеса, 2013. 450 с.

³²Гриневич В. Й. Особливості функціонування діалогів і монологів як основних мовних засобів кінодраматургії О. П. Довженка. *Філологічні трактати: науковий журнал*. Суми: Сумський державний університет, 2012. № 4. С. 162–166.

³³Ясинецька О. А. Перекладознавчий аналіз стилістичних явищ у прийомі порівняння (на матеріалі кіноповісті О. Довженка «Зачарована Десна» та її англomовного перекладу А. Біленка). *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна*. Сер.: Романо-германська філологія. Методика викладання іноземних мов. 2014. № 1102, вип. 77. С. 204–209. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/VKhIPG_2014_1102_77_34 (дата звернення 25.04.2019).

³⁴Князян М. О. Засоби відображення світогляду дітей у творах О. Довженка, М. Стельмаха та Дж. Родарі: стилістичний аспект. *Наукові записки Національного*

Однак вивчення фоностилістичних особливостей мови прозових творів Довженка як продуктивних засобів експлікації індивідуально-авторського ідіостилу письменника досі не здійснювалося, що й зумовлює актуальність обраної для дослідження теми.

Виразність індивідуального стилю досягається сукупністю мовних засобів, від звукових, таких як інтонація, логічний наголос, милозвучність, звукове оформлення тексту, до емоційно забарвлених слів і фігур поетичного синтаксису. Особливу роль серед них відіграють одиниці звукопису, які, незважаючи на пріоритетне стилістичне навантаження, у поетичному мовленні й прозових текстах виступають як продуктивні фоносемантичні засоби компресії інформації, створення акустичного образу повідомлюваного, посилення виражально-зображального потенціалу прозового мовлення.

Прозове мовлення Довженка є взірцем майстерного володіння українським образним словом. Письменник «створив власну поетику кіно, що дало йому змогу майже в кожному фільмі через поетичні тропи, метафоричну кіномову розкривати особливості національного світовідчуття. Поєднавши в собі талант режисера і письменника, своєю феноменальною творчістю він збагатив і поєднав два види мистецтва – візуальне і словесне, відкрив нові, досі не знані, шляхи пізнання й відображення динаміки життя»³⁵.

Мовотворчість Довженка є надзвичайно багатою на виражальні засоби, що передають найтонші відтінки почуттів і прагнень, які автор хотів донести до читача. І. Білодід зазначав, що «тип мовлення, мовні засоби зображення героїчного, патетична тональність створюються у Довженка правдивим, відповідним до героїки зображуваних подій та образів добором лексики і фразеології, ритмомелодикою фрази, історичними, фольклорно-епосними, літературними ремінісценціями, романтичною піднесеністю вислову і асоціативним комплексом слова-поняття»³⁶. Важливе місце серед них посідають фоностилістичні одиниці, що формують звукове тло художнього твору, сприяють створенню особливої емоційно-експресивної виразності авторського мовлення, його естетизації.

університету «Острозька академія». Сер.: Філологічна. 2011. Вип. 20. С. 97–105. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nznuoaf_2011_20_16 (дата звернення 25.04.2019).

³⁵Хараман Н. О. Мовний образ автора у «Щоденнику» О. Довженка: автореф. дис. ... канд. філол. наук. Київ, 2015. 21 с.

³⁶Білодід І. К. Мова творів Олександра Довженка: Збірка «Зачарована Десна». Київ: Вид-во АН УРСР, 1959. 98 с.

Аналіз мови кіноповістей і оповідань Довженка засвідчує, що інструментарій фоностилістичних засобів, ужитих автором, є надзвичайно широким. Кожен його елемент підпорядковується загальному звучанню твору, акцентуючи увагу читача на основних кульмінаційних постатях і подіях.

Зафіксовані в мові творів Довженка суголося приголосних звуків виконують художньо-естетичну роль засобу створення звукового супроводу подій під час Другої світової війни на теренах України, про які розповідає автор. Серед них найбільш частотними є алітерації дрижачих сонорних [p] і [p'], що вживаються для моделювання виразного слухового образу війни, бойових дій: *Діди йшли попереду з сітками і хропачами дуже повільно, ніби на звичайну нічну рибну ловлю, і, здавалося, не звертали жодної уваги ні на гарматну стрілянину, ні на рев німецьких нахабних літаків, – одним словом, увесь німецький феєрверк, що так замутив на за останні дні важкого відступу, для них ніби не існував зовсім («Ніч перед боєм»)³⁷; *Б'ють гармати. Вечоріє* («Незабутнє» [11]). Такі алітеровані приголосні можуть повторюватися незалежно від свого розташування в межах слова: *Раптом велетенський свист і шипіння роздерли мутне повітря. Фантастичний рій оранжевих стріл наближавсь до солдатства з блискавичною швидкістю* («Перемога» [11]).*

Увиразнення акустичного образу перебігу бою, відтворення асоціативних уявлень гуркоту гармат, вибухів, пострілів відбувається шляхом поєднання повторюваних звуків [p] і [p'] із дзвінким приголосним [г]: *Гриміли гармати. Ми стояли нерухомі. Було щось надзвичайне, урочисте і грізне* («Ніч перед боєм» [11]); *Прогриміли постріли важких німецьких гармат* («Ніч перед боєм» [11]); *А Олеся-Ярославна виплакала не перелазі свою многостолітню пісню і спустошена пішла до хати. І стала вона кам'яною. Не чула вона, як громили гарматами село, як з боєм відходили останні бійці і вповзала в село німецька неволя* («Незабутнє» [11]); *Грім і гуркіт потрясли все. Вся земля, все здригалося під тягарем залізного потоку. Страшні танки в наступі!* («Перемога» [11]).

Інтенсифікування емоційно-зорового образу нападу противника, активного ворожого обстрілу в мові оповідань Довженка репрезентовано вдалим авторським комбінуванням суміжних повторів приго-

³⁷Довженко О. Кіноповісті. Оповідання. Київ: Наукова думка, 1986. 712 с. Далі в тексті покликання на джерело подаємо так: [11].

лосних сонорних звуків [р], [р'] і [л]: *Все повітря прийшло в шалений рух, все воно, вся атмосфера звучала, ревла, вибухала, крякала і гриміла тисячами громів* («Перемога» [11]).

Стилістичне значення алітерації на [р], [р'] у мові творів Довженка підсилюється також утворенням звукосполучень із глухим приголосним [к], що увиразнює асоціативний образ хвилювання, тривоги, гніву, обурення: *Птиця пролітала над землею і розносила його гнів на всі чотири сторони. Вона билась крилами в кожне вікно, в кожні убогі двері, де надія боролася з розпачем у скорбних серцях, де шкреблися у двері голод, і рабство, і безславне вимирання* («На колючому дроті» [11]); *Хай же знає весь світ, як висіли ви, мамо, на старій груші за други своя у велику всесвітню війну в українському кривавому селі на Вкраїні кривавій* («Мати» [11]).

Цілісний образ війни і всіх людських переживань, пов'язаних із її перебігом відображено шляхом співзвуччя приголосного дрижачого [р] із глухими [п], [с], [т], [т']: *Спалахнули всі пристрасті героїчної доби: пристрасть помсти, справедливості, безсумнівної виключності, законна й священна пристрасть воздаяння злом за зло, оком за око, зубом за зуб, руїною за руїну, твалтом за твалт* («Слава» [11]); *Танки підходили на десять метрів. Земля трусилася в скаженій трясці, й гармати тремтіли дрібним дробом од близості танків і стріляли танкам у лоб, і танки репались, мов яйця, і розлітались в шмаття од прямих ударів і внутрішніх вибухів* («Перемога» [11]).

Мовно-художній повтор голосних звуків у суміжних словах є менш характерним для прозового мовлення Довженка. Однак здійснений фоностилістичний аналіз засвідчив і наявність асонансів голосних заднього ряду середнього ([o]) і низького ([a]) підняття, які в індивідуально-авторському мовленні письменника є засобом увиразнення ключових слів висловлювання, створення відповідної емоційно-експресивної тональності сказаного: *Велике, багато більше, ніж може вмістити свідомість, горе впало на народ, придушило його, погнало* («Незабутнє» [11]); *Сама мати божилася, що буде в раю між святими як боляца великомучениця, що годує ворогів своїх – діда й бабу – та догоджає їм* («Зачарована Десна» [11]).

Своєрідним фоностилістичним засобом у мовотворчості Довженка є й анафора. Стилістично виразним у прозовому мовленні автора є як повтор однакових початкових приголосних звуків у суміжних словах, так й ініціальний повтор слів, окремих словоформ,

сполучень слів та синтаксичних конструкцій. Зокрема, звукова анафора в аналізованому контексті підсилює семантику лексем і їх емоційно-експресивні властивості: *Коло хати, що стояла в саду, цвіли квіти, а за хатою, проти сінешніх дверей, коло вишень, – поросла полином стара погребня з одкритою лядою, звідки завжди пахло цвіллю («Зачарована Десна» [11]); І коли я часом гнівлю його [Бога] всесильне, всеблагее, всевидящее око, так це зовсім не тому, що я в нього не вірую чи вірую в якогось іншого бога («Зачарована Десна» [11]); Я дивився на діда Платона і з насолодою слухав кожне його слово. Дід вірив у нашу перемогу. Він був для мене живим грізним голосом нашого мужнього народу («Ніч перед боєм» [11]); Батько дивився на сина, грізний гнів охотив його старе змучене серце («Відступник» [11]); Я йшов останнім і думав про діда Платона. Спасибі йому, – думав я, – що не пожалів нас, не окропив нашу сумну стежку сльозами, що викресав із мого серця огонь уночі...» («Ніч перед боєм» [11]); Молітесь, матері, молітесь!.. («Перемога» [11]); Закипіла вода в річці, запінилася, зачервоніла, і не встигли німці оглянутись, як уже Орлюк і Вовк Микита вискочили з своїми батальйонами на другий берег. Під їх ногами була українська земля! («Перемога» [11]); Під самий уже ранок, коли од морозу скаменіло його серце і грізний гарматний гук возвістив зорю, Василь притих, немов заснув од великої втоми («Мати» [11]); Напишу я слово про хату за тисячу верст і за тисячу літ від далеченних сивих давен аж до великого мого часу всесвітньо атомної бомби. На Україні й поза Вкраїною сушу. Білу, з теплою солом'яною стріхою, що поросла зеленим оксамитовим мохом, архітектурну праматір пристанища людського («Хата» [11]).*

Анафора, репрезентована повтором слів та їх словоформ, увиразнює значення лексеми, надає їй емоційно-експресивного забарвлення, акцентує увагу читача на зображеному фрагменті дійсності, утворюючи висхідну градацію відображення емоцій, думок і почуттів автора. У мові кіноповістей та оповідань О. Довженка джерелом творення такої анафори є як самостійні, так і службові частини мови. Зокрема, до продуктивних повнозначних слів, зафіксованих у аналізованому матеріалі, належать такі:

а) займенники, що функціонують у авторському контексті як засіб своєрідної інтимізації: особові (**Він** [Віктор Гусаров] був воїн. **Він** був безстрашний, сміливий і гаряче любив свою Батьківщину. **Він** був трудолюбивий, як робітник, і знав досконало своє важке бойове

ремесло. **Він** не був славолюбним, не приховував своїх бойових тактичних таємниць, надбаних досвідом боротьби. **Він** навчав своїх товаришів тактиці повітряного бою з усією старанністю своєї натури («Стій, смерть, зупинись!» [11]); **Вона** [Олеся] подала йому чистий рушник. ... **Вона** соромилась, і ні. **Вона** ходила по хаті, носила йому до стола страви. **Вона** сповняла свій, одній лиш їй начертаний неначебто, закон («Незабутнє» [11]); відносні (А в самому низу картини в окремих клітках було ще намальовано щось на зразок виставки чи преїскуранта кар за гріхи. **Хто** брехун чи дразнився – висів у вогні на гаку за язик. **Хто** не постує – за живіт. **Хто** їсть нишком у піст стоянку чи жарить яєчню з салом – той на гарячій сковороді голим задом, **хто** лаявся, той, навпаки, – лизав сковороду язиком («Зачарована Десна» [11]);

б) дієслова, що створюють стилістичний ефект динамічного розгортання дії: Цю історію **хочеться** казати найдорожчими словами, що даються людині в рідкі, неповторні години. // **Хочеться** кожне слово помити в українській криниці, де дівчина воду брала, і поставити слова чистими рядами, щоб незабутнє виграло в них, як сонце на великдень і радувало людські серця у великі і трудні часи. // **Хотілось би** вишити слова, мов червоні квіти на холодних рушниках, і розвішати рушники в кожній хатині, аби хто на них не глянув, з якого боку не зайшов, щоб вони завжди були непорочними, як говорила колись про себе моя скорбна мати («Незабутнє» [11]); **Пошли** ж, доле, надію і силу терпіння невольникам і невольницям страшного двадцятого віку! // **Пошли** гнів і ненависть, і гордість оборонцям і визволителям нашої Батьківщини! («Перемога» [11]); **Любив** я, коли хтось на дорозі вночі, проходячи повз нас, казав: «Здрастуйте». І **любив**, коли дід одказував: «Дай бог здрастувать». **Любив**, коли скидалась велика риба в озері чи в Десні на заході сонця. **Любив**, їдучи на возі з лугу, дивитися, лежачи, на зоряне небо. **Любив** засинати на возі і **любив**, коли віз спинявся коло хати в дворі і мене переносили, сонного, в хату. **Любив** скрип коліс під важкими возами в жнива. **Любив** пташиний щебет у саду і в полі. Ластівок **любив** у клуні, деркачів – у лузі. **Любив** плескіт води весняної. І жаб'яче ніжно-журливе кумкання в болоті, як спадала вода весняна. **Любив** співи дівочі, колядки, щедрівки, веснянки, обжинки. **Любив** гупання яблук в саду у присмерку, коли падають вони несподівано в траву («Зачарована Десна» [11]);

в) числівники, що набувають виразного стилістичного забарвлення в поєднанні з іменниками: **Шість** віків учили нас по-різному мислити, рухатись, молитись. **Шість** століть гріли нас різними огнями, просвіщали нас різним світлом, кидали в бої одних проти одних під різними знаменами – австрійськими, румунськими, угорськими, польськими... («Перемога» [11]); **Сім** разів сходилися бійці з противником. **Сім** найтяжчих німецьких атак відбили вони – щент, в порох, в дим («Перемога» [11]); **Сто** разів він вилітав з рідних аеродромів у бій. **Сто** бойових вильотів! **Сто** ураганів у груді! **Сто** вулканів ненависті! («Стій, смерть, зупинись!» [11]);

г) прислівники, які увиразнюють ступінь емоцій і почуттів: Як **неприємно**, коли баба клене або коли довго йде дощ і не вищує. **Неприємно**, коли п'явка впивається в жишжу, чи коли гавкають на тебе чужі пси, або гуска сичить коло ніг і червоною дзюбкою скубе за штани. А як **неприємно** в одній руці нести велике відро води чи полоть і пасинкувати тютюн. **Неприємно**, як батько приходить додому п'яний і б'ється з дідом, з матір'ю або б'є посуд. **Неприємно** ходить босому по стерні або сміятись у церкві, коли зробиться смішно. І їхати на возі з сіном **неприємно**, коли віз ось-ось перекинеться в річку. **Неприємно** дивитись на великий вогонь, а от на малий – приємно («Зачарована Десна» [11]); **Приємно** бродити по теплих калюжах після грому й дощу, чи ловити щучок руками, скаламутивши воду, або дивитись, як тягнуть волака. **Приємно** знайти в траві пташине кубло. **Приємно** їсти паску і крашанки. **Приємно**, коли весною вода заливає хату й сіни і всі бродять, **приємно** спати в човні, в житі, в просі, в ячмені, у всякому насінні на печі. І запах всякого насіння **приємний**. **Приємно** тягати копиці до стогу й ходити навколо стогів по насінні. **Приємно**, коли яблуко, про яке думали, що кисле, виявляється солодким. **Приємно**, коли позіхає дід і коли дзвонять до вечерні літом. І ще **приємно**, і дуже любив я, коли дід розмовляв з конем і лошам, як з людьми («Зачарована Десна» [11]).

Зафіксовано в прозовому мовленні Довженка й анафоричні повтори службових слів:

а) прийменників: Вони били один одного тяжкими ржавими обломками своєї тяжкої історії, і обидва стогнали від ударів. Вони шипіли, як змії, один одному в розкриті роти, **про** Богдана, **про** Мазену, **про** царів, **про** Петлюру і Гітлера, і рвали, хто що ненавидів, і топтали ногами («На колючому дроті» [11]); Я розчинивсь на

мільйони звучань моєї доби у трансцендентній їх найвищій сфері і написав для людства, якого частинкою єсть, які складають світ, правду мого натхненного серця, всю, **без страху, красиву й достойну, без ложних, слизьких і підлих прикрас, без угодицтва, без потурання тупості застарілих холодних і гордих неуків і їх нещадних заступників, що вірують у бога, як вершник у засідланого коня («Сон» [11]);** І я примовкав, а Тарас тоді, дідів батько, брав мене на руки і розповідав **про Десну, про трави, про таємничі озера – Дзюбине, Церковне, Тихе, про Сейм («Зачарована Десна» [11]);**

б) **сполучників:** В твої маленькі вікна так приязно заглядало сонце, **і соняшник, і всякі інші квіти, і зілля всілякі пахучі. А на покуті понад столом і темний сивий бог у срібних шатах, і Шевченко, і козак Мамай, і Будьонний, і Георгій Побідоносець на білих і рижих конях, і ще якісь люди і боги дивилися через стіл на піч, і на кочерги, і на всякого доброго чоловіка, що входить у двері, вже не скидаючи у сінях шапки...** («Хата» [11]); **І став я композитором. І зразу все, що я знав, відчував, усе, що бачив мій духовний зір, – все обернулося в звуки. І став я свободним, як мені здавалося («Сон» [11]);** Благословен день батьків **і прадідів моїх, і мій буремний день, і день наступний всіх моїх потомків, і всіх, хто зі мною і хто покинув мене, і колиску свою, і рідну стріху, усіх, усіх, щоб не носити зла в душі і давати без кінця і дна, бо єсть я той, хто на Землі не покладає рук («Сіятель» [11]);** **Що ж ви наробили? Нащо ви відступили? Доки нещасні наші батьки дивитимуться нам у спину? Доки стрілятимуть їх вороги, доки палитимуть, вішатимуть? Де вони? Де наші дружини? Де дівчата, діти? Де могили наших героїв, товаришів наших? Топчуться німецьким чоботом!.. Де наша многостраждальна Україна? Ворог звалив її, як обвалом («Перемога» [11]);**

в) **часток:** Загнибіда підвівся й остовпів. Перед ним, освітлений місячним сяйвом, стояв на сторожі віків грізний його пам'ятник. Піднята вгору бронзова збройна рука досягала, здавалось, до неба, до зір небесних. Він уздрів свою долю в ідеальній її завершеності. Надзвичайні, яких не пережити нікому **ні в боях, ні в подвигах, ні в любові, ні в чім на світі, почуття охопили його розтерзану душу («Слава» [11]);** Частувала мене доля – вина, й закусок, і розваг, – куди не повернусь, – не знали, може, **ні діди-козаки, ні стародавні поляни, ані древляни («Сіятель» [11]);** Ех, якби оце мені вмерти тут у малині. **Хай** тоді шукають, **хай** плачуть наді мною, приплакують, **хай** жаліють, який я був ловкий хлопчик, свята

душечка. *Хай* потім понесуть мене до ями, а я коло ями як оживу... («Зачарована Десна» [11]).

Зафіксовано й зразки синтаксичної анафори, репрезентованої простим реченням, що повторюється на початку суміжних абзаців аналізованого тексту: *Яка була річка! Яка була річка! Прекрасніша між усіма річками! Та сама, що перебродили її бувало, в косовицю в селі дівчата з граблями, вилами, з білими сорочками в руках над головами, з чарівними піснями й сміхом... // Яка була радісна, незаймана річка... // Її було вже не пізнати [...] // Яка була річка! І бруд, і каламуть, і кров у річці, й смерть* («Перемога» [11]).

У мові прозових творів Довженка значного стилістичного потенціалу набуває повтор однакових звуків, слів і синтаксичних конструкцій наприкінці відповідних суміжних частин твору, тобто епіфора. Продуктивною в аналізованому матеріалі є звукова епіфора на голосні: а) голосний переднього ряду високого підняття [i]: *Коні водилися в нас різні, бо батько часто їх міняв на ярмарку. Були часом хитрі й недобрі коні. Були перелякані, закляті, стурбовані або заворожені навіки грішники конячі. Але всі вони були окремі від нас, пригноблені, засуджені безповоротно і навіки* («Зачарована Десна» [11]); б) голосний заднього ряду високого підняття [y]: *Опишу її [хати] неповторну зовнішність, привітну й веселу, часом сумну, молоду й стареньку вдовицю, чепурну і уважну, журливу і ніколи не горду* («Хата» [11]). Ці фоностилістичні підсилюють емоційне забарвлення слів, сприяють динамізму авторської оповіді.

Поширеним є й вживання епіфори – злиття двох фонетичних одиниць, що в поєднанні стають основою творення висхідної градації, є якій увиразнюється семантичне наповнення лексем, а емоційно-експресивне значення підсилюється з кожним наступним компонентом: *Горять жита на многі кілометри, і ярина толочиться вже кілька днів людьми, машинами і мільйонами бездомних коней і корів* («Незабутнє» [11]); *Він [Пірат], так би мовити, був собачим артистом. Грав з телям, з поросятами, курми, грав з голубами й гусьми нашими й чужими* («Зачарована Десна» [11]).

Особливого стилістичного значення набуває лексична епіфора, репрезентована в аналізованому контексті іменниковими одиницями, яка, актуалізуючи семантику слова, забезпечує створення цілісного образу зображуваної реалії. Наприклад, в оповіданні «Перемога» анафоричний повтор лексеми *бомба* є важливим елементом характеристики внутрішнього стану головного героя твору, акумулює

всі його хвилювання та передчуття: *З нестерпним свистом наближалась до Кравчини бомба. Серед многих тисяч снарядів і бомб це була саме його бомба. В одну мить свист бомби заповнив усе поле бою, увесь світ* («Перемога» [11]).

Найвищого ступеня увиразнення прозового мовлення, утвердження власних переконань автор досягає, нагромаджуючи кілька звукових епіфор в одному мікроконтексті: *Щасливий я, що народився на твоєму березі, що пив у незабутні роки твою м'яку, веселу, сиву воду, ходив босий по твоїх казкових висипах, слухав рибальських розмов на твоїх човнах і казання старих про давнину, що лічив у тобі зорі на перекинутому небі, що й досі, дивлячись часом вниз, не втратив щастя бачити оті зорі навіть у буденних калюжах на життєвих шляхах* («Зачарована Десна» [11]).

Серед фоностилістем, виокремлених у мові прози Довженка, особливого значення набувають мовні засоби, що будуються на поєднанні анафори й епіфори, – кільце строфи (анепіфора) та композиційний стик (епанафора). Вони репрезентовані як звуковими, так і лексичними та синтаксичними мовними одиницями. Зокрема, зафіксовані в індивідуально-авторському контексті епанафори підсилюють загальну емоційно-експресивну тональність прозового мовлення, дають змогу підкреслити ключові елементи твору та створити акустичний образ сказаного. Ці фоностилістемі можуть реалізовувати своє значення як контактено з повним збігом звуків (*Невмирущий голос сивих століть лунав у темряві над терновими дротами* («На колючому дроті» [11])) або з уживанням спільно-кореневих слів різної частиномовної належності (– *Пусти мене. Я не хочу говорити з тобою, – сказав Чабан. – Облиши мене одного. Я хочу перед смертю трохи подумати. Іди. Я хочу очиститись од твого дотику. Я народний партизан, чуєш? А ти мертвяк. Мертвий ти!* («На колючому дроті» [11])), а також дистантно (*Неприємно дивитись на великий вогонь, а от на малий — приємно. І приємно обнімати лоша* («Зачарована Десна» [11]); *Не встигло село отямитись, як опинилося на острові, і острів став зникати під водою, потопати* («Зачарована Десна» [11])).

Використання в мові кіноповістей і оповідань Довженка кільця строфи, або анепіфори, є насамперед виразним текстотвірним чинником, що підкреслює головну думку твору, відображає суб'єктивно-авторське ставлення до компонентів, окреслених кільцем, виконує роль своєрідного експресивного обрамлення тексту чи його частини:

О, прокляті, прокляті, будьте ви прокляті!.. («Воля до життя» [11]); Ні, не змарнів наш рід! Не перевелися й лицарі на нашій землі. Жива душа народна. Є кому стати з Богом і з Байдою, є кому стати! («Перемога» [11]); Федорченком звали мене, товариші, Федорченком. Був я капітаном на початку світової війни і не зміг одступити, такий я був гордий. [...] Усе своє життя, всю пристрасть, гнів, любов, надії – все, що я ніс у серці своєму, все вистріляв, усе, що мав, до нитки. Федорченком звали мене, товариші, капітаном Федорченком Іваном («Федорченко» [11]).

Особливості індивідуально-авторського світогляду письменника репрезентовані також і в прозових мікроконтекстах, що побудовані на поєднанні кількох фоностилістем. Наприклад, в оповіданні «У полі» автор втілює свої думки про швидкоплинність і тлінність життя в образі поля, що набуває виразного експресивного звучання завдяки поєднанню кількох фоностилістичних засобів, а саме: анафори, кільця строфи та композиційного стику: *Гей, у полі родила мене мати моя, в полі. У полі спинався я на ноги, сміявся, і плакав на колючій стерні, і спав під копиною в насінні. // У полі впав я, ідучи в атаку, і непохований гнию, вгрузаючи помалу в землю, бо єсьм уже земля. [...] // Одежа моя вже потліла впрах, ремінь потрух і заржавіла зброя. І тільки медалі за оборону Сталінграда, Одеси, Києва блищать над моїм серцем на сонці, як знаки епохи. Да зуби сміються. Ой у полі родила мене моя мати. У полі творив я насіння для людства. У полі лежу. Всміхаюся в вічність («У полі» [11]).* Таке поєднання дає змогу стилізувати авторське мовлення, надає йому ритмомелодичного фольклорного звучання.

Звуконаслідування в мові прозових творів Довженка виступають засобом створення додаткового акустичного ефекту, звукової виразності авторського мовлення, передаючи як реальні звукові враження (– *Тах-тах! Тах-тах!* – затахкали качки, засичали гуси, полякались кури, горобці куди видно – киш! («Зачарована Десна»); – *О! Вже кульгає... – кряче було стара качка своїм каченятам. – Киш у ситняк!* («Зачарована Десна» [11])), так і асоціативні, експресивно насичені, що виникли внаслідок вторинного індивідуально-авторського переосмислення функцій мовних одиниць (*Міни крякали навколо, немов казкові величезні жаби, –ква, ква, ква, rrr!* («Перемога» [11])).

Здійснений аналіз особливостей мови прозових творів Довженка дає підстави вважати фоностилістеми продуктивним засобом ство-

рення виразності та образності авторського мовлення. Основними засобами звукового оформлення авторського тексту є зафіксовані в аналізованому матеріалі анафори, епіфори, епанафори, анепіфори та звуконаслідувальні слова. Найбільш продуктивним інтенсифікатором емоційно-експресивного увиразнення значення лексем, засобом розстановки авторських акцентів у зображеному фрагменті дійсності є анафора, як звукова, так і лексична та синтаксична.

Експресивний синтаксис «Щоденника» Олександра Довженка

Сучасний етап у розвитку української літератури характеризується кардинальними змінами в принципах художнього осмислення буття, руйнуванням старих канонів і формуванням нових уявлень про духовну спадщину України.

Особливе місце в українському літературному процесі посідає постать Олександра Довженка – видатного українського письменника, громадського діяча, кінорежисера, класика світового кінематографа, творчий доробок якого внаслідок соціально-політичних і культурних умов та обставин, у яких жив і творив митець, зазнав утисків та критичних оцінок. З огляду на це творча спадщина письменника потребує сучасного прочитання і переосмислення. Важке тяжіння тоталітарного режиму над долею Довженка як митця й громадянина та постійна загроза репресій за «відхилення» від «партійної лінії», а також дещо наполегливо вимушене афішування такого собі офіційного політичного ідеалу не могли не позначитися на його творчості. Поетика та ставлення письменника до краси, здатність дивитися на все з точки зору вічності, близькість його творчості до душевно-ментальних рис українців, мислення загальнолюдськими категоріями у космічному масштабі – усе це складає визначальні риси творчості Олександра Довженка та обумовлює його безперечну самобутність як видатного митця світового рівня³⁸.

Особистість Довженка, його спадщина стали об'єктом наукових досліджень О. Поляруша («Олександр Довженко і фольклор»,

³⁸Пасісниченко Г. М. Міфопоетичне мислення і художня творчість Олександра Довженка. *Універсальні виміри української культури*. Одеса, 2000. С. 156.

1988 р.), О. Бабишкіна («Олександр Довженко – публіцист», 1989 р.), І. Семенчука («Життєпис Олександра Довженка», 1991 р.), Б. Степанишина («Всеобіймаючі очі України: Іван Франко та Олександр Довженко», 1994 р.), І. Кошелівця («Олександр Довженко: Спроба творчої біографії», 1998 р.), Р. Корогодського («Довженко в полоні: національна поразка й більшовицька «Наука перемагати», 1996 р.) та ін.

Характеристиці мовностилістичних особливостей творчої спадщини митця присвячені наукові розвідки І. Білодіда, Л. Мацько, Н. Сидяченко, Н. Сологуб, Н. Хараман та ін.

Особливу художню цінність має «Щоденник» Довженка як жанр документальної прози, у якому описано історичні події (приєднання Західної України до СРСР, початок Другої світової війни, окупацію України німецькими військами, визволення України, післявоєнні роки і смерть Сталіна), порушено різноманітні проблеми українського народу (історія країни, освіта та виховання дітей, національна свідомість і гідність, збереження рідної мови та історико-культурних пам'яток, розвиток економіки тощо), а також відображено ідейні погляди письменника в епоху тоталітарного режиму, його душевні страждання й відчай, думки про долю України, її майбутнє.

«Щоденник» Довженка викликає значний інтерес щодо мовностилістичних особливостей, оскільки цей твір – документ, у якому художник-мислитель за допомогою найрізноманітніших мовних засобів розкриває свій внутрішній світ, страждання через неможливість жити й працювати на рідній землі; ставлення до соціально-політичних процесів. Т. Космеда слушно зауважує: «Щоденник налаштований переважно на події особистого життя, але він часто містить і філософські судження про світ, що виростають із роздумів над проблемами власного буття і под. Він дає можливість його автору глибше зрозуміти свої естетичні й філософські концепції. Жанр щоденника дає змогу передати авторські погляди на довшій термін. Відвертість і достовірність роблять щоденник цінним і документально»³⁹.

Важливим стилетвірним засобом тексту є синтаксис, який має значний комунікативний потенціал, характеризує індивідуальний стиль письменника, визначає специфіку художнього мислення автора,

³⁹Космеда Т. А. Ego і Alter ego Тараса Шевченка в комунікативному просторі щоденникового дискурсу: монографія. Дрогобич: Коло, 2012. С. 123.

його ідейно-естетичні принципи й шукання. Проте на сьогодні немає детального аналізу експресивного синтаксичного рівня «Щоденника» Довженка. На нашу думку, дослідження експресивних синтаксичних засобів дасть змогу простежити особливості характеру автора щоденникових записів, його ідейні погляди, виявити авторську модальність, емотивний рівень документального твору. Слушною є думка Н. Бойко, яка зазначає, що «експресиви формують насамперед образ автора тексту, репрезентують його почуттєві стани, намагання викликати подібні інтенції в читачів, спонукати їх до активного, небайдужого сприймання зображуваних фрагментів національної картини світу. Експресиви забезпечують вплив на емоційну сферу адресата, беруть участь у посиленні, послабленні або корегуванні відповідної емотивно-оцінної, психологічної тональності контексту, породжуваної мовленнєвими ситуаціями...»⁴⁰.

У лінгвістиці існує поняття особливої сфери «експресивного синтаксису», до якої належать деякі стилістичні прийоми побудови тексту, мовні перетворення структур, а саме: інверсія, парцеляція, еліпсис тощо. Означені синтаксичні явища об'єднують у поняття «експресивні конструкції» автори багатьох лінгвістичних праць із експресивного синтаксису, функціональної стилістики, граматики тексту тощо. Зокрема мовознавець Н. Гуйванюк до експресивного синтаксису відносить «різноманітні синтаксичні побудови, які передають певну інформацію адресату і водночас привертають його увагу, максимально акцентуючи на важливості інформації»⁴¹.

Уважне прочитання «Щоденника» Довженка дозволяє дійти висновку, що письменник послуговується значною кількістю експресивних синтаксичних одиниць, що відображають спосіб мислення автора, його світоглядні позиції. Постійна орієнтація автора щоденника на оцінку фактів, подій і явищ дійсності зумовлює вживання засобів експресивного синтаксису для залучення й утримання уваги реципієнта, спонукання його до реакції на зміст висловлювання.

Проаналізуємо мову щоденникових записів Довженка з погляду експресивного навантаження синтаксичних одиниць зі значенням окличної, питальної та спонукальної модальності. Н. Гуйванюк слух-

⁴⁰Бойко Н. І. Українська експресивна лексика: семантичний, лексикографічний і функціональний аспекти: монографія. Ніжин: ТОВ Видавництво «Аспект-Поліграф», 2005. С. 21.

⁴¹Гуйванюк Н. Експресивний синтаксис: досягнення і проблеми. *Актуальні проблеми синтаксису: Матеріали Міжнародної наукової конференції*. Чернівці: Рута, 2006. С. 272.

но зауважує, що «значення синтаксису визначається не лише смисловою і стилістичною значущістю синтаксичних одиниць, але передусім тим, що речення відображають спосіб мислення автора, його світогляд, ставлення до дійсності»⁴².

Одним із найбільш яскравих прийомів посилення експресивності документального тексту є окличні речення – мовні одиниці, що виражають емоційні переживання того, хто говорить, або його емоційно-інтелектуальне ставлення до фактів і явищ дійсності та вимовляються з особливою, окличною, інтонацією. Наприклад: *Багата держава, яку утворюють бідні люди,— абсурд!*⁴³; *Яка безодня зла навколо мене!* [6, с. 234].

Серед основних ознак окличного речення можна виокремити такі: 1) наявність специфічної інтонації, що виражається за допомогою знака оклику. Наприклад: *Боже мій, скільки нещастя народу принесли наші тупоголові воєначальники і скільки ще принесуть!* [6, с. 111]; 2) використання різноманітних мовних засобів, що виражають емоції. Наприклад: *Як далеко! Скільки доведеться відвойовувати назад! Скільки лиха нарobili! Сердюки, проте, невиправні. Як нас мусить зневажати народ!* [6, с. 125]; 3) виконання емотивної функції. Наприклад: *Які великі страждання! В яку безодню горя впав мій народ і скільки горя ще жде його в майбутньому!* [6, с. 118].

Емотивна функція мови, що реалізується в окличних реченнях, виражається в одиницях двох рівнів: сегментного і суперсегментного. Серед сегментних мовних одиниць продуктивними є вигуки, частки, займенниково-прислівникові слова, звертання, що беруть участь в оформленні окличних конструкцій. До одиниць суперсегментного рівня належать інтонація, порядок слів у реченні, повтори.

У «Щоденнику» важливими синтаксичними маркерами окличних речень є частки, які підсилюють емоції автора, формують емотивний компонент тексту: *Так, умирати під вогнем або перемагати! Перемагати або вмирати!* [6, с. 122].

Займенники, займенникові слова та прислівники в окличних реченнях втрачають первинне значення вказівки, питання й на-

⁴²Гуйванюк Н. В. Слово – Речення – Текст: Вибр. праці. Чернівці: Чернівецький нац. ун-т, 2009. С. 413.

⁴³Довженко О. П. Сторінки Щоденника (1941–1956). Київ: Вид-во гуманіт. л-ри, 2004. С. 138. Далі в тексті покликання на джерело подаємо так: [6].

ближаються за семантико-функціональними особливостями до часток: *Скільки книг про нас напишуть! Скільки пісень! Скільки благородних нащадків-юнаків у мріях своїх будуть переносить своє життя на машині часу в нашу величну епоху!* [6, с. 34].

В оформленні окличних речень важливу роль відіграють і звертання, що слугують засобом вираження емоцій, суб'єктивного ставлення до співрозмовника, а в окремих випадках містять його емоційну характеристику: *Благословенна будь, моя многотраждальна земле! Щастя тобі, доле! Дай розуму і сумління керівникам твоїм. Благословенний будь, народі мій ласкавий, добрий!* [6, с. 208–209].

Окличні речення виражають емоційне ставлення автора до порушеної проблеми, подій, діяльності уряду чи конкретної особи, відтворюють оцінку, спонукання до дії: *Яку пекельну кару придумано для мене!* [6, с. 307]; *Скільки погублено здоров'я, життя з людьми, з якими я не хотів би ніколи бачитися. Скільки марно витрачено духовних сил і часу!* [6, с. 39]. Наведені фрагменти виражають ілюктивну мету – передати почуття, психологічний стан автора «Щоденника» (захоплення, здивування, страждання, розчарування і под.), отже, їх можна віднести до експресивних синтаксичних засобів: *Скільки провінціалізму і тупої самозакоханості, асиміляторів і русифікаторів! О другорядність, яка страшена сила в тобі! Сонце, і небо, і земля, і квіти — ніщо не затулить і не висвітлить творчі неприглядності. О дике поле Європи!* [6, с. 238].

У щоденникових записах Довженка простежуємо вживання риторично-питальних конструкцій, основне комунікативне спрямування яких полягає в тому, аби викликати експресію, ілюзію розмови, діалогу, що начебто відбувається в присутності читача і за його участю. За допомогою риторичного запитання автор цілеспрямовано підтримує контакт із реципієнтом, впливає на нього, викликає різноманітні емоції й оцінки, спонукає до роздумів. Наприклад: *Чи не є я звичайний Дон Кіхот з видуманими химерними мріями? Чи не вигадав я в хоробливій своїй уяві всі оці страхіття, що про них пишу я у своїх, нікому не потрібних книжечках? Чи не збожеволів я? Чи не впав у гординю, в манію величі і месіянства? Чи не затулило хоробливе реагування моє на зло добра в житті народів? Чи жах трагедій і руйнацій не затулив мені очей на велич подій і благородство жертв і героїзму руського і українського народів? Чи не Дон Кіхот я, не дріб'язковий плакальщик над непотрібним? Не*

знаю. *Може, й так* [6, с. 187].

Питальна форма риторичних речень виражає експресивно забарвлене повідомлення, змушує читачів замислитися над порушеною проблемою. Наприклад: *Боже ж ти мій! Двадцять п'ять років немає історії і нема словника. Яка ганьба! Яка мерзота! Чия огидна рука тут діяла і во ім'я чого? Країна виховання безбатченків! Безбатченків без роду, без племені. Де ж і рости дезертиру, як не у нас?* [6, с. 40–41].

У «Щоденнику» Довженко послуговується значною кількістю емоційно-оцінних риторичних питань, що виражають безпосередню емоційну реакцію автора. Наприклад: *Нащо мені жити? Дивитися роками, як закопують мене живого в землю? Спостерігати, як обходять мене і цураються свої люде? Як замовчують моє існування і ненавидять ім'я моє керовані великим генієм людства, Микиткою Хрущовим, що проявив у відношенні до мене низькопробну нечесність маленької людини?* [6, с. 215].

У «Щоденнику» письменник найчастіше вживає риторично-питальні речення, що не потребують відповіді, а слугують для увиразнення та виділення думки, зосередження на головному. Наприклад: *Що створило мене як кіномитця? Яка література? Класика? Малярство? Чи, може, пісні й думи? Чи вражливість бездонна й бездонна фантазія? Чи зачарована Десна?* [6, с. 298].

За семантикою риторично-питальних конструкцій можна визначити ціннісні орієнтири автора щоденникових записів, що пов'язані передусім із невимовною тугою за Україною, оскільки в умовах тоталітарного режиму був змушений постійно жити в Москві: *Невже я такий страшний злочинець, що мене одцуралась Україна? Що ж я зробив таке? Яке зло? Кому? О прокляті, прокляті прикажчики, душителі, братовбивці! Ви замучили, нащо ви замучили мене?* [6, с. 224]. Довженко часто вживає цілу низку питальних речень, які дають змогу сконцентрувати увагу читача, спрямувати до роздумів, надати висловлюванню емоційності й експресивності: *Що зі мною? Хто прокляв мене? За що? Невже такий я став лихий чи не інтересний, чи підозрілий? Нащо ж я жив на світі? Нащо мене дурили талантом моїм, умінням, любов'ю до людей? Почну боятися себе. Чи що мені робити тут у Москві на самоті? Кричу!* [6, с. 272].

Як засіб синтаксичної експресії використовуються в щоденникових записах спонукальні речення. Основним синтаксичним засобом вираження спонукальної модальності є наказовий спосіб

дієслів-присудків. Наприклад: *Розіпніть його, розіпніть його! Ненавидьте, зневажайте!* [6, с. 263]. В аналізованому тексті було виявлено такі різновиди спонування: наказ (*Товариші, ми показалися. Назад!* [6, с. 123]), вимога (*Повинних у порушенні наказу притягти до суворої відповідальності як помилково усупільнених дурнів, позбавлених смаку і почуття краси і інтелігентності* [6, с. 287]), заклик (*Зникни, зненависть! Щезни убозтво!* [6, с. 234]), просьба (*Свята моя, незабутня, вічна! Поклич мене, прийми на свої береги, де трудяться мої люде, де чую спів...* [6, с. 336]), застереження (*Не їдь на Україну, загинеш* [6, с. 220]), порада (*Не бійтесь захоплення. Бійтесь лжі і утривки* [6, с. 308]).

Більшість конструкцій зі спонукальною модальністю в щоденниковому дискурсі характеризуються інтонаційною особливістю – значна кількість речень є окличними. За допомогою особливого інтонування виражаються різні види спонування – заклик, наказ, прохання, порада тощо. Наприклад: *Пишіть усе, що бачите, – весь жах, весь бруд, всі нелюдські жертви і страждання. Хай знає людство. Хай пожаліє нас!* [6, с. 268].

Уживання спонукальних речень можна пояснити комунікативною стратегією автора «Щоденника» – конструювання імперативної комунікації, що реалізується через прагнення висловити свої погляди на ситуацію в країні, своє розв'язання суспільно-політичних питань. Наприклад: *Гляньте на землю: вона вкрита пам'ятниками вбивцям і їхнім коням у багато більшій мірі, ніж їх антиподам* [6, с. 270]; *Не брешіть мені, люде добрі, що наша обдертість потрібна була для створення важкої індустрії* [6, с. 278].

У щоденникових записах Довженко використовує інверсію з метою посилення виразності, виділення головного. Актуалізація виявляється у винесенні комунікативно вагомої частини на початок чи кінець речення задля емоційно-сміслового увиразнення вислову. Наприклад: *Увійдуть у береги ріки, і вийде з берегів людська кров. Почнеться нечувана у світі бойня* [6, с. 50]. Цей стилістичний прийом слугує засобом вираження смислових та емоційних акцентів у тексті. Наприклад: *Нарешті розідралося небо, попадали, зникли вороги, сестри знайшли одна одну, збіглися близнята, крикнули од радості, заплакали, обнялися* [6, с. 119].

Початкова позиція дієслова має яскраво виражений емоційно-експресивний відтінок: Наприклад: *Загинули наші історичні архіви, загинуло малярство, скульптура, архітектура. Поруйновані всі*

мости, шляхи, розорила війна народне господарство, понищила людей, побила, повішала, розігнала в неволю [6, с. 165].

У проаналізованих текстах «Щоденника» трапляються конструкції з інверсійним підметом, що стоїть після присудка. Наприклад: *Сьогодні у моє вікно заглянуло щастя* [6, с. 290]. У наведеному фрагменті наголос падає на підмет, унаслідок чого структура експресивізується, набуває стилістичного забарвлення, урочистого звучання.

Щоденникові записи фіксують значну кількість конструкцій, у яких у словосполученнях зі зв'язком узгодження між словами залежний компонент розташовано не перед головним словом, а після нього, й емпатичним наголосом виокремлено препозитивний іменник. Наприклад: *Я один за межами України моєї, землі, за любов до якої мені мало не одрізали голову, піддавши остракізму, великі вожді і малі їх слуги – українські **недобитки убогі** в великих і менших чинах* [6, с. 209]; *Стогне земля підо мною, стогне, тужить, ртугонить, чує недолю. Насувається **сила ворожа**, закута в залізо і сталь, **іде смерть наша*** [6, с. 14]. Розміщення означень у постпозиції до означуваного слова допомагає сконцентрувати увагу читача на атрибутивній ознаці предметів: *Її роблять навколо мене довгі роки **люде слабі і немічні духом*** [6, с. 168].

За допомогою інверсії виділяються також й інші другорядні члени речення, якщо вони несуть основне смислове навантаження. Серед них можна виокремити: конструкції з інверсованим додатком: ***На мене** находив завжди гнітючий сум при одній лише думці про перегляд картини* [6, с. 207]; конструкції з інверсованою обставиною: ***В цьому році** повинна скінчитися світова війна на європейському континенті* [6, с. 184]; *Всю Україну, весь народ ношу в серці своєму, і **ноги мої згинаються під тягарем серця*** [6, с. 263].

Одним із засобів експресивного мовлення «Щоденника» є еліптичні конструкції. Еліпсис – це стилістична фігура, що побудована на контрасті синтаксису й семантики, який виникає зі структурної неповноти конструкції, її відкритості до домислювання. Структурна неповнота виявляється передусім у випаданні семантично неповних елементів речення, наприклад, допоміжного дієслова. Однак процес скорочення висловлювання може стосуватися й повнозначних лексичних елементів: дієслів, особових займенників, окремих іменників, а також цілих словосполучень.

Еліптичні конструкції не тільки не виявляють будь-яких

семантичних або структурних зв'язків із повними структурами, але вносять свої, самостійні семантико-структурні та прагматичні характеристики на мовному рівні. На думку А. Загнітка, «про еліпс можна вести мову тільки в тому випадку, коли в системі мови не існує синонімічного ненульового способу вираження, адже при еліпсації речення спостерігається перетворення нееліпсованої структури в еліпсовану»⁴⁴. Дослідник звертає увагу на особливий стилістичний потенціал еліптичних речень, їх надзвичайно емоційну насиченість та експресивну забарвленість.

Експресивність еліптичних конструкцій забезпечується їх здатністю, по-перше, давати соціальну або психологічну характеристику; по-друге, виконувати композиційно-характеризувальну й образотворчу функції. Наприклад: *За обрієм війна... смерть* [6, с. 70]; *Плач матері над сином. Кладовище над рікою* [6, с. 71]; *Убогий смак у всьому скрізь* [6, с. 131].

У документальному тексті еліптичні речення є одним із найбільш виразних і дійових засобів створення або посилювання наочно-образного уявлення, картин, а також зображення динамічних, стрімких подій. Наприклад: *По дорозі поле бою під Томарівкою з мінами, трупами, вибоїнами, смородом* [6, с. 144]; *По шию у воді три дні. Ніч. Обстріл. Ранені в три поверхи* [6, с. 43].

Експресивності висловлювання сприяє вкраплення усічених конструкцій, які виконують психологічну функцію, забезпечуючи вираження емоцій або емоційних станів афективного характеру. Наприклад: – *Я не радуюсь уже нічому. У мене напівмертва душа* [6, с. 18]; *Біль у спині і душевна кволість* [6, с. 128]; *І такий біль у грудях, і так я знесилів* [6, с. 306]; *З України ні вітру, ні хвилі. Я вмер* [6, с. 233].

Найпоширенішим типом простих неповних речень є конструкції з еліпсом присудка, що має значення дієслова руху. Основний зміст у таких структурах зосереджується в прислівнику або в іменникові з прийменником, що перебувають в акцентованій позиції й указують на обставинну характеристику неназваної в реченні дії, що інтенсивно розгортається. Наприклад: *Надворі глибока похмура осінь* [6, с. 363]; *Наді мною хмари важкі* [6, с. 334].

⁴⁴Загнітко А. П. Теоретична граматики української мови. Синтаксис: монографія. Донецьк: Дон ДУ, 2001. С. 491.

Унаслідок того, що в складі неповних речень відсутнє лексико-формальне вираження процесу дії, а називається лише його кінцева мета, створюється відчуття раптовості досягнення цієї мети або об'єкта, а звідси – і раптовості самого процесу. Наприклад: *Куди око гляне – руїни, мов прокинувся Піранезі і втілив свої руїнницькі химери у нашому серці* [6, с. 184].

У щоденникових записах зафіксовано також речення з еліпсом присудка, що має значення буттєвого дієслова. Зазначені структури здебільшого мають у своєму складі такі сполучення членів речення: 1) препозитивну і постпозитивну обставину місця з підметом. Наприклад: *Далеко десь внизу село одне і друге* [6, с. 363]; *Вже сонце на заході* [6, с. 363]; *Над Десною музей-в'язниця. У давньому-предавньому Чернігові над Десною музей* [6, с. 203]; *Надворі шалений вітер* [6, с. 333]; 2) займенник та обставину: *Я в Москві. Три дні в дорозі* [6, с. 139]; *Я на горі* [6, с. 69].

Отже, конструкції з еліпсисом надають щоденниковому дискурсу експресивної виразності, динамічності, створюють інтонацію живого схвильованого внутрішнього мовлення, змальовуючи стан автора або його ставлення до зображуваного.

Експресивність синтаксису «Щоденника» виявляється в активізації односкладних речень, зокрема безособових конструкцій, своєрідність яких полягає в тому, що зв'язок дії з діячем чи ознаки з її носієм або зовсім відсутній, або пасивний з боку мовця, носія ознаки.

Безособові речення відіграють важливу роль у побудові структури документального тексту та допомагають втіленню авторських інтенцій. Серед них найчисленнішу групу становлять конструкції, що відтворюють різноманітні вияви фізичного й психічного стану автора «Щоденника», його відчуття, сприйняття, настрої, переживання: *Смутно мені і тужно даром* [6, с. 157]; *Тяжко на душі і тоскно. І не тому тяжко, що пропало марно більше року роботи, і не тому, що возрадуються вразі і дрібні чиновники, перелякаються мене і стануть зневажати. Мені важко од свідомості, що «Україна в огні» – це правда* [6, с. 155]. У наведених фрагментах передано внутрішній стан автора, його страждання й переживання щодо критики твору «Україна в огні» Сталіним, а також постійних цькувань інших чиновників.

Активно функціонують безособові конструкції, головний член яких виражений прислівником, що сполучається з предикативними дієсловами-зв'язками. Саме такі речення вносять експресивне за-

барвлення, формуючи документальний опис, яскраво підкреслюють думки й емоції автора: *Так мені стало гидко і так противно, що й досі не можу прийти до тями* [6, с. 55]; *Було соромно, розпачливо і жалько, так жалько. Було багато почуттів* [6, с. 63]; *Поговорив сьогодні з Крижанівським, політав думками понад бідною Україною, і так мені стало сумно, так тужно, що й сказати собі не можу* [6, с. 87]. Як бачимо, у наведених фрагментах тексту превалюють конструкції, головний член яких виражений предикативними формами на **-но**, **-то**, які концентрують увагу читача на констатації страшної трагедії Другої світової війни, подіях на тимчасово окупованій території України, жорстокій тоталітарній системі, яка нівечила український народ і фізично, і морально: *Сталінград знищено дотла. Побито й спалено. Спалено багато людей. Переправи знищено* [6, с. 137]; *Його було пограбовано, обкрадено і вигнано на вулицю* [6, с. 156]; *Мене засуджено до смертної кари через отруєння чашою цикути націоналізму* [6, с. 182]; *Мене зламано. Зламано душу мою* [6, с. 302].

У записках «Щоденника» використовуються й безособові речення, які позначають відсутність особи або предмета: *У нас нема художників через брак мужності. В нашій країні немає більше оригіналів* [6, с. 208]; *Нема вже на Україні ні реманенту, ні людей* [6, с. 118]; *У нас абсолютно нема правильного проектування себе в оточенні дійсності і історії* [6, с. 122]. Ці конструкції яскраво змальовують занепад матеріального й духовного як наслідків війни й тоталітарного режиму.

Довженко вживає й безособові речення, у яких виражаються модальні значення бажання (небажання). Наприклад: *Мені хочеться додому – на Поділля* [6, с. 81]; *Мені хочеться попрацювати ще десяток років, але коли б для перемоги треба було оддати моє життя, я б віддав не задумуючись, без всяких вагань* [6, с. 50]; *Мені не хочеться нічого робити. Мені противно не за себе, а за них – і соромно, і жалько* [6, с. 93].

У «Щоденнику» активно функціонують безособові речення з модальністю обов'язковості /можливості / неможливості. У цих конструкціях взаємодіють два семантичні предикати: дієслівний, який репрезентує ситуацію, і модальний, що актуалізує її. Ці конструкції виражають можливість (неможливість) здійснення майбутньої дії: *Можна дати також і фотографії вулиць, хат* [6, с. 257]; *Тільки сміхом можна беззлобно знищити зло* [6, с. 299]; *Про*

виникнення степів можна написати цілу розвідку [6, с. 310]; Лише добрими ділами можна прославитись [6, с. 313]; І на все це не можна було нікому дивитися без сліз [6, с. 11–12]. Такі речення можуть виражати необхідність, повинність здійснення дії: **Треба взяти себе в руки, закувати серце в залізо, волю і нерви, бодай останні, і, забувши про все на світі, створити сценарій і фільм, достойний великої нашої ролі у велику історичну добу** [6, с. 197]; **Треба категорично перебудувати становище і роль учителя в школі**» [6, с. 113]; **А поки що треба терпіти, терпіти і підтримувати дух людський добрим словом** [6, с. 115].

Активне використання письменником безособових конструкцій зумовлене тим, що ці синтаксичні одиниці дають змогу передавати події безпосередньо, безвідносно діяча, стилістично увиразнюють текст, акцентують увагу на тому чи іншому факті, явищі й дають змогу глибше зрозуміти індивідуальний стиль письменника.

Експресивність синтаксису мовотворчості Довженка увиразнюють номінативні речення, головний член у яких виражається іменником у називному відмінку, а також кількісно-іменним словосполученням і займенником.

З метою відтворення особистих спогадів Довженко майстерно послуговується номінативними реченнями, оскільки вони передають фрагменти картин, хронологію подій Другої світової війни: *Великий вихід з Києва. Трагедія киян. Віра в незламність Києва. Віра в своє безсмертя і непереможність. Прощання. Дніпро – мости – гори. Ранок. Борцівські болота. Гребля, острів. Авто. Кладки, потоп. Гнилиця. Смерть, смерть. По шию у воді три дні. Ніч. Обстріл. Ранені в три поверхи. Обстріл* [6, с. 43].

Дуже часто автор «Щоденника» фіксує за допомогою номінативних речень найбільш яскраві картини, ситуації, які потім будуть покладені в основу його майбутніх творів. Наприклад: *Відступ. Зустріч. Розмова. Ніч, заграви пожеж. Любов. Розмова. Печаль і ніжність. Висловлювання їхні і мої. Прощання. Написати оповідання обов'язково. Війна, і його спогади про незабутнє, і його нелюдську ненависть до німців, і нечувану непримиренність і жорстокість цього тихого, лагідного хлопця, що до війни мухи не зобидив* [6, с. 51]. Увага Довженка, який перебував на Південно-Західному фронті як кореспондент газет «Известия» і «Красная звезда», фокусувалася на страшних наслідках Другої світової війни, закарбовувала окремі деталі, образи героїв, які й відтворював письменник у щоденникових

записах за допомогою номінативних речень: *Плач! Ріка. Пливе величезна сила німецьких трупів. Замерзлі трупи. Розвалини, ліжко, бій, відпочинок. Ніч. Пожари. Втома. Ліжко біля димаря* [6, с. 13]; *Небо, жито, дівоча краса, сонце і пекучі сльози трьох не здійснених жінок* [6, с. 280]; *Кров і страждання. Смерть і героїство. Відчай і надія. І все в небачених масштабах. Війна, війна...* [6, с. 32].

Уважне прочитання «Щоденника» Довженка дає змогу конютаувати, що письменник робив записи в стані схвильованості, нервового збудження, душевних переживань. У документальному творі вживається значна кількість номінативних речень, що поєднані з односкладними та неповними структурами. Проілюструємо це на прикладі такого фрагмента «Щоденника»: *Відступ. Розробити його з усіма типовими зовнішніми і внутрішніми деталями. Загибель командування. Самогубство начальників. Прокляття самогубцям. Генерал на те, щоб перемагати, а не самогубитися. Як боєць висловив свою ненависть і презирство до самогубців. Провокація. Провокаційні німецькі чутки, радіо, листівки. Відступ мимо хати. Куди? З ким? На який час? До хати. Плач у хаті... Тут потрібна детальна розробка. Оточення. Загибель великих. Оточення. Агонія України. Страшний суд. Помутилася свідомість. Все пішло прахом і димом. Зброю кинуту. Прихід німців. Окупація. Влада. Самогон. Карти. Почуття рабства, сварка, ярмо. Гвалтування дівчат і зрада молодих жінок. Ненависть молодиць до німців, ненависть до дезертирів, їх не «приймають» жінки. «Я краще під німця ляжу». Горе. Усвідомлення злочину. Каяття. Перипетії каяття. Листи з «неба». Голос життя. Голос Червоної Армії. Загроза мобілізації до німецької армії. Один іде, другий ні. Ворожнеча. Блукання в тилах* [6, с. 98–99].

Номінативні речення в синтаксичній мікросистемі документального твору можуть переривати розповідь, щоб уповільнити її, зупинитися на окремих деталях, які стають тлом подій чи авторових роздумів, наприклад: *Неорані поля скрізь, куди око гляне, немов приснилося. Осот, буркун та дикий соняшник з полином. Невесела дика краса. І скрізь побиті танки на полях край сіл чи по шляхах, і в полі людські й фашистські трупи, і трупи коней з задертими ногами* [6, с. 143].

Автор «Щоденника» широко використовує екзистенціальні номінативні речення для змалювання явищ природи, створення пейзажних малюнків. У складі таких односкладних конструкцій ужива-

ються художні епітети, наприклад: *Тепла, зоряна, прославлена в піснях українська ніч. Бездонне небо, урочистий всесвіт над нами* [6, с. 303]; *Прекрасний тихий ранок* [6, с. 347]. Проте більшість фрагментів текстів з номінативними реченнями відтворюють жахіття війни, перед читачем постають картини смерті, нищення, наслідків боїв: *Ліс, трупи коней і німців Сморід* [6, с. 144]; *Дим пожеж. Гуркіт важких гармат. Повітряні бої* [6, с. 144]; *На полях трупів видимо-невидимо. Сморід* [6, с. 38]; *Трагічний пафос відступу у жертв. Скот. Хліб. Нищення. Філософія нищення. Самогубство заводів-гігантів. Дніпрельстан. Вибух. Просьба будівника-директора не рвать* [6, с. 9]; *Ось село після кривавого бою стало нашим. Він побіг з усієї сили до своєї хати. Що це? Руїна. Димар, купа бруду, кості матері, жінки, дочки* [6, с. 47].

У документальному творі Довженка трапляються номінативні вказівні речення зі вказівними частками *ось, от*. Такі конструкції не тільки констатують буття, існування предметів, явищ, подій, а й подається вказівка на них, що слугує засобом вираження почуттів автора твору, активізації уваги читачів, наприклад: *Ось ми, ось наші трупи* [6, с. 22]; *А ось і річка* [6, с. 66]. У «Щоденнику» письменник часто послуговується окличного-номінативними реченнями з емоціональним забарвленням. Вони виражають почуття, переживання, враження автора твору: *От часи! Мимоволі згадується епоха Богдана і Запорожжя* [6, с. 23]. Майстерне використання в щоденникових записах номінативних речень вражає динамізмом, експресивністю, є одним із важливих засобів активізації уваги читача, створення образних картин і явищ об'єктивної дійсності.

Мовностилістичний аналіз «Щоденника» засвідчує, що однією з визначальних його рис є функціонування парцельованих структур, що побудовані шляхом синтаксичного перерозподілу фразових структур, розчленування, відокремлення деяких компонентів: *Ви можете у мене одняти життя. Але я уже безсмертний* [6, с. 12].

Парцеляція, як відомо, з одного боку – явище динамічного аспекту речення, а з іншого – стилістичний прийом, що вичленовує частину висловлювання в самостійне речення з метою створення експресії. У термінологічній енциклопедії за редакцією О. Селіванової подано визначення парцеляції як синтаксичної універсалії мовлення, що передбачає побудову повідомлення шляхом розділення речення на кілька самостійних висловлень, інтонаційно та графічно відокремлених, проте єдиних за змістом. Парцельовані висловлення

комунікативно виділені, переважно є ремою в загальному змісті події⁴⁵.

Результатом парцеляції є стиснення інформації за допомогою чіткого виокремлення деякої мовної структури. Автор щоденникових записів використовує парцельовані конструкції для змістового виділення, динамізації, увиразнення, експресивізації фрагмента висловлення. Парцелят ніби привертає увагу реципієнта до логічно значущої деталі, а граматична перерваність зв'язку є синтаксичним засобом її акцентування. Наприклад: *Яку пекельну кару придумано для мене! Холодну, довгу, тиху смерть. Немов нема мене уже давно й не було. Неначе я й не жив на світі, і не трудивсь, і не творив нічого, і Батьківщину наче не любив і (мов) вигнаний помилуваний пес живу, доношую розбите хворе серце* [6, с. 307].

Парцельовані елементи відображають послідовність думок і допомагають емоційно увиразнити сприйняття навколишньої дійсності, створюють можливість по-новому висловити своє ставлення до неї. Досягається ця мета своєрідністю синтаксичної побудови речення: *Ненавидів безчестя і прояви поганого смаку. Але де б я не був і що б я не робив, я вкладав усю свою силу, щоб зробити краще, всю душу, всі нерви, всі м'язи. Не жалів ні себе, ні родини* [6, с. 93].

У мовотворчості письменника парцеляція спрямована на смислове поглиблення й експресивне виділення інформації, яку автор вважає головною. Наприклад: *Ах, коли б вистачило мені сили й часу, написав би я роман про визволення Західної України, про возз'єднання наших народів і про все, про все, що з цього вийшло, що говорили і говорять, кому влетіло. І як народ український фактично був тут ні при чім* [6, с. 121]. З усієї інформації, яку подав автор, винесена за межі речення видається найбільш важливою, саме тому на ній акцентована увага. У такому контексті парцеляти виконують функцію змістового й смислового інтенсифікатора.

З погляду структурної організації для мовостилю Довженка характерні парцельовані як прості, так і складні речення: *Це могло би вийти величезне полотно, голос тисячоліття, всесвітній крик, новий кобзар у прозі. Настольна книга мільйонів, що ще не втратили*

⁴⁵Селіванова О. О. Сучасна лінгвістика: термінологічна енциклопедія. Полтава: Довкілля-К, 2006. С. 449.

вміння плакати [6, с. 121]; *Ми вічні парубки. А Україна наша вічна вдова* [6, с. 122].

Парцеляція однорідних підметів здебільшого пов'язана з інверсією головних членів (присудок-підмет): *Насувається сила ворожа, закута в залізо і сталь, іде смерть наша. Іде наша смерть, наша наруга. Діти наші..* [6, с. 14].

Напруга переживань та емоційність автора «Щоденника» передається за допомогою парцельованих однорідних присудків, що створюють широкий асоціативний ряд: *Виють собаки, віщують недолю, і небачені птиці літають уночі над селом і віщують недолю. І реве худоба вночі, і віщує недолю* [6, с. 14]; *Мітинг був убогий і безладний. У ньому не було основної теми. Всі говорили, що хотіли. Говорили про все. Повторювались, заїкались, мимрили* [6, с. 137].

Зафіксовано також парцельовані другорядні члени речення: означення (*Одбивали ми у німців наші села. Напівспалені, поруйновані, засмічені, зганьблені, поругані* [6, с. 15]; *Мине ще рік війни. Найстрашніший, найкривавіший і голодний* [6, с. 141]), додатки (*Розмова партизанів про війну і про життя. Про майбутнє* [6, с. 30]), обставини (*Як важко болить серце. День і ніч, невпинно, невблаганно* [6, с. 306]; *Зонтик у мене вкрали. В академічній їдальні. В перший же день* [6, с. 127]).

Досить продуктивною в «Щоденнику» є парцеляція на базі складного речення. Серед парцельованих конструкцій найбільшу групу становлять складнопідрядні речення. Наприклад: *Написати сцену, як люди ідуть на смерть. Як ідуть на смерть троє невідомих матросів* [6, с. 95]; *Описати хлопців, як їх привели вішати. Як пробували німці віршовки. Як лізли вони на ослін і просовували голови в петлі. Як у них з натовпу просили сказати що-небудь перед смертю, а хлопець ніяк не міг урозуміти, що він умирає* [6, с. 95].

У досліджуваному тексті досить поширеними є парцельовані складносурядні конструкції з єднальними, протиставними або розділовими відношеннями, що виконують підсилювальну функцію й привертають увагу читача до подальшого розгортання подій, наприклад: *Він ще був малий. Але він добре знав і відчував усією своєю маленькою войовничою душею, що їх треба вбивати, і чим більше, тим краще. Треба нищити* [6, с. 60]; *Все життя моє я мріяв зробити щось велике і надзвичайно потрібне і радісне для людей. І не зробив* [6, с. 140]; *Поживу тут, напишу трохи. А там, мабуть, знову до редакції або до Тридцять восьмої* [6, с. 106].

Меншою частотністю характеризуються безсполучникові парцельовані конструкції. Наприклад: *Сталося те, чого найбільше треба було боятися. Німці гонять нас на Сталінград* [6, с. 133].

У документальній творчості митця парцельовані конструкції виконують змістопідсилювальну і ритмомелодійну функції. Парцелят є експресивним явищем, у тексті набуває комунікативної самостійності й тим привертає до себе увагу: *Не робота пододала мене, не пияцтво, не жіноцтво. Прибила мене недоля народу. А знищила мене ненависть людська і жорстокість. Убили мою радість* [6, с. 236]. Завдяки парцеляції Довженко актуалізує наважливіші моменти твору, ідеї, думки, свої міркування, які часто мають глибокий філософський зміст: *В майбутньому люде прийдуть до Нього. Не до попа, звичайно, не до приходу. До божественного в собі. До прекрасного. До безсмертного. І тоді не буде гнітючої сірої нудьги, звірожорстокого, тупого і скучного безрадісного будня* [6, с. 270].

Автор «Щоденника» послуговуються також звертаннями як важливим засобом комунікативного оформлення речення з метою спонукання читача до роздумів, зосередження його уваги на злободенних проблемах. Звертання, на думку А. Загнітка, належать до модальної сфери мовлення, у якій віднаходять своє вираження ціннісні та оцінно-вартісні критерії⁴⁶.

У щоденникових записах зафіксовано позитивно марковані номінації на позначення батьків, дітей, дружини, друзів, українського народу та ін. (*Матусю, спасибі, прощай те. Нам уже не страшно і не жаль нічого, коли є на Україні така мати*) [6, с. 24]; *Партизанко, хранительнице батьківського вогнища, хранительнице нації! Ми скоро повернемося* [6, с. 33]; *Люде рідні, нужденні, злиденні. Чого ж так недобре живем!* [6, с. 288]).

У функції звертання Довженко активно використовує назви спорідненості та свояцтва, наприклад: – *Прощайте, мамо! Я не чую вас. Наше життя, й горе, й смерть потонуло в океані горя, розчинилося як крапля в морі* [6, с. 14]; *Сини наші, наша надіє, смутку наші! Ой побіжу ж я за вами, хоч годиночку, поки не впаду на землю* [6, с. 14]; *Рід мій, мої дорогі батьки й діди, що од них лишився легкий, дорогий і милий спогад ранніх-ранніх літ...* [6, с. 175].

⁴⁶Загнітко А. П. Теоретична граматики української мови. Синтаксис: монографія. Донецьк: Дон ДУ, 2001. С. 267.

Звертання з емоційно-негативним змістом автор адресує ворогам чи узагальненому образу війни, смерті: – *Стріляєте в небо, тіні своєї боїтеся, боягузи, злодії!* – *шипів партизан* [6, с. 26]; *О смерте наша, чому не можна забути про тебе до останньої миті, чому?* [6, с. 17]; *Одним словом, не розстрілюйте ж багато, чортові німці, хай ще своїм трохи зостанеться, як говорив дядько, стоячи під кулями коло паркана* [6, с. 111]; *О прокляті, прокляті прикажчики, душителі, братовбивці! Ви замучили, нащо ви замучили мене?* [6, с. 224].

На особливу увагу заслуговують риторичні звертання, у ролі об'єкта яких, крім назв людей, виступають назви інших живих істот, назви явищ природи, будь-яких абстрактних та конкретних понять. На відміну від власне звертань, вони «не спонукають співрозмовника (його не мають на увазі) до відповіді на поставлене питання. Мовець, адресуючи риторичне звертання самому собі, ставить за мету не спілкування з особою, до якої звертається, а виявляє свій душевний стан, думки, почуття тощо»⁴⁷. Наприклад: *Доле моя, для чого послала ти мені так багато жалю? Доки я носитиму його? Коли вже ти приспиш мене, смутку мій? Коли ущухне біль, і невблаганне серце, розторгане і знесилене до краю, замовкне, і я забуду смуток свій і біль? Земле моя, рідна, коли б хоч Ти була щаслива!* [6, с. 345].

Риторичні звертання, уживані в «Щоденнику», Довженка, можна погрупувати за об'єктом мовлення на такі тематичні групи:

1) явища природи: *земля, річка, вода, поле (Річко, річко, душа мого народу, який безцінний дар ти принесла мені!* [6, с. 336]; *«О поле, поле, хто тебе засіяв мертвими костями»* [6, с. 292]);

2) рідний край: *Україна, батьківщина, народ (Прощай, Україно. Прощай, рідна, дорога моя земле-мати. Я скоро помру* [6, с. 269]; *О батьківщино моя! Велика арена кривавих битв, о дике поле Європи!; Пошли ж, Боже, тобі щастя, рідна, дорога, незабуття Вдова – Батьківщино... Щастя тобі, земле рідна, матінко моя* [6, с. 288]). Частотність використання Довженком звертань цієї групи засвідчує, що письменника хвилювали проблеми знедоленого українського народу, тривожила багатовікова історія України, яку він називав «вдовицею»;

⁴⁷ Дудик П. С. Стилiстика української мови.: навчальний посiбник. Київ: Академiя, 2005. С. 270–271.

3) абстрактні поняття: *світ, горе, доля, смуток* (*Прости мені, світе милий* [6, с. 186]; *Не одніми в мене творчості, все інше одніми, моя вкраїнська доле* [6, с. 215]; *Коли вже ти приспиши мене, смутку мій?* [6, с. 345]; *Горе, горе, чому ти так полюбило народ мій багатостраждальний?* [6, с. 15]; *Душе моя, душе моя! Очистилась ти в стражданнях, умившись кров'ю?* [6, с. 292]).

Органічно вплітаючись у змістову тканину контексту «Щоденника», такі звертання є художньо-образним засобом: вони підкреслюють характерну рису адресата; виражають емоції автора (розпач, злість, незадоволення, обурення, радість, захоплення тощо), наприклад: *Україно, рідна моя нещаслива земле. Що мені зосталось на світі? Тільки плач та ще хіба робота, яку так зараз всі ненавидять навколо мене...* [6, с. 289]; *Пошли ж, Боже, тобі щастя, рідна, дорога, незабутня Вдова-Батьківцино... Щастя тобі, земле рідна, матінко моя* [6, с. 289]; *Ой, земле рідна, мати моя і моя печаль. Прийми мене хоч мертвого...* [6, с. 307].

У щоденникових записах емоційне забарвлення розкривається в пояснювальних словах, що стоять при звертаннях. Інтимізуючі займенники *мій, наш* уживаються в складі звертань, що означають назви людей за родинними стосунками або на позначення абстрактних понять. Наприклад: *Остан мій, Остан мій... Ти невмирущий* [6, с. 12]; *Брате мій, дружино мій. Тату!* [6, с. 14]; *Світе мій, скільки недоброго каламутить стару материнську душу, в якій прірві темряви і зла плавала вона так довго і незмінно, що так сповнилась уцерть безоглядного криводушного егоїзму і фальші* [6, с. 189]; *Ой діточки наші, куди вас женуть?* [6, с. 14]; *Сини наші, наша надіє, смутку наш! Ой побіжу ж я за вами, хоч годиночку, поки не впаду на землю* [6, с. 14].

Звертання, до складу яких входять займенники з прикметниками, виражають оцінно-якісні характеристики. Наприклад: *Прости їх, Ткаченко, прости, мій любий герою, – сказав він тихо* [6, с. 123]; *Прощайте, мої квіти ніжні, прощайте!* [6, с. 14]; *Світе мій убогий! Покажи мені, де на тобі пролилося ще стільки крові, як у нас на Україні. Нема другої України. Нема* [6, с. 44].

У «Щоденнику» важливим стилістичним засобом є повтор звертань, який сприяє посиленню емоційно-позитивного чи емоційно-негативного звучання, ритмізації мовлення. Наприклад: *Ой Боже мій, Боже мій, Боже мій!* [6, с. 220]) тощо. Емоційне забарвлення звертань передається також суфіксами суб'єктивної оцінки: *Бідна хати-*

ночка, чого тільки ти не бачила на світі. Хто тебе не грабував, хто не бив тебе, не обстрілював, які люди не ночували в тобі [6, с. 21–22].

Одним із засобів експресивного синтаксису «Щоденника» Довженка є вставні слова і словосполучення. Вони є особливим елементом ускладнення синтаксичної структури речення, що використовується з метою актуалізації індивідуально-авторських коментарів, тобто є засобом репрезентації в тексті автора і зв'язку його з читачем. Їх уживання повністю залежить від намірів мовця, його бажання висловити той або інший зміст, емоцію, від прагнення впливати на реципієнта. Вставні конструкції є індивідуально-авторським засобом побудови тексту і тим цікаві для нашого дослідження.

У процесі аналізу документального твору було виявлено такі основні комунікативні настанови вставних конструкцій:

1) указують на джерело повідомлення: *Не можемо ми жити мирно з хижим Черчиллем, нема для цього ніяких, на мою думку, перспектив* [6, с. 187]; *Нас, кажуть, більше за добру європейську державу* [6, с. 119];

2) указують на порядок висловлень, їхній зв'язок, підкреслення найбільш значущих частин, висновків: *По-перше, вони почали воювати з нами під впливом англійського залякування. По-друге, почавши війну, вони пішли на Москву і Ленінград, чого їм зовсім не треба було робити* [6, с. 115];

3) виражають суб'єктивно-модальне значення невпевненості, припущення, сумніву: *Може, й такий, як є, сумний і полохливий, потрібний я народу* [6, с. 187]; *Коли б розказати нормальній живій людині, напевне б, реготала до впаду, а може, й не повірила б, що се не вигадка зловредного сатирика: Большаков уникає мене* [6, с. 236];

4) виражають суб'єктивно-модальне значення впевненості, достовірності повідомлюваного: *Безумовно, життя материне теж було вельми і вельми тяжке* [6, с. 175]; *Без сумніву, «оволодіння технікою» є не чим іншим, як новою психотехнікою сучасної людини...* [6, с. 127];

5) активізують увагу співрозмовника до повідомлюваного, викликають реагування з приводу висловленого: *Кладовища, бачите, потрібні красиві* [6, с. 199]; *Ну, знаєте, зараз уже не важно, сто кілометрів вперед чи назад, адже все одно Гітлер буде знищений* [6, с. 103]; *Стара заперечуюча душонка з такою-то, знаєте, саркастичною дотепністю* [6, с. 316];

5) виражають емоційне ставлення автора: *Мене зворушила їхня*

інтелігентність і та простота, якої нема, на жаль, нині в нашому суспільстві [6, с. 183]; Отся безмежність, неосяжність світу більш, як це не дивно, влаштувала людину в ньому, аніж зараз, коли радіо-пропелеро-стратосферо-телевізію демони, що виплигнули з пляшки, отруїли людину, посіяли печаль і зло [6, с. 214].

У «Щоденнику» Довженка експресивність вставлених конструкцій виявляється в додаткових комунікативно-стилістичних функціях: інформативній, емотивній, волюнтативній, пояснювально-доповнювальній, апелятивній та естетичній.

Такі вставлені конструкції доповнюють або розширюють відомості, подані в основному реченні: *Я плакав ранком і, читаючи хлопцям (Малишку, Самченку, Пустовойтову і Воскрекасенку), сміявся і плакав і був од схвильованості розслабленим цілий майже день [6, с. 44]; містять короткі зауваження автора: Уже Калатозов (директор студії) прикинувсь, що не читав [6, с. 236]; І, власне, не пляма, а маленька пляминочка (родима), майже часом непомітна [6, с. 255]; Слухай, Сашко, я хочу сказати тобі ... (пошепки) сказати тобі дуже приємну вість для тебе... [6, с. 341]; По дорозі поле бою під Томарівкою з мінами, трупами, вибоїнами, смородом (Описати) [6, с. 144]; розкривають авторський внутрішній світ, психічний стан: Я хочу – ну, ну! – показати в своєму (де він?), вирішити ось яке завдання – ну, ну, ну! – єдності протилежностей, показати, що не можна зрізати купони... [6, с. 213]; експлікують емоції та ставлення письменника до зображуваних подій: Можна загубити не тільки талант, можна втратити розум і бажання жити в оцій інерції підозри, перестраховництва (фу, яке гидке прокляте слово) і приниження [6, с. 233].*

Отже, використання вставлених конструкцій є особливим експресивним прийомом увиразнення тексту і прикметною ознакою мовлення автора щоденникових записів.

Одним із важливих стилістичних засобів створення експресії «Щоденника» Довженка є однорідні члени речення. Конструкції, ускладнені однорідними членами, поширюють семантичний аспект синтаксичної одиниці й водночас можуть підсилювати емоційність змісту тексту. Завдяки однорідності створюється відповідна емоційна тональність мовлення автора, додаткові враження від почутого, нова інтерпретація описуваного, виразна мовна картина світу.

Оскільки синтаксичні конструкції з однорідними членами виражають різноманітні семантико-синтаксичні відношення, вони

характеризуються своєрідністю щодо семантичного збагачення відповідного контексту. Різні види однорідності в «Щоденнику» деталізують дійсність, додають більшої інформативності, жвавості, емоційності, акцентують увагу слухача на важливих моментах оповіді тощо. Наприклад: *Ми не порвемо на собі волосся, не згоримо від сорому, не подумаєм над своїм убозтвом у справах виховання, ми розстріляємо зрадників і безбатченків, яких ми самі наплодили* [6, с. 108].

Особливістю таких синтаксичних одиниць є те, що вони можуть створювати ефект нагнітання, «наростання енергії» процесу, дії, явища. Завдяки такій функції речення, ускладнені однорідними членами, широко побутують у щоденникових записах, оскільки автор має можливість зосередити увагу адресанта на створеному образі, подіях, указати на характерну ознаку предмета чи явища навколишньої дійсності. Наприклад: *Далекі літа дитячі виринають з тьми часу, і багато дечого з'ясовується в справжній своїй суті – і батьківські запої, і лайки, і бійки, і тяжкий увесь отой нелад, ота відсутність святої тиші, що позначила нашу хату, і смуток, і темне відьомство, і прокльони дітей, і много іншого зла, яким мов притавровані були мої батьки і дід* [6, с. 189–190].

У щоденникових записах репрезентовано однорідність як головних, так і другорядних членів речення. Однорідні присудки виконують функцію актуалізації уваги реципієнта на політичних і військових подіях на території України під час Другої світової війни, наприклад: *Плакала Україна. Вона плакала, гірко ридала, свою долю проклинала* [6, с. 14]; *Німецькі офіцери – скоти і мерзотники як на підбір. Вони огидніші од своїх хамів-солдатів. Вони крали, били, грабували і гвалтували* [6, с. 16].

Нанизування однотипних однорідних присудків часто створює стилістичну фігуру – *градацію*, у якій дієслова вживаються в послідовності поступового наростання їхніх семантичних і (або) емоційно-експресивних властивостей, наприклад: *Я вистраждав його як кольоровий фільм, видушив і вистогнав, знемагаючи від приступів стенокардії і тупого бюрократизму* [6, с. 299]; *Навчіть поважати, шанувати і любити людську особистість, виховайте у молодих повагу до старших, хоча б до батьків, і кладовища самі прикрасяться* [6, с. 199]. Як видно з наведених фрагментів твору, однорідні присудки поступово підвищують емоційно-сміслову навантаженість синтаксичної конструкції, надають висловленню

енергійності, відображають прагнення автора показати дійсність у динаміці, русі.

У «Щоденнику» Довженка представлено значну кількість речень, ускладнених однорідними підметами. Такий вид однорідності відіграє важливу роль у вираженні експресивності, акцентує на таких особливостях: кількісний склад осіб, істот чи предметів, про який ідеться в документальному творі, предметна різноманітність і складність зображуваного. Наприклад: *Вся наша нечулість, боягузництво наше, зрадництво і пілатство, і грубість, і дурість під час всієї історії возз'єднання Східної і Західної України є, по суті кажучи, цілковитим звинувачувальним актом, є чимось, чого історія не повинна нам простити, є чимось, за що людство повинно нас презирати, якщо б воно, людство, думало про нас* [6, с. 121]. За допомогою такого стилістичного прийому текст стає більш цікавим, інформативним, що постійно концентрує увагу реципієнта. Наприклад: *Оці велетенські втрати і величезна сила каліцтва і розорень, і брак коней, корів, одежі, матеріалів і бюрократична наша пиха і неуважність до вимог життєвих нешановної пересічної людини, як би оце все не виявилось по війні в формі великого знесилення країни, великої безпорадної бідності і невдоволеності* [6, с. 192].

Основна функція однорідних другорядних членів речення – це деталізація мовлення, надання йому більш яскравого й образного забарвлення, підсилення змісту висловлювання. Наприклад, однорідні додатки збагачують мовлення деталями, створюють детальний опис воєнних баталій, уточнюють конкретну думку: *Чи ігнорування храмів, краси будинків, вулиць, хат, кольору, одежі, людської зовнішньої гідності, пам'ятників старовини, охайності і многого другого не обернуло нас у масу, що можна зразу по першому враженню дати педантичним мерзотникам цивілізованої Європи...* [6, с. 191].

Серед ускладнених речень також зафіксовано однорідні означення, основна функція яких – створити яскравий і змістовний образ, охарактеризувати конкретний предмет, явище тощо. Наприклад: *Що є в брудній, негарній, непричесаній російській людині?* [6, с. 198]; *Замучені, зганьблені, голодні, нещасні жінки плакали, цілували наших бійців, цілували все, що було на них, цілували зброю, припадали до холодних танків на снігу і поливали їх горючими сльозами* [6, с. 11]; *Це були бідні, згвалтовані й опоганені, спустілі людські душі* [6, с. 15]. Висловлювання, у яких уживаються однорідні означення, стає більш емоційним і експресивним, а тому надовго закарбовується в

пам'яті реципієнтів.

Використання однорідних обставин спрямоване на уточнення обставин, за яких відбувається дія: часу, мети, причини, умови тощо. Наприклад: *У цій пожежі, хаосі й крові злились воєдино всі українські землі* [6, с. 197]; *Од болю в серці, і од втоми, і від того, що нічим дихати, я голосно стогну* [6, с. 308].

Найчастіше в документальному тексті вживаються синтаксичні конструкції, у яких однорідні члени поєднуються комбінованим зв'язком – сполучниковим і безсполучниковим, що робить висловлення емоційно виразнішим. Наприклад: *Дівчата поїли нас холодною водою, і мовчали, і вдивлялися в наші очі широко розчиненими очима, мовчки вопрошали свою сумну долю* [6, с. 15]; *Я наступив на горлянку і задушив усі мої плани, всі мрії про н'єси, про мій рідний край, про Дніпро, і тепле повітря, і ніжні береги моїх річок, про вічне свято просторів* [6, с. 299].

Серед засобів зв'язку однорідних членів речення найпоширенішими є сполучники *і, ні...ні, або...або*. Наприклад: *Бо сам я горю щодня, і тужу, і докоряю, і посилаю часом прокляття, доживаючи отут свій вік* [6, с. 230]; *Коли немає ненависті принципової, і зневаги нема, і недоброзичливості ні до одного народу в світі, ні до його долі, ні до його щастя, ні гідності чи добробуту, – невже любов до свого народу є націоналізм?* [6, с. 218]; *Мене або вб'є скоро грудна жаба, або я сам себе якось уб'ю, так мені нестерпно важко на душі* [6, с. 224].

Зафіксовано вживання однорідних членів речення, що поєднані перелічувальною інтонацією: *А вчора, пишучи спогади про дитинство, про хату, про діда, про сінокіс, один собі у маленькій кімнатоньці сміявся і плакав* [5, с. 36]; *Перед величчю їх пам'яті, перед кров'ю і муками не стала площа на коліна, не замислилась, не зітхнула, не зняла шапки* [6, с. 217].

Таких випадків однорідності цілком достатньо, аби стверджувати, що однорідні конструкції в «Щоденнику» Довженка є особливим стилістичним прийомом, засобом мовленнєвого впливу на реципієнтів. Однорідність створює емоційне напруження у висловленні, сприяє деталізації зображуваного й більш образній характеристиці предметів, явищ, осіб тощо.

Аналіз щоденникових записів Довженка дозволяє зробити висновок, що серед засобів експресивного синтаксису найбільш продуктивно автор використовує речення зі значенням окличної,

питальної та спонукальної модальності; інверсію, еліпс, парцеляцію, вставні й вставлені конструкції, односкладні речення (найпоширеніші – номінативні й безособові конструкції), звертання, однорідні члени речення. Особливостями цих засобів є передусім емоційна насиченість, експресія, вираження внутрішнього світу автора – людини, з одного боку, мудрої, геніальної, далекоглядної, справжнього патріота й вірного сина українського народу, а з іншого – вразливої, нещасної й беззахисної перед тоталітарним режимом.

Результати, отримані в ході дослідження, не є кінцевими у вирішенні проблеми функціонування експресивних конструкцій у «Щоденнику» Довженка. Уважаємо, що матеріали і висновки нашої наукової розвідки можуть слугувати орієнтиром для вивчення експресивних засобів інших рівнів мовної системи.

Концепт «родина» в мовотворчості Олександра Довженка

Концепт «родина» – один із ключових для української культури, оскільки пов'язаний із таким фрагментом дійсності, що є духовним осередком українця, через який виявляється українська ментальність.

Українська нація єдина має поняття «родина», тобто не просто сім'я – батько, мати і діти, а й родичі по батькові, по матері, племінники, онуки.

Комплексний аналіз семантики, етимології, контекстів уживання основних вербалізаторів концепту «родина» дає змогу виявити його змістове поле в мовній картині світу українців, окреслити знання, уявлення, асоціації, емоційно-ціннісні настанови соціуму та осмислення проблеми родинного виховання як засобу формування духовних і моральних цінностей школярів у мовотворчості Олександра Довженка.

Проблемі концептів та концептуального аналізу присвятили наукові розвідки С. Аскольдов, О. Кубрякова, З. Попова, О. Селіванова, Ю. Степанов, І. Стернін, А. Сусов, І. Сусов, Р. Фрумкіна, І. Штерн та ін. Концепт розглядають як одиницю ментальності, інформаційну структуру свідомості, що формується як результат пізнавальної діяльності людини, осмислення отриманої про

предмет інформації⁴⁸. Особливостями культури та ментальності народу зумовлені розбіжності у змісті концептів, які вважають універсальними.

Під мовним концептом розуміємо семантичну категорію, що діє в системі логічних відношень і є вербалізованим вираженням певного культурного контексту з усім розмаїттям супровідних значень, уявлень та асоціацій, яке є елементом концептуальної картини світу окремої людини чи людської спільноти. Концепт має динамічну сутність, оскільки здатний поповнюватися, змінюватися та відбивати людський досвід.

Мовотворчість Довженка відтворює не тільки індивідуально-авторську картину світу, а й національну. Зміст концепту визначається не лише понятійним значенням його вербалізаторів, а й контекстами їх уживання й залежить від світоглядних доміант письменника, обізнаності з культурою та традиціями, тому що саме культурно зумовлені уявлення про предмет та його призначення формують глибинну семантику концепту⁴⁹.

Дослідженню мовних особливостей літературної спадщини Довженка присвячені праці І. Білодіда, Н.Бойко, Л. Мацько, Н.Сологуб та ін. Проте вербалізація концепту «родина» у мовній картині світу письменника залишається перспективною для дослідження.

Лексема «родина» визначена в словнику як: 1) група людей, що складається з чоловіка, жінки, дітей та інших близьких родичів, які живуть разом; сім'я; 2) група людей, народів, націй, згуртованих дружною, спільною діяльністю, спільними інтересами; 3) родич або родичка кого-небудь; 4) група, що складається з декількох родів тварин або рослин, схожих будовою і близьких між собою за походженням; 5) рідна сторона; батьківщина; 6) рід, покоління кого-небудь⁵⁰.

У морфемній будові слова «родина» закріплене розуміння її як одиниці роду: воно мотивоване словом «рід», від якого утворено афіксальним способом за допомогою суфікса -ин-. Історично виокремлення родини пов'язане зі зростанням чисельності роду та

⁴⁸Селіванова О. О. Сучасна лінгвістика: напрями та проблеми. Полтава: Довкілля-Київ, 2008. С. 403.

⁴⁹Степанов Ю. С. Константы: Словарь русской культуры. 3-е изд., испр. и доп. Москва: Академ. проект, 2004. С. 289.

⁵⁰Словник української мови: в 11 т. Київ: Наук. думка, 1970–1980. Т. 9. С. 594.

поступовою зміною способу ведення господарства, однак родини одного роду не втрачали зв'язку між собою.

У творах Довженка не засвідчене вживання слова «родина» в значенні «рід або покоління», оскільки ці поняття чітко розмежовуються: *У садочку біля чистої хатини, серед квітів, бджіл, дітвори та домашнього птаства, за столом у тихий літній день сиділа, мов на картині родина колгоспника Лавріна Запорожця і тихо співала «Ой піду я до роду гуляти». Це була пісня материна. Пісня була весела і журна одночасово, як і життя людське*⁵¹.

Важливу роль у житті родини відігравав вогонь, який підтримувала жінка й навколо якого збиралися усі члени родини. Цей компонент змісту аналізованого концепту закріплений у фразеологічній одиниці «родинне вогнище». Назва пов'язана з давніми уявленнями про оселю як місце, що має осереддя вогню для приготування їжі, обігріву сім'ї тощо. Поширені звороти з вогнищем – родинне, домашнє, сімейне.

Берегинею родинного вогнища була мати, тому іноді лексема «родина» у фразеологічних одиницях позначає тільки одного її члена – матір: «Що воно за родина, як мене не родила».

В українській культурі родина – це «традиційний символ душевного порятунку, затишку, ключова ланка родоводу»⁵², тому «За гроші не купиш ні батька, ні матір, ні родини».

Пареміологія української мови засвідчує взаємозамінність понять «родина» й «сім'я»: *Вся сім'я (родина) вмісті – так і душа на місці, На що й клад, коли в сім'ї (родині) лад*. Сім'я – 1) група людей, що складається з чоловіка, жінки, дітей та інших близьких родичів, які живуть разом; родина; 2) кого або з означ., перен. група людей, народів, націй, згуртованих дружбою, спільною діяльністю, спільними інтересами; родина; 3) група тварин, птахів, що складається з самця, однієї або кількох самиць та малят; 4) лінгв. група споріднених мов, об'єднаних спільністю походження⁵³.

Отже, концепти «рід», «родина», «сім'я» тісно взаємопов'язані, однак їх семантико-культурологічний обсяг не є тотожний. Ядром названих слів-концептів є значення «сукупності осіб, пов'язаних

⁵¹Довженко О. П. Твори в 5-ти томах. Т. 3 / упоряд. Ю. Солнцева. Київ: Дніпро, 1984. С. 52.

⁵²Енциклопедія українознавства / гол. ред. проф. В. Кубійович. Париж; Нью-Йорк: Наукове товариство імені Т. Шевченка, вид-во «Молоде життя», 1962. Т. 7. С. 504.

⁵³Словник української мови: в 11 т. Київ: Наук. думка, 1970–1980. Т. 9. С. 224.

кровним зв'язком», навколо якого сформоване широке коло глибинних значень.

Із родом у свідомості українців тісно пов'язане уявлення про можливість повноцінного існування лише в його середовищі, оскільки він забезпечує захист і надає допомогу. Цим зумовлений сакральний зміст концепту «рід» (божество, яке визначає долю людини й керує нею). Рід складається з низки родин. Цим компонентом значення («одиниця роду») концепт «родина» пов'язаний із концептом «сім'я».

Слово «рід» належить до питомо українського шару лексики й у «Словнику української мови» визначене як: 1) форма спільності людей за первіснообщинного ладу, господарське і соціальне об'єднання кровних родичів; 2) покоління, що походять від одного предка; 3) вид, тип чого-небудь; 4) група тварин або рослин, що об'єднує близькоспоріднені види; 5) поняття, що містить у собі низку менш загальних, видових понять; 6) граматична категорія, властива іменникові багатьох мов⁵⁴. Однак наведені лексико-семантичні варіанти не вичерпують змістового обсягу, закріпленого за відповідною лексемою концепту, тому що він представлений як у змісті лексичних одиниць, так і в корпусі фразеології, пареміологічному фонді, системі стійких порівнянь мови тощо, зміст яких зумовлений уявленнями, знаннями, асоціаціями, переживаннями, пов'язаними з концептом і відтворюваними кожного разу під час сприйняття його вербалізатора.

Перше значення лексеми репрезентує рід як доісторичну форму суспільної організації, що виникла на основі кровних зв'язків⁵⁵. Саме із цим аспектом пов'язаний глибинний зміст аналізованого концепту.

Кровна спорідненість – важлива ознака роду як суспільної інституції, тому й утворене слово на основі того самого давнього кореня, що й *родити*⁵⁶, спільнокореневе з *рідня*, *родина*, *породілля*, *родитель*, *рожениця*, *народження* та ін. Важливою функцією роду було життєзабезпечення його членів, тому його чисельність і здоров'я – запорука виживання й достатку, що відображено і в українській пареміології: *Є рід, буде й обід*; *Без роду, хоч із мосту та*

⁵⁴Словник української мови: в 11 т. Київ: Наук. думка, 1970–1980. Т. 8. С. 555.

⁵⁵Енциклопедія українознавства / гол. ред. проф. В. Кубійович. Париж; Нью-Йорк: Наукове товариство імені Т. Шевченка, вид-во «Молоде життя», 1962. Т. 7. С. 1205.

⁵⁶Словник української мови: в 11 т. Київ: Наук. думка, 1970–1980. Т. 8. С. 595.

у воду. Через це рід шанували: *Чи обідала, чи не обідала, аби рід відвідала.*

Рід об'єднував представників різних поколінь, і тому первинно лексема «рід» мала ширше значення, ніж покоління, однак окремі мовні факти засвідчують, що іноді відбувалося їхнє ототожнення, наприклад, від роду до роду – «у всіх поколіннях»⁵⁷:

«Ой, у мене увесь рід багатий. А у мене увесь рід багатий. Сюди-туди – он куди, увесь рід багатий», – співала Тетяна, зворушливо хитаючи головою у такт своїй пісні.

Один. Роман Запорожець.

«Сюди-туди – он куди, увесь рід багатий», – співає молодий лейтенант прикордонних військ Роман Запорожець з великою шаблею і заслугою на грудях.

Другий – Іван, воїн.

«Буде мене часто частувати. Буде мене часто частувати», – співає, притулившись до матиного плеча, артилерист Іван з прикордону.

Третій – славний чорноморець Савка Запорожець.

«Сюди-туди – он куди, часто частувати», – співає вдвох із батьком третій Запорожченко, Савка-чорноморець. А над ними сяє божественна біла борода діда Демида, що теж був колись чорноморцем, та вже не співає, а тільки похитує головою й плаче од зворушення і глибоких своїх нужденних і злиденних літ.

Четвертий – Григорій, майстер урожаю.

У п'ятого сина діточки зелені.

Співає, легко посміхаючись, п'ятий Запорожець, Трохим, обнімаючи трьох маленьких дітей – двох хлопчиків і одну дівчинку, – та у жінки двоє.

*І дочка Олеся – всьому роду втіха*⁵⁸.

«Словник синонімів української мови» подає лексеми «рід» і «покоління» як синонімічні. Слово «рід» традиційно поєднується з означеннями «великий», «багатий», «неполохливий», а також «козацький», «людський» і зрідка – «рідний». Рід – визначальний чинник існування людини – обожествляли, тому концепт «рід» мав первинно й сакральний складник.

⁵⁷Ужченко В. Д., Ужченко Д. В. Фразеологія сучасної української мови. Київ: Знання, 2007. С. 442.

⁵⁸Довженко О. П. Твори в 5-ти т. Т. 3 / упоряд. Ю. Солнцева. Київ: Дніпро, 1984. С. 52.

Род – це ім'я слов'янського божества: «Першобога, Бога Всесвіту, зачинателя усього живого, творця Вирію, батька Білобога й Чорнобога, який відає долями богів і людей»⁵⁹. У дохристиянські часи Рід (Род, Ропсай) був божеством праукраїнців. За народними віруваннями, Рід кидає на землю росу, дощ, з яких і зароджується життя. Великого Рода родина поштиво вшановувала у Свят-Вечір. Як пише О. Воропай, «Свята Вечеря – це спільна вечеря всього роду. Навіть мертві родичі і безвісти загинулі – всі мають у цей вечір зібратися разом, щоб трапезувати цілим родом»⁶⁰.

Уявлення про те, що рід визначає долю людей, вербалізує фразеологізм «на роду написано». Спільнокореневі з «рід» імена язичницьких богинь долі новонароджених дітей Рожаниць, які оберігали матерів та їхніх новонароджених дітей від нечистої сили. Такий зв'язок підтверджує, що важливий складник концепту – «оберігати» та «керувати долею».

Із відокремленим господарюванням членів одного роду виникає їхня майнова нерівність, яка з часом починає відігравати важливіше значення, ніж кровний зв'язок: *Рід рідний, як сам не бідний; Рід великий, а родича нема; Такий рід хоч на лід; Великий рід, та нігде голови прихилити.*

Здавна було помічено, що представники одного роду схожі одне на одного, що зумовлено кровним зв'язком і вихованням. Цей складник концепту вербалізований у приказках: *Одного роду, одного плоду; Іншого роду, іншого заводу (племені); Який рід, такий і плід.* Спостереження щодо спадковості рис характеру підтверджує фразеологічна одиниця *Не полахливого роду.* Однак приказки *Птиця одного роду, а не однакове пір'я; Нема роду без вироду* засвідчують, що траплялися випадки, коли представники роду були зовсім не схожі на решту його членів, зокрема йдеться про відмінність моральних настанов.

Поступово поняття роду розширюється, кровний зв'язок перестає бути його визначальною ознакою, натомість головну роль відіграє національна ознака або спільність інтересів тощо. У прислів'ї «Козацькому роду нема переводу» йдеться про всю тогочасну

⁵⁹Войтович В. Міфи та легенди давньої України. Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2007. С. 382.

⁶⁰Енциклопедія українознавства / гол. ред. проф. В. Кубійович. Париж; Нью-Йорк: Наукове товариство імені Т. Шевченка, вид-во «Молоде життя», 1962. Т. 7. С. 886.

Україну; зворот «рід людський» номінує людство загалом тощо. У семантиці лексеми «рід» визначальною, базовою стає сема «спільність» (когось або чогось), на основі якої можливі її переносні вживання та формуються переносні значення.

Смисловою домінантою концепту вважаємо сему «сім'я, родина», що представлена українськими словами *рід, родина, рідний, родимка* тощо.

Українське слово «родина» не має спорідненого варіанта в російській мові й перекладається як «семья», що має відповідник в українській мові – «сім'я», який є повним синонімом до «родина».

Активне вживання кореня *рід* в українській мові засвідчує неабияку значущість родових понять і першочерговість родових цінностей для українців, тим більше, що представлені вище лексеми виступають складовими парадигм життя – смерть, предки – нащадки, виразниками моделі світобудови, безперервності життя тощо, засвідчені в прислів'ях та приказках, зокрема: *так йому на роду написано; не пізно до свого роду й опівночі; який рід, такий плід; подивись у воду, якого ти роду; великого роду, а псячого ходу; чи обідала, чи не обідала, аби рід відвідала; без роду і племені, ні роду ні плоду; нашому роду нема переводу; від роду до роду; не похливого роду.*

Лексема «родина» полісемічна, але всі її співзначення об'єднуються навколо вихідного «рід», первинна природа якого відчутно віддзеркалюється як «внутрішня форма» найменувань *рідний, родич, родитель, родити* тощо. В окремих своїх семантичних наповненнях слова «рід» і «родина» настільки зближуються, що взаємозамінюють одне одного або вживаються як одне складене найменування: *Нема в його ні роду-родини, та нема в його ні вірної дружини.*

Набір стійких сполук засвідчує важливе місце поняття «рід» у житті людей, його зв'язки з родиною як осередком родових взаємин, передає значення споконвічності, неперервності поколінь. Такі фраземи, як *з роду в рід, від роду до роду, одного роду і одного плоду, від самого роду* активізують поняття рід як вихідне в житті людини, як явище невичерпне, нескінченне. Звороти *ні роду ні племені, без роду й племені, ні роду ні плоду* негативно оцінюють відсутність родового начала, родинних зв'язків.

Поняття роду, родини, родичів, рідних перетинаються, накладаються одне на одне, бо в основі їх є усвідомлення спорідненості, родичівства. Незважаючи на етимологічну й значеннєву зближеність,

поняття роду й родини можуть об'єднуватися в одному дискурсі з різним вихідним наповненням: рід передає поняття зміни поколінь, називає не лише живих, а й померлих, не лише близьких, а й далеких родичів; родина – більш близьких, живих рідних.

За старовинними звичаями, почуття роду, родинності продовжує жити в родині, яка має його дотримуватися, перейматися ним, зокрема у взаєминах з родинами іншого (дружнього або ворожого) роду.

Отже, у поняття родина входять лише живі близькі родичі; померлі діти згадуються окремо. Поняття «рід» охоплює не лише близьких, але й віддалених рідних. Родина зберігає пам'ять роду. Кожна з родин усвідомлює і свою єдність, і свою окремішність, і свій обов'язок перед родом. Родина виступає як утілення родових звичаїв і традицій. Голос роду, родинна тяглість допомагає долати найтяжчі випробування: *Глибина інстинкту роду, підсвідома мудрість, що з'являються на допомогу людині в грізні часи, коли розум холоне і не встигає усвідомити небезпеку, і спитати нікого, і грізний час летить лавиною згори*⁶¹.

В українській родині батько – голова, основа родинних відносин, годувальник. Після його смерті головував старший син. Як співають у пісні, «Родина, родина від батька, до сина».

Однак українці з давніх-давен пошановували матір, яка мала здебільшого рівноправне з чоловіком становище: «Чоловік за один кут хату тримає, а жінка – за три». З огляду на це родина невід'ємна від найдорожчих людей, передовсім матері.

Означення «родинний» вказує не лише на належність до конкретної родини або до пов'язаних із нею явищ (родинні зв'язки, родинна вечеря).

Образним утіленням ідеї родинності, сімейного життя виступає також хата. Вона об'єднує, зближує рідних, створює умови для взаємопідтримки, спільного бачення світу: *Тиха, без єдиної хмаринки на чолі, майстериця квітів, чарівних вишивок і пісень. Всі співали. Багато думок промайнуло у матері. Усе життя ніби проплило перед очима. І материнське горе, і радощі, і турботи, і невпинна праця на велику родину з дрібними діточками, на громаду, на державу. Та повиростали непомітно сини, порозліталися на всі сторони, добра слава пішла по світу про синів, що показали себе і в зброї, і в науці, і в звичайних трудах над землею. І ось з'їхались нарешті вони до рідної*

⁶¹Довженко О. П. Твори в 5-ти т. Т. 3 / упоряд. Ю. Солнцева. Київ: Дніпро, 1984. С. 96.

*хати, щоб ушанувати її материнську старість – п'ятдесят, та ще й п'ять років!*⁶².

Якщо під родиною розуміти лише кровно споріднених людей, що живуть відокремлено від інших, то слово-поняття «родина» зближується зі словом-поняттям «сім'я».

Слово-поняття «родина» має можливості розширення свого внутрішнього наповнення, аж до позначення рідної сторони, батьківщини, усього народу. Під родиною можна розуміти «близькі люди», «побратими», «ті, хто відстоюють одну справу» тощо, частіше з позитивною, інколи з негативною оцінкою.

Слово «сім'я» більш поширене, буденне, здебільшого позбавлене нашарування піднесеності, стилістичної маркованості, що нерідко супроводжують уживання слова «родина». Воно теж могло розширювати своє значення, називаючи групи людей, спільноти, об'єднані якоюсь метою, але таке вживання обмежене.

Концепт «сім'я» вербалізується у відповідній лексико-семантичній групі, частина одиниць якої постає як полісемантична. Основним значенням, спільним для всіх складових групи, постає значення терміна системи спорідненості і свояцтва (наприклад, *батько, мати, син, дочка, брат, сестра*). Частина одиниць постають моносемантичними (*онук, зять, шурин*), однак для більшості властива багатозначність, підґрунтя якої становить статус окремих членів сімейного колективу, що простежується в діяхронії.

У концепті «родина» відчутна семантика високої оцінності. Родина буває велика, єдина, дружня, щаслива тощо. Сім'я може бути благополучною й неблагополучною, повною й неповною, щасливою й нещасливою тощо.

Рід, родина здавна розглядалися як важлива запорука існування людини, постійної підтримки і допомоги, що її могли надати лише члени родини, близькі родичі. Поняття роду, родини, родичів, рідних перетинаються, накладаються одне на одне.

Порівняння одиниць, у яких знаходять мовне вираження складові концепту «родина», дало змогу виявити основну закономірність його вербалізації. Вона виявляється в поступовому збільшенні як кількісного складу одиниць, що виражають мікроконцепти, так і паралельному розширенні семантичних меж їх використання (*мати,*

⁶²Довженко О. П. Твори в 5-ти т. Т. 3 / упоряд. Ю. Солнцева. Київ: Дніпро, 1984. С. 53.

батько, дочка, сестра, дитина). У низці випадків спостерігаємо відхилення у виняткових утіленнях мікроконцептів, що підтверджено зростанням компонентного складу, нарощенням семантичних меж уживання одиниць (*син, брат*). Відносна стабільність як компонентного складу, так і випадків уживання характерна для одиниць *дід, баба*.

Концепт «родина» в художньому мовленні Олександра Довженка охоплює широкий діапазон стрижневих компонентів, з одного боку, – рід, родич, рідні тощо, з іншого, – сім'я. Об'єднує ці поняття ознака спорідненості, родичівства. В основі розуміння родинності є усвідомлення її першорядності в житті не лише окремої групи, зв'язаної родинними відносинами, а й усього народу. Ушанування родичів є і втіленням ідеї роду, і засобом об'єднання живих членів роду-родини в одну спільноту, цілісність.

Жанрово-стильові стандарти щоденникового дискурсу Олександра Довженка

Епістолярій належить до тих культурно значущих феноменів, що, модифікуючись із часом у композиційно-стильовому та онтологічному аспектах, усе ж залишається комунікативною константою. Саме тому, очевидно, стилістична природа епістолярного дискурсу як специфічної форми текстової діяльності є об'єктом перманентної уваги лінгвістів (див. розвідки С. Богдан, О. Братанич, І. Вознесенської, Л. Дейни, А. Загнітка, С. Ігнат'євої, Т. Кальщикової, Ю. Караулова, Т. Космеди, А. Кур'янович, Л. Мацько, В. Парсамової, А. Рома-нченко, Н. Силаєвої, Н. Хараман та ін.). Російська дослідниця А. Кур'янович трактує поняття «епістолярний дискурс» як «сукупність текстів певної жанрово-стильової належності, за якими стоїть одна й та сама мовна особистість автора, яка розглядається в єдності лінгвістичних і екстралінгвістичних чинників текстотворення»⁶³. Суттєвою диференційною стильовою ознакою епістолярних текстів, на нашу думку, є їх синкретизм, тобто здатність поєднувати різні властивості. Це виявляється, зокрема, у змістовому та тематичному поліфонізмі, складності епістолярного діалогізму,

⁶³Курьянович А. В. «Фигура умолчания» в системе функциональной стилистики: к вопросу определения стилистического статуса эпистолярия. *Вестник Томского государственного педагогического университета*. 2010. Вып. 6 (96). С. 84–88. С. 84.

розмаїтті ілокутивних авторських інтенцій, широкій палітрі мовних засобів реалізації авторського задуму, зрештою, стильовій маркованості текстів.

Визначення статусу епістолярію в системі функціонально-стилістичних відношень виявляється складним з огляду на недиференційованість і невпорядкованість термінологічної бази стосовно розмежування базових понять «епістолярний стиль» та «епістолярний жанр». У мовознавстві немає єдиного погляду щодо дефініювання терміна «епістолярний стиль». Не виокремлюють епістолярного стилю І. Чередниченко, О. Пономарів, М. Пентилюк та ін. Так, С. Єрмоленко наголошує, що не доцільно вирізняти епістолярний стиль, оскільки його «диференційні ознаки... перекриваються ознаками більш узагальнених структурно-функціональних стилів (офіційно-ділового, публіцистичного, розмовного)»⁶⁴. Деякі вчені (О. Булах, Л. Нижникова та ін.) вважають за доцільне вести мову про епістолярний жанр (а не про стиль), оскільки для стилю не вистачає виразних диференційних ознак. Нам толерує думка авторів підручника зі стилістики української мови Л. Мацько, О. Мацько, О. Сидоренко, які інтерпретують епістолярій як функціональний стиль української літературної мови, «сфера використання якого не має чітко окреслених меж – це побут, інтимне життя, виробництво, політика, наука, мистецтво, справоведення», а основне призначення – «обслуговувати заочне, у формі листів, спілкування людей у всіх сферах їхнього життя»⁶⁵. Окрім листів, до епістолярного стилю відносять щоденники, мемуари, записники, нотатки, календарі⁶⁶.

Думки мовознавців щодо визначення статусу щоденника в системі функціональних стилів є суперечливими. Зокрема, Л. Мацько, Т. Радзівська, Л. Кецба, Н. Хараман розглядають щоденникові тексти в межах епістолярного стилю. Зважаючи на те, що в побутових листах і щоденникових записах можна простежити виразні ознаки розмовного стилю, дехто із зарубіжних мовознавців зараховує щоденникові тексти до писемної форми розмовного стилю (О. Сиротиніна, Є. Єліна, О. Ножкіна, М. Кожина та ін.); Т. Винокур і Є. Троїцька

⁶⁴Українська мова: Енциклопедія / НАН України, Ін-т мовознавства ім. О. О. Потебні, Ін-т укр. мови; редкол.: В. М. Русанівський [та ін.]. Київ, 2000. 752 с. С. 603.

⁶⁵Мацько Л. І., Сидоренко О. М., Мацько О. М. Стилістика української мови: підручник / За ред. Л. І. Мацько. Київ, 2003. 462 с. С. 295.

⁶⁶Там само.

трактують щоденник як самостійний феномен. У зв'язку із цим проблемним залишається питання мовної характеристики щоденника й тих ознак, які визначають його як жанр функціонального стилю.

Уважаємо слушною думку Н. Хараман, яка обґрунтовує доцільність виділення жанру щоденника в системі епістолярного стилю, орієнтуючись на екстралінгвальні чинники та залежні від них мовні засоби: фонові знання (автор володіє інформацією про зображувані факти, предмети, явища); фактор адресата (у щоденнику адресат і адресант – та сама особа – автор, а отже, щоденник має однобічний характер); сфера спілкування, що залежить від комуніканта (письменник, ділова людина) – офіційна та побутова, що зумовлює використання відповідних мовних засобів⁶⁷.

Кожен, хто веде щоденник, реалізує абстракцію «жанр» через свій стиль, виникає поняття індивідуально-авторського стилю, специфіки реалізації авторських цілей, характерних рис авторського мовлення. Тож цікавим дослідницьким завданням, на наш погляд, є простежити Довженків щоденниковий дискурс із погляду його тематичної поліфонічності, стильової багат шаровості, способів організації тексту залежно від того, як і про що розповідає автор.

Дослідження щоденників того чи іншого періоду дає можливість скласти адекватне уявлення про характер епохи, збагнути світовідчуття носіїв свідомості певного культурно-історичного соціуму, виявити художню цінність і специфічні особливості щоденника як документа свого часу. До таких документів, безперечно, належать щоденники професійних письменників. Такі творчі дискурси – сфера реалізації кращих рис людської натури: природного таланту, працелюбності, вимогливості до себе й оточення, гострого розуму, свободи духу й незалежності суджень.

У другій половині ХХ ст. жанр щоденника був досить популярним серед українських майстрів слова. Типологічно різні щоденники О. Довженка, Остапа Вишні, В. Малика, В. Симоненка, В. Стуса, К. Москальця об'єднує можливість вираження суб'єктивної та об'єктивної оцінок авторського Я. Таким є «Щоденник» Довженка – знакової постаті української культури першої половини ХХ століття, талановитого митця, одного з носіїв і глибоких знавців живої народної мови та виразників українського менталітету. Як

⁶⁷Хараман Н. О. Мовний образ автора у «Щоденнику» О. Довженка : автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.02.01 / Національний педагогічний університет імені М. П. Драгоманова. Київ, 2015. 21 с. С. 6.

максимально персоніфікований та інтимний жанр, щоденник є найбільш доступним інструментом для вираження власних переживань. «Щоденник» Довженка не є винятком, він виконує компенсаторну функцію, є засобом саморефлексії, самоствердження і самовиховання.

Далі проаналізуємо «Щоденник» Довженка в аспекті його стильового синкретизму і доведемо, що ця стильова багатошаровість сприяє розширенню його прагматичного потенціалу й залежить від авторської установки щоденникової діяльності.

Широкий спектр функціональних можливостей обумовлює те, що епістолярний текст може застосовуватися не лише у розмовній, а й в інших сферах спілкування: літературно-художній, науковій, офіційно-діловій, масмедійній тощо. А. Кур'янович справедливо стверджує, що «у результаті дискурсивізації (потрапляння до сфери «нерідної» комунікації) і розвитку в епістолярному тексті стильового синкретизму (поєднання кількох стильових начал) спостерігається розширення його прагматичних, функціональних властивостей, смислового поля, за рахунок чого зростає концептуальний потенціал мовленнєвого твору в цілому»⁶⁸. Такий стильовий синкретизм властивий і жанру щоденника, який розглядають у межах буттєвого дискурсу (Л. Дейна, С. Ігнатєва, Т. Космеда, М. Лаппо та ін.) як комунікативну реальність, дискурсивну практику.

Публікація раніше не досліджених архівних щоденникових матеріалів у часи незалежності України стала підставою для переосмислення життєпису Довженка, характеристики його поглядів і художнього мовомислення⁶⁹. У «Щоденнику 1941–1956» репрезентовано теми творчості, патріотизму, культурного розвитку нації й цивілізації в цілому, моральну й екзистенційну проблематику, а також тему «буднів», повсякденності.

Щоденник, будучи зверненим до себе, а не до читача, не позначений чіткою стильовою спрямованістю. Головним героєм щоденника є сам автор, а от адресація в «Щоденнику» Довженка, на нашу думку, множинна: адресат – це і сам автор щоденника, і

⁶⁸Курьянович А. В. Эпистолярная картина мира: к вопросу определения понятия. *Вестник Томского государственного педагогического университета*. 2014. Вып. 2 (143). С. 16–20. С. 17.

⁶⁹Хараман Н. О. Мовний образ автора у «Щоденнику» О. Довженка : автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.02.01 / Національний педагогічний університет імені М. П. Драгоманова. Київ, 2015. 21 с. С. 2.

можливі потенційні читачі, наприклад: *12/VII [1942]. <...> Часом я думаю, коли хто-небудь прочитав би оцю сумну мою журливу і скорботну книгу, що б він подумав про мене? <...> (297)*⁷⁰.

Лінгвісти, досліджуючи стиль літературних щоденників, виділяють інформативно-розповідний (зберегти інформацію про події дня), аналітичний (властивий авторам із філософським типом розуму) стилі, естетично навантажене слово (коли записи набувають у певному контексті естетичної виразності) та змішані форми (записи, яким не властива стильова єдність)⁷¹. А. Кубайдулова розширює цю класифікацію, спираючись на літературні щоденники ХХ ст., і додає імпресіоністичний та есеїстичний стилі щоденникових записів⁷².

Спираючись на аналіз тексту «Щоденника» Довженка, фіксуємо його стильову багат шаровість. Стиль багатьох щоденникових записів Довженка вважаємо доцільним визначити, як літературно-розмовний, тобто властивий запискам, приватним листам, щоденникам різновид літературної мови, що використовується в умовах неофіційного, невимушеного спілкування. Виклад від першої особи в класичному щоденнику характеризується максимальною мірою суб'єктивності, оскільки автор відображає навколишню дійсність, передає свої думки, почуття, оцінки, емоції, враження крізь призму власної свідомості (у «Щоденнику» Довженка: *я не можу писати статей (366); я в повному остракізмі (389); я вступив у найважливіший період свого життя (428)*).

Як і в усному мовленні, людина, що веде щоденник, надає перевагу предикативним конструкціям, простим, неповним реченням, її мовлення часто є нелінійним, спонтанним, еліптичним, емоційним (наприклад: *Наказово-циркулярний дурню, як пишно розцвів ти на нашому полі! (295); Хай тоді друкують і задумуються хоч трохи, хай зляться, лаються, аби не мовчали і не шепталися по темних кутках роздвоєної душі (305); Стояли, одягнені в ту одягу, в яку вже не одягаються. І плакали. Мовчки (445)*). Одна з особливостей щоденника – велика кількість номінативних, безособових речень: *19/V*

⁷⁰Тут і далі цит. за виданням: Довженко О. П. Зачарована Десна. Україна в огні. Щоденник (1941–1956). Київ, 1995. С. 173–549.

⁷¹Егоров О. Г. Русский литературный дневник XIX века. История и теория жанра. Москва, 2011. 177 с. С. 124–129

⁷²Кубайдулова А. Ю. Стилевая многослойность дневника К. И. Чуковского. *Вестник Самарского университета. История, педагогика, филология*. 2016. С. 147–151. URL: <https://cyberleninka.ru/article/v/stilevaya-mnogosloynnost-dnevnik-a-k-i-chukovskogo>. С. 148.

[1942]. Ранок. Сонце, тиша. <...> (235); 28/VI [1942]. Скучно, і трудно, і сумно від нашої невихованості (279).

Трапляється чимало записів, що фіксують щойно сформовану думку без «шліфування» її для читача, без літературного оброблення, мають на меті спіймати її в момент виникнення. Це, очевидно, зумовлено тим, що ХХ ст. нерозривно пов'язано з імпресіонізмом у мистецтві. Ось приклади імпресіоністичного стилю в щоденникових записах митця: 27/V [1942]. <...> Загорівся зліва будинок. Я пішов додому садиком. Убито було десять чоловік. Вночі ще прилітали два рази. Літають без фар. Невидимі. Тільки рев (247).

Виразно в аналізованому тексті простежується есеїстична складова стилю. На сторінках «Щоденника» Довженко постає як публіцист, що порушує злободенні питання політико-ідеологічного та морального змісту, аналізує та оцінює соціокультурний контекст сучасної йому доби. Приклади есеїстичного стилю можна простежити в таких записах митця: 28/VI [1942]. Перше, що треба зразу ж після війни категорично змінити, – це всю систему шкільного і дошкільного виховання. Треба переглянути і перетрусити її зверху донизу <...> (278); 7/XI [1956]. ... На сороковому році будівництва соціалізму в столиці сорокамільйонної УРСР викладання наук так же, як і в інших вузах УРСР, провадиться руською мовою. Такого нема ніде в світі. <...> (542).

У Довженковому щоденниковому тексті знаходить вербальне відображення як світоглядна позиція митця, з пильною увагою автора до себе і до мистецтва в цілому, так і розкриття творчого задуму його творів. У «Щоденнику» привертає увагу велика кількість нарисів, замальовок, поміток, іноді значних за обсягом текстів, що їх автор мав намір перетворити на художні твори: 6/III [1942]. В режисерському виконанні передбачити й урахувати нову, нетрафаретну механіку вбивства на війні. Автоматичність, так би мовити, неприцільні постріли. Такі ж некартинні, неефектні падіння убитих. Може, навіть оминуть зовсім у фільмі середні та крупні зупинки стрільби і смерті (177); 15/III [1942]. Інтересно змалювати в н'єсі чи романі такого пишномовного М-са, у якого буквально кожний крок розрахований на ефект, пафос і глибокомисліє. <...> (185). Записи, що констатують факти поточного життя, фіксують «моментальний портрет» епохи, накопичуються автором, щоб пізніше вилитися у творчість. Вони дозволяють простежити, як відбувалася світоглядна й художня трансформація життєвого матеріалу у свідомості пись-

менника, яким був процес роботи над твором від зародження задуму до реалізації його в завершеному тексті.

Психологічна потреба звернення до щоденника обумовлена низкою чинників, одним із яких є духовна самотність автора. Самотність – це стан, як правило, властивий людині в моменти душевних хвилювань, роздумів, саморефлексії. Тоді вона залишається наодинці з собою, вступає в діалог, ставить вічні насущні питання, пов'язані з осмисленням свого місця у світі. З погляду мови особливістю щоденникових записів Довженка є поєднання монологізму авторської оповіді з внутрішнім діалогом як формою реалізації внутрішнього мовлення: *17/VII [1945]. Чи допоміг мені в творчості хоч один державний чи партійний діяч? Що порадив розумне і змістовне? На що вказав? Чим натхнув? Яку подав ідею? Пораду? Нічим, ніколи, ніяк (380); 7/XI [1956]. <...> Не робити нічого і тим продовжити свої страждання теж нема смислу: що дасть мені життя без роботи? Одні поневіряння. <...> (542).* Щоденник з його іманентною сповідальністю дає можливість побачити вразливу душу, що прагне знайти споріднену душу. Пишучи щоденник, Довженко знаходить таку споріднену душу в самому собі. Від цього проблема самотності не стає менш гострою, утім набуває рис внутрішнього осмислення, що збільшує шанси на її зовнішнє, «суспільне» розв'язання.

Саме самотність нерідко є стимулом для появи спогадів. Спогади є центральною частиною будь-якого щоденника, у тому числі й «Щоденника» Довженка. Вони є значущими образами минулого, на основні яких людина намагається осмислити теперішнє і спрогнозувати майбутнє: *4/III [1953]. Пишу, пишу не досипаю ночі. Минуле й сучасне проходить перед очима. <...> Кров, і біль, і сльози, й сміх, і часом глум виринають з безодні спогадів і плинуть в потоці великих подій, як шумовиння у весняній бистрині (503).* Спогади в Довженка, як правило, стають матеріалом, фоном для рефлексії, що їх супроводжує, адже події, переживання, почуття потребують аналізу, погляду на себе з боку, переосмислення.

У щоденникових записах Довженка регулярно спостерігаємо ретроспекцію, повернення пам'яттю в минуле, фіксування образних уявлень давніх подій життя, що оформлюється в тексті у вигляді ланцюжка номінацій і робить запис «реферативним»: *14/III [1945]. Сьогодні п'ятнадцяті роковини смерті найбільшого поета нашої доби Володимира Маяковського. <...> Пригадую, напередодні*

самогубства ми сиділи з ним у садочку дому Герцена обидва у тяжкому душевному стані, я з приводу звірювань, учинених у відношенню до моєї «Землі», він – знесилений рапівсько-спекулянтсько-людоджерськими бездарами і пройдами. <...> (372). Очевидно, такий вектор роботи свідомості обумовлений віком автора: він з позиції прожитих років дивиться в минуле, пригадує його.

Аналізуючи щоденникові записи Довженка, не можна не помітити, що ініціально-тематична репліка часто розвивається в подальшому тексті не в напрямі зовнішньої дійсності (деталізація, опис подробиць події), а переходить у план емоційної рефлексії, звернення до внутрішнього світу: 1/VI [1942]. *Поговорив сьогодні з Крижанівським, політав думками понад бідною Україною, і так мені стало сумно, так тужно, що й сказати собі не можу.* <...> (253); 2/VII [1942]. *На фронті. Може, я той лев, що прийшов умирати у пустелю, може, Дон Кіхот. Мені однаково уже, коли і що і хто про мене скаже. Чи буде жити моє ім'я, творця українського кіно, чи ні. Мені байдуже.* <...> (285).

Думки автора «Щоденника» щодо подій літературного та суспільного життя спрямовані на осмислення подій, явищ, фактів шляхом міркування про них, наприклад: 24/XI [1956]. *Причини сірості, безкрилості, нудної буденності нашого мистецтва полягають головним чином у тому, що автори творів стоять холодні і байдужі в одній площині з фактами, з предметами своїх творів. Високе «умственное плоскогорье», висота і ясність точки зору художника-митця і глибина його світогляду під впливом тридцятилітньої ентропії поступилися своїм місцем діляцтву, байдужості і спекуляції на реалізмі плазунів безідейних і дрібних. **Немає ні любові, ні пристрасті немає** (542). Як бачимо, прагмарелевантні форми і способи вираження оцінки органічно вплітаються в тканину щоденника, виражаючи індивідуальну манеру, світобачення, внутрішній світ, адже «суб'єктивний характер щоденникового дискурсу зумовлений фіксацією його автором власного бачення реального світу, його ставленням до нього, емпатією, емоціями, переконаннями»⁷³.*

Розглянутий матеріал спонукає до висновку про те, що кожен, хто веде щоденник, реалізує абстракцію «жанр» через свій стиль, виникає поняття індивідуально-авторського стилю, специфіки реалі-

⁷³Дейна Л. В. Суб'єктивна та об'єктивна оцінка в українському щоденниковому дискурсі: дис. ... канд. філол. наук: 10.02.01. Полтава, 2016. 229 с. С. 6.

зації авторських цілей, характерних рис авторського мовлення. Усе в щоденнику конкретного автора індивідуально, усе – «образ автора» (саме він «тримає» текст). Прагматичний потенціал щоденникового запису становлять його обсяг, відбір змісту, авторський спосіб організації текстового простору, послідовності викладення вражень; він обумовлює функціонально-смісловий тип мікротексту (розповідь, опис, міркування) або його фрагментів, а в цілому – індивідуально-авторський стиль і мовні особливості записів.

Щоденник є цікавим об'єктом для аналізу: його можна вивчати з погляду історичної науки, літературознавства, теорії мовленнєвих жанрів, психолінгвістики, теорії комунікації та інших наукових сфер. У лінгвістичній науці проблеми щоденника як тексту з властивими йому категоріями і мовними особливостями досліджували значно рідше, ніж у літературознавстві. Ми спробуємо репрезентувати жанр щоденника (на матеріалі «Щоденника 1941–1956» Довженка) саме в цьому аспекті, описати структурну і прагматичну організацію, а також корпус мовних засобів щоденникового тексту, що вибудовуються відповідно до авторської установки щоденникової діяльності.

С. Ігнат'єва вважає, що константними жанроутворювальними ознаками щоденника є синхронність, дискретність, датування, регулярність, сповідувальність, діалогічність тощо⁷⁴. Однією із важливих особливостей жанру щоденника є його максимальна свобода, почасти зумовлена збігом адресата і адресанта та, як наслідок, літературна необробленість записів. Ю. Лотман зазначає, що мовна специфіка цього жанру визначається автокомунікативною спрямованістю діяльності, «коли людина звертається сама до себе»⁷⁵. Специфічною рисою щоденника, а також підґрунтям для типології текстів цього жанру є мотиви, що спонукають автора до щоденникової діяльності. З-поміж них – бажання зафіксувати події особистого життя, зберегти подробиці пережитого, а також потреба виразити себе, «подолати тривогу за допомогою писання»⁷⁶. Щоденникові записи, як зауважує Ю. Лотман, «мають на меті,

⁷⁴Ігнат'єва С. Діаріуш як жанр щоденникового дискурсу. *Studia ukrainica poznaniensia*. 2018. Vol. VI. С. 37–43. С. 41–42.

⁷⁵Лотман Ю. М. Автокоммуникация: «Я» и «Другой» как адресаты. *Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история*. Москва, 1996. С. 23–46. С. 25.

⁷⁶Барт Р. Ролан Барт о Ролане Барте. Москва, 2002. 288 с. С. 249.

наприклад, усвідомлення внутрішнього стану того, хто пише, усвідомлення, котрого без записування не відбувається»⁷⁷.

Л. Мацько справедливо стверджує: «У загальноприйняте розуміння звичайного щоденника Довженків «Щоденник 1941–1956» не вкладається: тут є нарисові, сценарні, епістолярні форми і щоденні записи подій, фактів, явищ, власного їх сприймання та оцінок»⁷⁸. «Щоденник» Довженка є метатекстом, де можна чітко розмежувати записи реального, побутового, повсякденного і того, як автор виглядає для уявного читача, навіть якщо цим читачем стає лише він сам, із цілком закономірним у цьому зв'язку «складанням легенди про себе».

Щоденниковий текст принципово темпоральний, адже однією з константних жанроутворювальних ознак щоденника є датування. Основними категоріями буття людини, у яких утілюються уявлення про навколишній світ, є категорії простору і часу. Способи репрезентації часу співвідносяться з поняттям темпоральності, що осмилюється як вираження сприйняття, усвідомлення і переживання часу. З одного боку, дата в щоденнику є відображенням основної філософської категорії – часу, з іншого – наявність дати дозволяє розглядати окремих запис як особливу мінімальну структурну одиницю тексту, поява якої обумовлена фактографічністю й фрагментарністю жанру щоденника. Тож можемо стверджувати, що дата виконує і текстотвірну, і структурно-текстову функції (вона і членує, й інтегрує текст).

Час суб'єктивізується в історії й у кожному конкретному людському житті. Солідаризуємося з думкою Т. Кальщиковой, яка зазначає, що «вказівка перед щоденниковим записом на дату – не тільки прив'язка до суспільного календаря і фіксування жанрової природи записів. Це певна точка, виділена автором у його особистій часовій свідомості, яка допомагає висвітлити якийсь момент його життя»⁷⁹: зафіксувати подію, картинку «тут і зараз», описати настрій або психологічний стан у певний момент часу, розвинути думку, що виникла в цей день, скажімо, у зв'язку з якимись зустрічами. Саме

⁷⁷Лотман Ю. М. Автокоммуникация: «Я» и «Другой» как адресаты. *Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история*. Москва, 1996. С. 23–46. С. 25.

⁷⁸Мацько Л. Зачарований словом. URL: <http://kulturamovy.univ.kiev.ua/KM/pdfs/Magazine46-47-5.pdf>

⁷⁹Кальщикова Т. А. Жанровые стандарты в дневнике А. Блока. *Вестник Челябинского государственного университета. Филология. Искусствоведение*. 2010. № 32 (213). С. 58–61. С. 59.

дата щоденникового запису «допомагає нам зрозуміти, що в щоденнику все – час, вона «притягує» до себе всі події, вона є психологічним і комунікативним центром запису»⁸⁰. Іноді, зазначивши дату, Довженко одразу характеризує день, що минув (або декілька днів), за такими параметрами: за домінантним душевним або фізичним станом, настроєм (*Учора було два приступи стенокардії (437); Переддень Нового року. Самотній і розбитий (432); Дванадцята година. Не сплю. Мене з'їдає туга по Україні (447)*); за продуктивністю (*Вчорашній день був найбагатший за всю мою подорож (309); Ранок пройшов у роботі <...> (425)*); за важливістю подій, що відбулися (*Сьогодні мені шістдесят років минуло (512)*); дає загальну оцінку дню (*Благословен мій день! (396); Сьогодні у моє вікно заглянуло щастя (454)*).

Окремо виділимо номінації ознак дня за погодою (*холодний, сонячний, сірий, тихий* тощо). На нашу думку, в них відбивається властива нашій мовній свідомості особливість – визначати настрої через стан погоди, наприклад: *30/XI [1942]. Вітер і холод надворі. Болить серце, і нерви напружені до краю. Невесело мені. Смуток оволодіває моєю душею. І тривога. <...> (425); 6/XI [1954]. Москва. Похмуре сіре небо. <...> За дві години я вже почув тут про свій стан так багато прикрих речей, що вже не рад поверненню. <...> (529); 30/VI [1945]. Москва. Дощ. Болить серце і дзвенить високим безупинним дзвоном в голові. Сиджу біля вікна один, самотній <...> (374).*

Якщо поглянути на текст «Щоденника» в прагматичному аспекті, тобто з позиції установки щоденникової діяльності, то можна зробити висновок, що фактографічна (опис зовнішніх подій) та інтроспективна (зосередженість на внутрішніх переживаннях автора) складові в щоденникових записах Довженка представлені нерівномірно. За нашими спостереженнями, домінує інтроспективна зорієнтованість записів, що свідчить про вибір автором пріоритетного напрямку ведення щоденника. Часто початок щоденникового запису, його зачин, уже переконує в тому, що фокус авторської уваги на внутрішньому стані. Ось декілька характерних прикладів: *10/IV [1942]. Часто думаю собі, як марно пропало моє життя (204); 28/XI [1943]. Заборона «України в огні» сильно пригнобила мене. Ходжу засмучений і місяця собі не знаходжу (322); 7/I [1944]. У хвилини*

⁸⁰Там само.

душевного занепаду і слабості думаю: нащо я так убиваюся за долю українського народу, чого оплакую його, чого боюся за його долю, кричу про його труднощі і страждання? (351); 23/IX [1945]. Благословен мій день! Старію. Сьогодні снилося мені, що є на світі Бог (396). Мета такого роду записів – зрозуміти себе, власне життя.

Фактографічна ж спрямованість щоденникових записів демонструє інший вектор роботи свідомості автора, орієнтований на вербальне відображення «зовнішнього» життя. Ось декілька прикладів таких тематичних висловлювань, що відкривають окремі щоденникові записи: 19/XIII [1943]. Учора був на прийомі у Чехословацькому посольстві <...> (344); 13/IX [1945]. Учора були в мене гості з нагоди дня мого народження <...> (394); 5/XI [1952]. У вагоні в Москву на свята до моєї Юлюші (499).

Як бачимо, ознакою щоденникового запису є актуалізація його початку як структурно «сильної» позиції цього мікротексту. Фактографічні та інтроспективні ініціально-тематичні зачини в подальшому тексті розгортаються по-різному, репрезентуючи, за термінологією І. Вознесенської, різні типи мовленнєвої поведінки автора щоденникового тексту: раціонально-логічний, інформативний, емоційно-інтроспективний та образно-виражальний⁸¹. Те, як розгортається тематичне висловлювання щоденникового запису, обумовлює не лише зміст, але й тональність, міру експресивності мовлення. Мовленнєва організація щоденникових записів Довженка, на нашу думку, реалізує насамперед емоційно-інтроспективну інтерпретацію подій. Наведемо декілька фрагментів: 14/1942. Сьогодні я буду в Саратові. **Важко** мені жити. **Болить**, перевертається в грудях серце, то завмирає, то кольне, то якось важко вибухає. **Все-таки це життя вже не по мені. Важко** (300); 29/XI [1943]. **Що його робити, ще не знаю. Тяжко** на душі і **тоскно**. **І не тому тяжко, що пропало марно більше року роботи, не тому, що возрадуються вразі і дрібні чиновники, перелякаються мене і стануть зневажати** (320). Мовленнєва організація цих записів вибудовується на експлікації глибоких духовних і душевних переживань, що формують емоційну домінанту тексту.

Щоденникові записи Довженка відкрито передають емоційний стан лексичними засобами, що називають почуття, а також преди-

⁸¹Вознесенская И. М. Речевое поведение автора дневникового текста: жанрообразующие и индивидуальные черты. *Коммуникативные исследования*. 2017. № 2 (12). С. 49–60.

катами стану: *самотність, втома, страх, спустошеність, знесилля, страждання, смуток, нещасливий (дім); Сумно; Противно мені було <...>; <...> сидіти вже важко, навіть важко лежати; Мене зламано. Зламано душу мою; У мене вже немає фізичних сил <...>*. Такі інтерпретаційні номінації є результатом ментальної рефлексії, саме вони формують драматичну тональність записів.

Емоційний стан у «Щоденнику» передано також шляхом уведення до тексту емоційних реакцій автора у вигляді експресивів, як от: *О прокляті, прокляті прикажчики, душители, братовбивці! Ви замучили, нащо ви замучили мене!; Чорт забирай, які ж бо гарні речі бувають у житті!; Який всесвітній сором!; Будьте ж ви прокляті <...>*. Такі висловлювання не називають, а виражають почуття, репрезентуючи емоційний світ автора у вигляді фіксації компонентів зовнішньої, денотативно-предметної ситуації.

З-поміж слів, що називають емоційний стан, за нашими спостереженнями, виділяється лексема *самотність*, що формує один із ключових мотивів «Щоденника». Важливо зазначити, однак, що частотність самої лексеми в тексті не є дуже високою, смисловий компонент передається шляхом опису денотативної ситуації, іменем якої вона є: *5/XI [1945]. Я ходжу самотній, як у темному лісі серед привидів і вовкулаків. І не знаю – що, куди і як. <...> (401); 31/XII [1945]. Переддень Нового року. Самотній і розбитий. <...> (432); 30/X [1949]. Святкують всі трудящі. Тільки я, мов проклятий всіма, всіма забутий і ненавидимий кимсь, один, здається, у цілому світі сиджу і плачу на самоті <...> (472)*. Ситуація, що має назву «самотність», є однією із найстійкіших, вона пронизує «Щоденник». Ця ситуація представлена в семантичному просторі тексту одиницями, що називають компоненти її денотативної структури: відсутність друзів, відсутність середовища, розрив стосунків, ізоляція; причини самотності (втрата зв'язку з Україною, відсутність однодумців, відсутність єності в сім'ї); наслідки (відсутність підтримки, труднощі, відчуття неповноцінності: *<...> Немає вже мене. Вже я давно похований, забутий (510); 30/X [1949]. 22/I [1949]. Нема в мене дому, і труд мій зневажений вами, немає ціни в суспільстві <...> (467); 15/V [1946]. Я мушу боятися людей, які мене люблять і поважають. Мушу уникати їх. Мушу обходити пса за квартал, не попадатися йому на очі <...> (445); 3/III [1946]. <...> Я бездомний сирота <...> (438); 16/III [1946]. На переможному бенкеті народу мені не знайшлося місця <...> (438)*. У мовленні

фіксуються компоненти денотативної ситуації, які в результаті осмислення мовцем синтезуються, отримують інтерпретаційну номінацію – самотність. Під час сприйняття тексту «цей концепт (у випадку відсутності його експліцитного представлення) складається у свідомості читача з опертям на фіксовані, вербалізовані компоненти ситуації»⁸². Таким чином, емоційний світ автора виявляється у фіксації компонентів зовнішньої, денотативно-предметної ситуації або описується за допомогою інтерпретаційних номінацій, що є результатом ментальної рефлексії.

Значна частина тексту «Щоденника» Довженка становить характеристики різних людей, а також міркування автора щодо подій літературного та суспільного життя. Зачин таких записів вибудовується, як правило, на повідомленні: *Сьогодні зустрівся з Топчієм (301); Новий рік стрічав у руського генерала О. О. Ігнат'єва (348); Учора дзвонив мені Большаков (364)*. Такого роду зачини не тільки повідомляють про подію, вводять тему, але й залучають мовця в контекст цієї події, тому подальше розгортання тексту представлено з позиції автора як безпосереднього спостерігача й учасника (*я бачив, я чув*). Такого роду зачини розвиваються в подальшому тексті по-різному, репрезентуючи або образно-зображальний, або інформативний типи мовленнєвої поведінки автора.

У першому випадку структура щоденникового запису актуалізує наочно-образне уявлення про людину, відображаючи фокус бачення мовця: *3/III [1946]. Учора відвідав мене Саша Фадєєв. → Симпатичний, здоровий, веселий. Доводив мені, що... (438)*. Як бачимо, фрагмент дійсності зображується вже пропущеним крізь свідомість автора, забарвленим його сприйняттям побаченого.

У другому випадку зачин розвивається інформативно, у ланцюговій послідовності, повідомляючи про дії особи шляхом використання предикатів з акціональним значенням або виражаючи думку й оцінку автора. Наведемо фрагмент запису зі «Щоденника» Довженка: *31/XII [1943]. М. С. Х. одмовився, очевидно, прийняти мене. Я зараховуюсь, треба думати, до табору людей, яким краще б на світ не народжуватись. Справжнє благородство ума знає захоплення і співчуття. Я помилився в адресаті. Я не почув захоплення «Битвою» і не втолив пошматовану свою творчу душу співчуттям начальника. Його не вистачило ні на те, ні на те. Прощу*

⁸² Там само. С. 49–60. С. 55.

ж я йому в серці своєму його бідність і зумовленість свідомості битієм (348). У цьому фрагменті семантика запису відображає перехід від зображення зовнішньої денотативної ситуації (*М. С. Х. відмовився прийняти*) до її оцінювання (*помилився в адресаті, не почув захоплення, не втолив душу*) і, зрештою, до міркування з цього приводу (*справжнє благородство ума знає захоплення і співчуття; прощу ж йому*). Такий рух від наочно-чуттєвого до емоційного сприйняття і, зрештою, до ментального осмислення події, узагальнення й завершення становить «цілісну композиційну структуру, властиву щоденниковому тексту як жанру, і при цьому в характері та змісті оцінок відображає індивідуальне, неочікуване»⁸³.

Окрім основних виокремлених нами установок щоденникової діяльності (констатація фактів поточного життя і фіксування свого емоційного стану), виділимо ще деякі цілі щоденникових записів, що їх можна простежити на сторінках «Щоденника» Довженка:

– дати собі завдання, наприклад: *30/III [1948]. По закінченні картини зразу ж написати книгу про своє життя в мистецтві (462); 4/V [1942]. Написати, як Н зайшов при відступі ночувати до дядька-колгоспника, уже в оточенні (222);*

– розкрити своє «Я» (пояснити свої вчинки, заповнити інформаційні пробіли), щоб його зрозуміли нащадки, вищі «нададресати», наприклад: *150/XI [1954]. Ішли літа. І все частіша й частіше почало здаватися мені, що я вже не той. Думання образами стало покидати мене. Із крил моїх немовби виривало вітрами пір'я. Я став мислити ідеями, завданнями, тематичними планами, тому що мені вже точно документально відомо, на який рік в моїх почуттях створення мого Євгенія Онегіна, мого Тараса Бульби, Короля Ліра заплановано (521); 4/XI [1954]. Над моєю головою вже віють ворожі вітри. Вже з'явився другий якийсь Олександр Петрович і діє: посилає двозначні телеграми Бажану з Кривого Рога, в якому я ніколи не був. Дзвонить до О. Смолича і, вислуховуючи розмову, кладе трубку і т. д. Як гидко. <...> (529);*

– поділитися досвідом, якимось висновками, осмисленим, про що свідчать, наприклад, такі фрагменти: *1/VI [1942]. Чого б я найменше хотів? Найменше б я хотів дожити до такого моменту, коли після хоча і нелюдськи тяжкої, але переможної війни кожна наша ганчірка перетворилася б у священну реліквію. Коли б кожен*

⁸³ Там само. С. 49–60. С. 58.

дурень і бюрократ, не дивлячись на якого народ переможе фашистів, заявить, що перемога сталася саме завдяки тому, що кріпив оборону, коли дурень стане священним і недоторканим, не підлягатиме критиці (255); 2/I [1946]. <...> Бог в людині. Він є або нема. Але повна Його відсутність – се великий крок назад і вниз. В майбутньому люде прийдуть до Нього. Не до попа, звичайно, не до приходу. До божественного в собі. До прекрасного. До безсмертного. І тоді не буде гнітючої сірої нудьги, звірожорстокого, тупого і скучного безрадiсного будня (434–435);

– забезпечити адекватність сприйняття своїх записів шляхом детального коментування певних моментів «для себе», що перетворюються, таким чином, на моменти «для інших»; уведення міркувань, риторичних питань і окликів, унесення доповнень, зауважень до сказаного раніше, поява деякої повчальності, див., наприклад, такі записи: 6/VI [1942]. Прочитав попередню сторінку написаного, мені стало сумно-сумно. Я вперше написав про себе в минулому часі, ніби готуючись до небуття. Може, воно й справді не за горами. Падають потроху люди навколо. Нема вже в мені ні страху, ні жалю до себе. Важко носити непохожості торбу. Важко бути одному (259); 4/III [1953]. Не думайте, шановне товариство, дивлячись велику і страшну мою картину, якщо у вас недобре на умі, не думайте пожитися зі смислу мого життя. Все знаю. І сам себе питаю – нащо описую недоліки і страждання, нащо сміюся часом над собою, читайте – над світом, і плачу, і лаюся; для чого і во ім'я чого? Во ім'я любові. Во ім'я правди і слави мого народу... О, як же мало можна висловити! (503).

Аналізуючи структурні ознаки щоденникового запису, варто звернути увагу й на його завершення, що, як і початок, є структурно «сильною» позицією цього мікротексту. Наприкінці часто бачимо «висновок» з подій дня або певного часового проміжку, фінальне узагальнене враження: 14/VII [1945]. Ніяких чуток з України. Птиця не доліта. Ворон кості не заносить. Мене бояться бачити і чути. Я один (386–387); 5/XI [1945]. Не робота пододала мене, не пияцтво, не жіноцтво. Прибила мене недоля народу. А знищила мене ненависть людська і жорстокість (401). 7/XI [1956]. Лежу з розторганим серцем у лісі під Москвою. Землю снігом замітає (543).

Отже, можемо стверджувати, що щоденниковий дискурс Довженка демонструє стан свідомості під впливом отриманої інформації, ментальні й емоційні реакції суб'єкта автокомунікації.

Комунікативні інтенції обумовлюють варіативність структурно-сміслової організації щоденникового запису, що вибудовується відповідно до наміру автора – зрозуміти те, що відбувається, передати внутрішній стан, репрезентувати події зовнішнього світу. Аналіз прагматичного аспекту записів пов'язаний зі структурним, при цьому все в щоденнику «підпадає під вплив дати і відображає плин часу, формує абсолютно особливий хронотоп»⁸⁴.

Підсумовуючи, зазначимо, що епістолярний дискурс, у межах якого представлений і жанр щоденника, виконує комунікативну, інформативну, когнітивну, референційну, емоційно-оцінювальну й експресивну, кумулятивно-трансляційну, імперативну, художньо-естетичну, саморепрезентаційну функції. Щоденник як автокомунікативний жанр не позначений чіткою стильовою спрямованістю. У «Щоденнику» Довженка виділено інформативно-розповідний, аналітичний, імпресіоністичний та есеїстичний стилі щоденникових записів. Завдяки розвитку в епістолярному тексті стильового синкретизму (поєднання кількох стильових начал) спостерігається розширення його прагматичних, функціональних властивостей, смислового поля.

Константними жанроутворювальними ознаками щоденника є синхронність, дискретність, датування, регулярність, сповідувальність, діалогічність тощо. Структурно «сильні» позиції початку і завершення щоденникового запису актуалізуються під впливом дати, що виконує і текстотвірну, і структурно-текстову функції. Доведено, що прагматичний потенціал щоденникового запису становлять його обсяг, відбір змісту, авторський спосіб організації текстового простору, послідовності викладення вражень; він обумовлює функціонально-смісловий тип цього мікротексту або його фрагментів, а в цілому – індивідуально-авторський стиль і мовні особливості записів.

Дослідження щоденникового дискурсу Олександра Довженка – це перспективний напрям дослідження в межах різних наук, а саме концептуальної жанрології, інтерпретаційної лінгвістики, лінгвістичної персонології. Подальші розвідки можуть бути спрямовані на аналіз особливостей мовленнєвої поведінки автора щоденникового тексту, визначення зв'язку щоденника з епістолярієм і художньою прозою.

⁸⁴Кальщикова Т. А. Жанровые стандарты в дневнике А. Блока. *Вестник Челябинского государственного университета. Филология. Искусствоведение*. 2010. № 32 (213). С. 58–61. С. 61.

Фемінітиви в ідіостилі Олександра Довженка

Лексеми-фемінітиви все частіше привертають увагу мовознавців і є об'єктом окремих вітчизняних та зарубіжних лінгвістичних студій. Вагомий внесок у дослідження фемінітивів здійснили О. П. Білих, М. П. Брус, М. О. Вакуленко, В. О. Горпинич, Л. Л. Гумецька, І. І. Ковалик, А. В. Майборода, Я. В. Пузиренко, Л. О. Родніна, С. П. Семенюк, І. І. Фекета та ін.

У сучасній українській мові фемінітиви утворюють доволі потужну лексико-семантичну групу, що дало змогу виокремити їх в окрему категорію жіночності або фемінітивності (М. Брус).

Фемінітиви трактуються в лінгвістичній літературі як слова жіночого роду для найменування жінок, що є парними або альтернативними відповідним назвам чоловічого роду.

Відома українська дослідниця фемінітивів Марія Брус пропонує таке визначення: «Категорія жіночності – це узагальнене абстрактне поняття на позначення сукупності слів, об'єднаних значенням “особа жіночої статі”»⁸⁵.

Оскільки категорія жіночності – невід'ємна частина лексичної системи в цілому, то в становленні й розвитку фемінітивів виокремлюють такі ж періоди, як і в історії розвитку української мови: «... формування категорії жіночності відбувалося з індоєвропейської доби, у спільнослов'янський та спільносхідно-слов'янський періоди до X ст., у давньоукраїнський період XI–XV ст., у староукраїнський період XVI–XVII ст., у новий український період XVIII–XIX ст. і в сучасний період XX–XXI ст.»⁸⁶, що вказує на давність походження назв-фемінітивів і безперервність розвитку й збагачення цієї лексико-семантичної групи.

На сучасному етапі суспільного й мовного прогресу категорія фемінітивності перебуває в стані активного розвитку. Ставлення суспільства до фемінітивів, їх уживання в усному й писемному мовленні є неоднозначним, однак вони все частіше з'являються в усному мовленні (диктори, ведучі заходів) та засобах масової інформації. Пересічні користувачі мови, як правило, не надають

⁸⁵Брус М. П. Відображення категорії жіночності в поетичній мові Тараса Шевченка. *Київські полоністичні студії* [науковий редактор та упорядник Р. Радишевський]. Т. XXVI. К.: ТОВ «ДІА», 2015. С. 102.

⁸⁶Там само. С. 102.

особливого значення цьому питанню, одні з них вважають, що фемінітиви потрібно використовувати для досягнення гендерної рівності, а для інших це не має ніякого значення. Лінгвісти ж виокремлюють лексико-семантичну групу слів на позначення осіб жіночої статі, однак питання відображення категорії жіночності, зокрема в художньому стилі української мови, не отримало ще належного розкриття, відтак проблеми утворення, унормування та вживання фемінітивів є на сьогодні достатньо актуальними.

Причиною зацікавлення цієї групою лексем та активного використання фемінітивів, на думку Олени Малахової, є посилення соціальних рухів у країні, зокрема й за права жінок, а також можливість дистанціюватися від російськомовного тоталітарного дискурсу.

Усе вищезазначене зумовлює актуальність здійснення лінгвістичних досліджень мови творів визначних українських письменників, вагоме місце серед яких посідає Олександр Довженко.

Дослідження фемінітивів в ідіостилі митця є складником лінгводовженкознавчого напрямку української лінгвістики.

Матеріалом для аналізу лексем на позначення назв жінок слугували кіноповісті: «Зачарована Десна», «Україна в огні», «Поєма про море»; оповідання: «Стій, смерть, зупинись!», «Незабутнє», «Ніч перед боєм», «Перемога», «Мати», «Воля до життя»; «Щоденник».

Найменування жінок в ідіостилі Довженка становлять обширну лексико-семантичну групу номінацій. У межах цієї групи встановлюється десять підгруп фемінітивів за семантикою. Майже кожна із підгруп членується на окремі мікрогрупи слів.

1. Назви жінок за характерними ознаками:

- за внутрішніми якостями: *трудівниця, мерзотниця, білоручка;*

*«Але споглядання раптової смерті дівчини – красуні й **трудівниці** – кладе свій слід на серця всіх присутніх»⁸⁷, «Виходить заміж, мерзотниця!» [2, с. 149], «Якщо колись нікчемні князі й барони захищали зі зброєю честь своїх дочок-білоручок, що ж мені робити з тобою, гвалтівник дочки моєї – комсомолки, **трудівниці** моря?!» [2; с. 152];*

- за рисами характеру: *цяця (горда, зарозуміла);*

*«– Подумаєш, **цяця**, – ще відвертається!» [2, с. 99];*

- за розумовими та ін. здібностями чи вадами: *дура;*

⁸⁷Довженко О. Зачарована Десна. Україна в огні. Щоденник. Київ, «Веселка», 1995. С. 138. Далі в тексті покликання на джерело подаємо так: [2].

«— Це наша земля, українська **дура**, — процідив крізь зуби жандарм і повалив Олесю»⁸⁸;

- за особливостями поведінки: **заступниця**;

«— А ти взнай. **Заступниця**» [3, с. 96];

- за способом життя: **проститутка**, **повія**, **наложниця**, **курва**, **шмара**, **устілка**, **мучениця**;

«Нищитє братів, а ця аморальна сволота, ці духовні **проститутки**, тварюки лізуть до вас у ліжко кохатися з вами, вбивцею і катом» [3, с. 130], «Їхні **повії** нам служать» [3, с. 130], «Глибоко обурений і ображений у своїх кращих думках, він годен був понищити всіх оцих старост, поліцейських, всю охорону ладу, жандарммерію, вільне козацтво, проституток і німецьких прислужниць і **наложниць**, яких німці розвели велике множество на поневоленій землі» [3, с. 136], «Приведіть сюди тую офіцерську **курву**» [3, с. 137], «О, **повія**, будь ти проклята, нехай!», «Гей, звідки ти, **шмара?**» [3, с. 137], «**Повія! Устілка!**» [3, с. 138], «Яка я **повія? Мучениця** я!» [3, с. 139], «І увесь світ дивитиметься на тебе і преклониться перед тобою, **мученице** наша і наша красо» [3, с. 198];

- за стосунками з іншими людьми: **подруга**;

«— А що з вашою **подругою?**» [2, с. 73], «Вона весело прощається з **подругами** й товаришами по будівництву» [2, с. 91], «Тільки кілька молодих дівчат і літніх жінок, які поринули, очевидно, в гіркі особисті спогади, та дві-три **подруги** тужать тихо й жалібно» [2, с. 138].

2. Назви жінок за певною діяльністю:

- за родом діяльності, обов'язками: **ворожка**, **артистка**, **туристка**, **зрадниця**, **прислужниця**, **шпигунка**, **шпiонка**, **перекладачка**, **колгоспниця**, **партизанка**, **хранительниця**;

«З того часу, щось років через десять чи двадцять, мати об'явила себе **ворожкою** і почала лікувати людей від зубів, пристріту й переляку, хоч і сама хворіла», «Бувало, після роботи, вечорами, вона, як птиця, ну так же багато співала коло хати на все село, так голосно і так прекрасно, як, мабуть, і не снилося ні одній припудреній **артистці** з орденами», «Німкеня. **Туристка**», «Коли прокурор партизанського загону Лимарчук узнав, що партизани захопили в

⁸⁸Довженко О. Вибрані твори. Київ, «Дніпро», 1971. С. 115. Далі в тексті покликання на джерело подаємо так: [3].

полон жінку капітана Пальми, він страшно зрадів і зараз же заочно присудив її до розстрілу як підлу **зрадницю** вітчизни», «Глибоко обурений і образений у своїх кращих думках, він годен був понищити всіх оцих старост, поліцейських, всю охорону ладу, жандармерію, вільне козацтво, проститутток і німецьких **прислужниць** і наложниць, яких німці розвели велике множество на поневоленій землі», «Ти його **шпигунка?**» [3, с. 24, с. 68, с. 130, с. 136, с. 138], «Одне тільки скажи мені, як рідному батьку, – **шпiонка** ти чи ні?», «На ганок вийшла **перекладачка...**» [3, с. 191], «По польовій дорозі на околиці села син **колгоспниці** Марії Гуренко покидає колгосп» [2, с. 77], «Але дві середніх літ **колгоспниці**, яким Марія розповіла про приїзд генерала Федорченка, виразно сплакнули, але зовсім з іншого приводу» [2, с. 86], «**Партизанко, хранительнице** батьківського вогнища, **хранительнице** нації!» [3, с. 198], «Про жінку, про дівчину в шинелі, про сестру милосердя, сестру-жалібницю, про **партизанку**, про зв'язківця» [3, с. 199];

- за професією: вчителька, сестра (медична), штукатурниця, письменниця, секретарка, сестра милосердя;

«– Ми **вчительки**, комсомолки...», «Він лежав у польовому шпиталі на операційному столі. **Сестра** тримала його голову», «Санітари подавали їм поранених, **сестри** підносили хірургічні приладдя» [3, с. 91, с. 124, с. 125], «А я **штукатурниця** з Нової Каховки», «Одна **письменниця** сказала: признаю два міста – Ленінград і Каховку», «– Що з вами? – **секретарка** перестала стукати на машинці» [2, с. 72, с. 91, с. 152], «Про жінку, про дівчину в шинелі, про **сестру милосердя**, сестру-жалібницю, про партизанку, про зв'язківця» [3, с. 199];

- за посадою: заступниця міністра;

«І тут один з них, намагаючись, треба думати, кинути твердий предмет у своє зображення у блискучій зімівській фарі, несподівано влучає в тітку **заступниці міністра** цієї промисловості Степаниду, яка раптово з'явилася з сіней» [2, с. 98–99];

- за нахилами, інтересами, політичними переконаннями тощо: комсомолка, націоналістка, комуністка;

«– Ми **вчительки**, **комсомолки...**», «**Націоналістка!**» [3, с. 91, с. 137], «Якщо колись нікчемні князі й барони захищали зі зброєю честь своїх дочок-білоручок, що ж мені робити з тобою, гвалтівник дочки моєї – **комсомолки**, **трудівниці моря?**!», «Були ви комуністкою чи ні?» [2, с. 152, с. 230].

3. Назви жінок за родовими та сімейними стосунками:

- за спорідненістю і свояцтвом: *мати*, *баба*, *прабаба*, *жінка* (*дружина*), *невістка*, *донька*, *дочка*, *донечка*, *тітка*, *сестра*, *дружина*, *матінка*, *бабуся*, *онука*, *ненька*, *матуся*;

«Чого тільки не насадить наша невгамовна **мати**», «Коли ж дивлюсь – **баба** снує коло моркви, дідова **мати**», «Отже, кинувшись через тютюн у сад, **прабаба** бухнулась з розгону на коліна», «За це Бог справедливо покарав його, повелівши злодіям своїм обікрасти його крамничку карбованців, казали, на десять, після чого **жінка** й діти його довго верещали й плакали і сам він голосно кричав од бідності і накликав на всіх холеру», «Його обходили кури й поросята, собаки оббігали городами, а **невістка** Галька спала в коморі і часто плакалась нашій матері, що дід її задушить своїм тютюном, і викидала його свитку надвір», «Одного разу, вдаривши отак костуром об землю, він до смерті перелякав **доньку** справника Конашевича, що йшла, замріявшись, на побачення до якогось панича», «Діти дивилися на свою добру **матір** і величали її», «Потім Олеся розказала Василю, що це плаче її **тітка** Мотря, у якій забрано вже до армії чотирьох синів», «Тікайте, **сестри** мої, тікайте», «Повернувшись додому, він звелів своїй **дружині** Одарці подавати обід, а синові звелів спішно запрягати коня» [3, с. 16, с. 20, с. 21, с. 27, с. 37, с. 65, с. 71, с. 92, с. 101], «– Прощайте, **матінко** моя рідна, не забувайте мене, не забудете?» [3, с. 101], «Тримаючись восковою рукою за **бабусину** спідницю, лежала верхня половинка її білявої **онуки**, дівчинки років п'яти...», «Наша рідненька **ненька**», «А бійці тоді: "**Матусю**, спасибі, прощайте"» [3, с. 188, с. 190], «Діти теж: троє з війни не повернулись, один капітаном десь, не знаю, підводного човна, один у Каховку на будівництво подався, а тепер уже й **дочка** менша туди рветься, школу закінчує...», «Аж ось з протяжним скрипом відчиняються старі двері, і на темному фоні сіней з'являється стара **тітка** генерала, Антоніна», «Поруч з капітаном – інший, вже річковий капітан, Андрій Притуляк, з маленькою гарною **донечкою** на руках, а у **донечки** в руках – лялька, неначе портретик її в мініатюрі», «Ой щедро платимо, **донечко** моя, щедро!», «– Ваша **дочка** виходить заміж, – почувся раптом з коридора настирливий дівочий голос», «– Жениться на вашій **доньці**» [2, с. 85, с. 87, с. 99, с. 139, с. 149];

- за сімейним станом: *вдова*, *вдовиця*;

«–Болоту! – озирається з докором **сестра-вдова** вже навздогін братові», «Не витримав, помутився розум матері, і коли їй одного разу Іванова **вдова** показала журнал «Огонек» з кольоровою фотографією пам'ятника загиблим воїнам у Берліні, вона, приголомшена схожістю з Іваном, вже не розставалася з журналом», «Про щось велике, незабутнє нагадала йому молода **вдовиця**», «Це вони, нещасні **вдови**, розбестили його серце, вимагаючи від нього...» [2, с. 78, с. 101, с. 125, с. 143].

4. Назви жінок за відношенням до чоловіків:

- за діяльністю чоловіка: *попадя, генеральша, головиха*;

«Та ще хтось пустив провокаційну чутку, ніби **попадя** у Великий піст їла скоромне, яке вона одержувала вприпуст з закритого попівського розподільника» [3, с. 41], «З дружиною легше стане: вже не **генеральша** буде – **головиха**» [2, с. 128].

5. Назви жінок за соціальним станом:

- за походженням: *панночка*;

«- Ой, – зойкнула **панночка** і стрибнула як несамовита» [3, с. 37];

- за соціальним становищем: *хазяйка (господиня), господиня, невольниця, рабня*;

«– Харашо! – кричав білявий солдат в бік хати, побачивши **хазяйку**», «Поїзд, переповнений **невольницями**, побитими чоловіками, кіньми та биками, рушив на захід», «Уже з другої далекої річки виходила **невольниця** Христя у мокрій одежі» [3, с. 74, с. 102, с. 129], «Волочать прекрасних **рабень** на вознище» [2, с. 133], «Про Катерину, що плакала з Ярославною, про нашу геніальну українську **хазяйку**, про **господиню** України» [3, с. 198];

- за суспільним станом: *товаришка, громадянка*;

«Не слухайте його, **товаришки**, – сказав Василь Кравчина, увійшовши до кабінету», «Він чув лише останні вигуки голови, але йому зараз вже була ясна вся картина розмови цього отця міста з своїми нещасливими **громадянками**» [3, с. 91];

- за титулом: *княгиня, цариця*;

«Якщо не мовчати, на догоду довгій низці редакторів, наставників і повчальників, і не кривити пером в обхід питань, на догоду благополучності, на догоду тому, що скаже підла старенька **княгиня** Марія Олексіївна, на догоду квартирі своїй, машині своїй, дачі своїй, місцю в президії своєму, – важко писати про село, де

пролетіло безповоротно далеке дитинство», «**Цариця** заколює себе ножем, дивлячись на страшне обличчя царя» [2, с. 129, с. 133];

- за званням, нагородами: ударниця, героїня, орденоноска;

«Ось краща **ударниця** Христина», «Я бачу свою матір-героїню, розіп'яту на груші жорстокими фашистами», «Женуть **орденоноски** племінних корів важких і плачуться над ними по шляхах із дітьми разом» [2, с. 124, с. 143, с. 168].

б. Назви жінок за біологічними ознаками:

- назви жінок узагалі: жінка, баба, сеньйора, фрау, мамаша, жєницина, дама;

«У **жінок** була своя стежка: вони довіряли свої скарги Матері Божій, а та вже передавала Сину чи Святому Духу-голубу», «– Ой, пробі! Рятуйте! Про-обочку! – закричали **баби**», «А що робить в цьому плані ваша **сеньйора?**», «Приведіть сюди **фрау** Пальма», «Драстуйте, **мамаша**, ну як же ви тут?», «Помрете ви, **дами**» [3, с. 21, с. 41, с. 130–131, с. 131, с. 142, с. 199], «–Що за **жєницина** висить?» [2, с. 229];

- за віковими ознаками: дівчинка, дівка, баба, дівчина, бабуся, тітка, стара жінка, молода жінка, восьмикласниця, молодиця;

«У нас уже вмерло п'ять хлопчиків і дві **дівчинки**», «Мати клялася, що коли вона, бувши ще **дівкою**, спала в коморі, святий Юрій раз з'явився їй у сні в білих ризах, на білому коні, з довгим списом ...», «**Баби, дівки, діди, чоловіки, діти!**», «Притулившись на лавці край вікна під рушниками, щоб не помітили **дівки**, я весь обертаюся в слух», «– Будь здорова, дівчино», «На бідну стареньку хатку, похожу на **бабусю**, притрушену снігом, наступають бійці і танк, і підпис: "Наші героїчні і т. і. наступають на дот"», «Коло розбитої печі, серед руїн, лежала **бабуся**», «Так, **тітку** Уляну наздогнали і трохи не вбили» [3, с. 22, с. 24, с. 42, с. 58, с. 67, с. 187, с. 188], «**Баба** Вівдя: "Кажуть, у Єрусалимі відкрилася дірка в небі і звідти голос Божий, неначе по радіо, щодня каже: "Моліться хоч раз у день, і тоді буде щастя і погинуть німці"» [3, с. 189], «Два поранених бійці, блукаючи в крові і горі, зайшли чи, мо', залізли рачки через леваду і городи до одної **старої жінки** переховатися од смерті й води напитись» [3, с. 189], «**Восьмикласниця**, шістнадцять років», «Продавали сало, м'ясо бійцям за безцінок, а то й так роздавали баби і **молодиці**» [2, с. 153, с. 169], «П'ятдесят тисяч нещасних наших **дівчат** і **молодих жінок** повезено до Німеччини на сільськогосподарські роботи і в

бардаки для обслуговування робочих рабів, навезених з Франції, Італії та інших окупованих країн» [3, с. 220];

- за зовнішніми рисами, що сприймаються органами зору: *квіточка (красива), красуня;*

«Голубонько ж ти моя сизенька, **квіточка...**» [3, с. 34], «— Красуня...», «Але споглядання раптової смерті дівчини – **красуні й трудівниці** – кладе свій слід на серця всіх присутніх» [2, с. 108, с. 138];

- назви жінок за душевним станом: *жалібниця, плакальниця;*

«Вони кричали на сестер-**жалібниць** і лаялись поганими словами, проклинаючи інструмент, невинність помічників і все на світі» [3, с. 125], «**Плакальниці** потрясають нічний степ» [2, с. 133].

7. Назви жінок за церковно-релігійними ознаками:

- за церковно-релігійними особливостями, посадою: *свята;*

«Не смій, вона **свята**» [3, с. 107].

8. Назви жінок за ситуативним станом: *небога (бідна, сердешна, нещаслива):* «Допивши молоко, він витяг з кишені револьвер і між іншим застрілив **небогу**» [3, с. 74].

9. Назви жінок за місцем проживання і перебування: *сусідка, міщанка;*

«Приходили часом **сусідки**» [3, с. 190], «Це **сусідка** Антоніни Соломія Бесараб», «— Замовкни, благаю... О **міщанка!**...» [2, с. 109, с. 132].

10. Назви жінок за національністю, расою: *німкеня, українка, слов'янка;*

«— На, на, на!.. – Одна **німкеня** вдарила її парасолем», «Німці й **німкені** підходили до Олесі, трогали її руками, повертали», «— До речі, хто ваша дружина? – **Українка**» [3, с. 124, с. 130], «Але закордон ще приїде до вас, приїде подивитися на вашу піч під небом, на сухенькі гвоздики од пристрїту в пічурці, на ваш пам'ятник, і якщо є на світі хоч краплина сумління, він поклониться вашій красі, дорога наша мати, **слов'яно, україно** дорога» [2, с. 109, с. 230].

Неважко помітити, що найбільш потужну підгрупу становлять найменування жінок за спорідненістю та свояцтвом. До найбільш уживаних належать значення «мати – жінка стосовно своїх дітей» (*мати, матінка, ненька, матуся*), «дочка – жінка стосовно своїх батьків» (*донька, дочка, донечка*), «дружина – жінка стосовно свого чоловіка» (*дружина, жінка*), «баба – жінка стосовно своїх онуків» (*баба, бабуся*).

Достатньо частотною за вживанням є підгрупа назв за віковими ознаками: «дівчина – молода особа жіночої статі» (*дівка, дівчинка, дівчина, восьмикласниця*), «жінка – особа жіночої статі середнього віку» (*молодиця, жінка, тітка*), «баба – літня особа жіночої статі» (*баба, бабуся, стара жінка*).

Отже, можемо зробити висновок, що фемінітиви зі значенням «дівчина», «мати», «дочка», «дружина», «жінка» є провідними в художній творчості Олександра Довженка.

Частина фемінітивів відображають реалії радянської доби: *комсомолка, ударниця, колгоспниця, комуністка*.

До менш уживаних належать назви жінок за рисами характеру, розумовими здібностями, вадами, особливостями поведінки тощо.

Розглянемо словотвірні тенденції фемінітивів. Традиційно більшість аналізованих лексем утворюється від іменників чоловічого роду за допомогою спеціальних суфіксів.

Лінгвісти загалом виділяють понад 13 суфіксів для утворення іменників – назв осіб жіночої статі. У проаналізованих фемінітивах в ідіостилі Олександра Довженка виділено 7 суфіксів.

1. Суфікс **-к-**: *українка, сусідка, міщанка, ворожка, артистка, туристка, шпигунка, перекладачка, вчителька, секретарка, комсомолка, націоналістка*.

«– До речі, хто ваша дружина? – **Українка**» [2, с. 130] – утворює назву жінки за національністю; «**Це сусідка Антоніни Соломія Бесараб**» [2, с. 109] – назва за місцем перебування; «– **Замовкни, благаю... О міщанка!..**» [2, с. 132] – за місцем проживання; назви за родом діяльності: «**З того часу, щось років через десять чи двадцять, мати об'явила себе ворожкою і почала лікувати людей від зубів, пристриту й переляку, хоч і сама хворіла**», «**Бувало, після роботи, вечорами, вона, як птиця, ну так же багато співала коло хати на все село, так голосно і так прекрасно, як, мабуть, і не снилося ні одній припудреній артистці з орденами**», «**Німкеня. Туристка**», «**Ти його шпигунка?**»; «**На ганок вийшла перекладачка...**», «– **Ми вчительки, комсомолки...**» [3, с. 24, с. 68, с. 138, с. 191, с. 91], «– **Що з вами? – секретарка перестала стукати на машинці**» [2, с. 152] – назва за професією; «**Націоналістка!**» [3, с. 137], «**Якщо колись нікчемні князі й барони захищали зі зброєю честь своїх дочок-білоручок, що ж мені робити з тобою, гвалтівник дочки моєї – комсомолки, трудівниці моря?!**» [2, с. 152] – назви за політичними переконаннями.

2. Суфікс **-иц-**: *цариця, заступниця, мучениця.*

«**Цариця** заколює себе ножем, дивлячись на страшне обличчя царя» [2, с. 133] – назва за титулом; «– *А ти взнай. Заступниця*» – назва жінки за особливостями поведінки; «*Яка я повія? Мучениця я!*» [3, с. 96, с. 139] – назва за способом життя.

3. Суфікс **-ин-**: *княгиня.*

«*Якщо не мовчати, на догоду довгій низці редакторів, наставників і повчальників, і не кривити пером в обхід питань, на догоду благополучності, на догоду тому, що скаже підла старенька княгиня Марія Олексіївна, на догоду квартирі своїй, машині своїй, дачі своїй, місцю в президії свому, – важко писати про село, де пролетіло безповоротно далеке дитинство*» [2, с.129] – назва за титулом.

4. Суфікс **-ш-**: *генеральша.*

«*З дружиною легше стане: вже не генеральша буде – головиха*» [2, с. 128] – назва за діяльністю чоловіка.

5. Суфікс **-их-**: *головиха.*

«*З дружиною легше стане: вже не генеральша буде – головиха*» [2, с. 128] – назва за діяльністю чоловіка.

6. Суфікс **-ниц-**: *мерзотниця, трудівниця, колгоспниця, письменниця, штукатурниця, ударниця, жалібниця, плакальниця.*

«*Виходить заміж, мерзотниця!*» [2, с. 149] – назва за внутрішніми якостями; «*Якщо колись нікчемні князі й барони захищали зі зброєю честь своїх дочок-білоручок, що ж мені робити з тобою, гвалтівник дочки моєї – комсомолки, трудівниці моря?!*» – назва за внутрішніми якостями; «*По польовій дорозі на околиці села син колгоспниці Марії Гуренко покидає колгосп*» – назва за родом діяльності; «*Одна письменниця сказала: признаю два міста – Ленінград і Каховку*» – за родом діяльності, професією; «*А я штукатурниця з Нової Каховки*» – назва за професією; «*Ось краща ударниця Христина*» [2, с. 152, с. 77, с. 91, с. 72, с. 124] – за званням, нагородами; «*Вони кричали на сестер-жалібниць і лаялись поганими словами, проклинаючи інструмент, невправність помічників і все на світі*» [3, с. 125], «*Плакальниці потрясають нічний степ*» [2, с. 133] – назви жінок за душевним станом.

7. Суфікс **-ун-**: *красуня.*

«*Але споглядання раптової смерті дівчини – красуні й трудівниці – кладе свій слід на серця всіх присутніх*» [2, с. 138] – назва за зовнішніми ознаками.

Найбільш частотними в проаналізованих лексемах є суфікси **-к-** і **-ниц-**.

Фемінітив на позначення особи за національністю «німкеня» утворений двома суфіксами: **-к-** і **-ен-**:

«Німці й **німкені** підходили до Олесі, трогали її руками, повертали» [3, с. 124].

Також в аналізованих творах маємо фемінітивні іншомовні запозичення на позначення назв жінок узагалі (заміжніх): *сеньйора*, *фрау*, *дама*:

«А що робить в цьому плані ваша **сеньйора?**», «Приведіть сюди **фрау Пальма**», «Помрете ви, **дами**» [3, с. 130–131, с. 199].

Отже, лексеми категорії жіночності у мові творів Олександра Довженка є природними, невимушено вплетеними у загальну канву оповіді, відображають життєві реалії певної історичної епохи й суспільно-побутові явища. Аналіз зазначених вище лексем дав можливість твердити про широке вживання в ідіостилі О. Довженка власне українських або питомих фемінітивів як найбільш продуктивних і частотних, що стали відображенням найдавніших жіночих образів (*мати*, *дочка*, *дівчина*, *дружина*), використання спільнослов'янських фемінітивів та деяких запозичень, а також фемінітивних назв на позначення тогочасних реалій життя: *комсомолка*, *комуністка*, *колгоспниця*, *ударниця* тощо.

ТВОРЧИСТЬ ОЛЕКСАНДРА ДОВЖЕНКА У СИСТЕМІ МОВНО-ЛІТЕРАТУРНОЇ ОСВІТИ

Вивчення творчості Олександра Довженка у сучасній школі

На сучасному етапі шкільна літературна освіта передбачає розвиток інтелектуальних, творчих здібностей учнів, їх естетичних смаків, морально-етичних цінностей, активної громадянської позиції.

Метою шкільного вивчення української літератури на сьогодні є формування гуманістичного світогляду старшокласників, долучення їх засобами художньої літератури до загальнолюдських і національних цінностей, виховання національно свідомих громадян України, естетичний розвиток учнів, підвищення їх загального культурного рівня та розширення культурно-пізнавальних інтересів, сприяння всебічному розвитку школярів, їх духовному збагаченню, активному становленню й самореалізації в сучасному світі¹.

Сьогодні, у ювілейний рік Олександра Довженка, особливе значення має художнє слово великого митця. До проблеми вивчення творчості Довженка в сучасній школі зверталися В.Гриневич, А.Новиков, С.Привалова, С.Максимчук-Макаренко, Н.Троша² та ін., проте і сьогодні вона залишається актуальною.

Чинними шкільними програмами з української літератури передбачено вивчення творчості Довженка в 11 класі. Для сучасних одинадцятикласників важливим є ознайомлення зі спадщиною митця.

¹Українська література. Програма для загальноосвітніх навчальних закладів 10–11 класи (рівень стандарту) / за ред. Р. В. Мовчан. К. 2011. 41 с. С. 2

²Вивчення творчості Олександра Довженка в школі / А.О. Новиков, В.Й.Гриневич, С. П. Привалова, С. О. Максимчук-Макаренко, Н. В.Троша / за ред. проф. А. О. Новикова. Х.: Основа, 2014. 144 с.

Саме тому на уроці української літератури в 11 класі учителеві доцільно зауважити, що на протигагу усталеним нормам та догматиці тогочасної суспільної моралі письменник у центрі своїх творів поставив не номенклатурну особу, а звичайну просту людину, яку він розуміє як «вінець творіння». Митець осмислює суть її земного буття, реального світу і стверджує насамперед цінність духовної суті людини, тому людяність, милосердя, доброта – невід’ємні риси героїв його оповідань, новел, кіноповістей.

Під час вивчення кіноповісті «Зачарована Десна» Довженка учителеві варто наголосити, що у цьому творі митець звеличує моральну красу і духовну велич людини праці. Важливим під час аналізу художнього твору є дослідження історії написання твору, його жанрової специфіки, тематики, проблематики, композиційних особливостей, образної системи. На нашу думку, орієнтовна розповідь учителя може бути такою: *«У той час, коли Україна палала в огні, коли навкруги було стільки туги і горя, Довженко линув душею у своє босоноге дитинство, коли ще світ йому здавався таким прекрасним і таким багатим на добрих людей.*

Задум написати твір виник в О. Довженка ще в роки Другої світової війни. Про це він говорить у листах до рідних, у «Щоденнику», маючи намір видати таку книжку, яка б «принесла людям утіху, відпочинок, добру пораду і розуміння життя». Перший спогад про твір знаходимо у щоденниковому записі від 5 квітня 1942 року. Проте «Зачарована Десна» з’явилася лише в 1955 р., за рік до його смерті.

У преамбулі до кіноповісті письменник пояснив причину її написання «довгою розлукою з землею батьків і бажанням усвідомити свою природу на ранній досвітній зорі коло самих її первісних джерел»³.

«Автобіографічне кінооповідання» – таке жанрове визначення творові дав автор. Це твір про історичну долю України, її культуру, красу рідної природи. Автобіографічний твір, у якому митець по-філософському осмислює красу людини і красу природи й утверджує думку про їх органічну єдність.

Кіноповість «Зачарована Десна» – твір новаторський за художньою формою та за постановкою і розв’язанням проблем.

³Довженко О. П. Зачарована Десна. Оповідання. Щоденник (1941–1956). К. : Дніпро, 2001. 512 с. С. 12.

Автор намагається дослідити, які основні чинники формування людської особистості, у чому духовне джерело справжнього таланту, яка роль праці в житті людини. Новаторським цей твір можна назвати ще й тому, що О. Довженко висвітлює глибокі філософські категорії, серед яких: шляхи народу й людини до щастя, прекрасне й потворне в житті, покликання, сутність людини, її можливості, добро і зло, життя і смерть.

Композиція кіноповісті «Зачарована Десна» – це органічне поєднання ліричних і філософських роздумів літнього О. Довженка з романтичним, чистим поглядом малого Сашка. У творі можна виділити окремі новели («Город», «Хата», «Смерть братів», «Смерть баби», «Повінь», «Сінокіс», «Коні», «До школи»), ліричні й публіцистичні відступи. Але твір є цілісним: це суцільний потік думок, спогадів, що напливають одні на одні, та зображення умов, у яких формувався світогляд майбутнього митця (побут, оточення).

Особливостями композиції «Зачарованої Десни» є фрагментарність, швидка зміна «кадрів», планів, яка не впливає на цілісне сприйняття ліричної, сповненої тонкого гумору авторської сповіді. Сам О. Довженко як кіносценарист вважав, що сценарій (а кіноповість «Зачарована Десна» є одночасно сценарієм до однойменного фільму) треба писати двома руками: в одній тримати маленький тонкий пензлик для виписування дрібних деталей, а в другій – великий пензель створення описів стокілометрових обширів, пристрастей, масових сцен.

Кіноповість «Зачарована Десна» – це автобіографічний твір, у якому наявні спогади письменника про дитинство, перші кроки пізнання життя, про «перші радощі, і вболівання, і чари перших захоплень дитячих...», про діда і прадіда Тараса, прабабу, матір і батька, коваля діда Захарка, дядька Самійла – неперевершеного косаря. Спогади ці час од часу переростають в авторські роздуми – про «тяжкі кайдани неписьменності і несвободи», інші лиха й страждання трудових людей України і разом з тим – багатство їхніх душ, внутрішню культуру думок і почуттів, їхній смак, їхню вроджену готовність до «найвищого і тонкого».

Спогад є основною формою змалювання життя, композиційним засобом для висловлення різноманітних вражень. У повісті нерідко зникає межа між спогадом і дійсністю. Стильовий почерк автора можна визначити як романтично забарвлений, лірично-поетичний,

закорінений у національний епос і водночас реалістичний у зображенні побутових деталей».

Під час ідейно-тематичного аналізу кіноповісті можна запропонувати одинадцятикласникам занотувати проблематику у вигляді логічної схеми:

Проблематика кіноповісті «Зачарована Десна» О. Довженка:

- природа і людина;
- шлях народу та людини до щастя;
- прекрасне й потворне в житті;
- покликання, сутність людини;
- роль праці в житті людини;
- добро і зло;
- життя і смерть.

Важливою на уроці є робота над образною системою твору. Одним із ключових образів у кіноповісті є образ людини-творця, оскільки він передбачає образну присутність самого автора як творчої особистості. Найбільше місця йому відведено у ліричних позасюжетних відступах і коментарях від імені автора. Письменник передусім акцентує увагу на абстрактних поняттях, відчуттях, якими оперує творча людина і через які сприймає світ і самовиражається.

Учителеві доцільно обов'язково зазначити, що оповідач у творі – сам письменник, який постає у двох образах: як автор і як герой кіноповісті – маленький Сашко. Відповідно й розповідь має двоплановий характер. Перший план – це своєрідне поетичне відтворення світу в дитячій свідомості (письменник зосереджується на внутрішньому світові хлопчика), другий – філософські роздуми зрілої людини-митця про сенс людського буття, роль дитинства у формуванні особистості. Саме в роздумах найбільше розкривається літературна особистість автора. Письменник прагне показати межу між добром і злом, красивим і потворним, велич духовних можливостей простої людини і тягар трагічних випробувань, що випадає на її долю.

Під час роботи над характеристикою образів учителеві доцільно наголосити, що автор виводить цілу низку народних характерів – батька Петра Семеновича, матері Одарки Єрмолаївни, прабаби Марусини, прадіда Тараса, діда Семена, дядька Самійла, ліричного героя Сашка, особливе місце посідає у кіноповісті образ митця. Кожен

характер – глибоко народний і водночас індивідуалізований, у кожного є якась особлива риса, свій талант.

Під час аналізу образної системи кіноповісті одинадцяти класникам варто запропонувати складання логічних схем, таблиць. Наприклад:

Образна система кіноповісті О. Довженка «Зачарована Десна»:

- дід Семен;
- прадід Тарас;
- прабаба Марусина;
- батько Петро Семенович;
- мати Одарка Єрмолаївна;
- оповідач: Сашко, митець Олександр Петрович;
- косар дядько Самійло;
- природа, річка Десна

Подальша робота на уроці пов'язана з ґрунтовною характеристикою образів. Так, діди у кіноповісті постають живими символами епохи, уособленням народної мудрості, втіленням споконвічних національних традицій. *«Діди мої – це щось подібне до призми часу»*. Відкриває цю галерею дід Семен, який був *«дуже схожий на Бога»*. Найбільше любив дід сонце, і *«прожив під сонцем коло ста літ, ніколи не ховаючись у холодок»*, умів цікаво розповідати, лагідно розмовляв з усім живим, вважаючи його одухотвореним.

Дід Семен був письменним, тож часто читав і захоплююче розповідав онукові казки. Повість наскрізь пронизана мотивами гуманізму, любові до всього живого. Дід любив гарну бесіду і добре слово, був *«добрим духом луґу і риби»*, *«розмовляв з усім живим, що росло і рухалось навколо»*. Він завжди з любов'ю і теплом відгукувався про людей.

Дуже добрим і чуйним змальований дідів батько – Тарас, який часто брав малого Сашка на руки і розповідав про Десну, трави, таємничі озера. Його *«руки були такі ніжні, що, напевно, нікому й ніколи не заподіяли зла на землі, не вкрали, не вбили, не одняли, не пролили крові. Знали труд і мир, щедроти й добро»*. Саме дід Тарас ввів малого онука у чарівний світ природи, розкрив перед допитливим хлопчиком її таємниці, навчив відчувати красу.

Напрочуд колоритно змальовано у творі постать прабаби Марусини. Їй сто років. Марусина була малесенька й прудка, очі мала такі видючі й гострі, що схватись од неї не могло ніщо в світі.

Її творчістю були прокльони: *«Їй можна було по три дні не давати їсти. Але без прокльонів вона не могла прожити й дня. Вони були її духовною їжею. Вони лились з її вуст потоком, як вірші з натхненного поета, з найменшого приводу. Це була творчість її палкої, темної, престарілої душі»*. Учителеві варто наголосити, що в авторських інтонаціях відчувається чимало тепла, жалю та співчуття до долі цієї багатостраждальної селянки.

Чи не найбільше місця в повісті відведено спогадам про батька письменника Петра Семеновича, який був дужий, гарний, чистий, працьовитий, дотепний, гострослов, завжди готовий допомогти людям. Про нього автор говорить як про людину внутрішньо інтелігентну, чия духовна краса була виявом етичної культури всього трудового народу: *«Багато бачив я гарних людей, але такого, як батько, не бачив»*. Петро Семенович любив землю і був добрим хліборобом, бо *«скільки він землі виорав, скільки хліба накосив! Як вправно робив, який був дужий і чистий»*.

Елемент краси завжди присутній при змалюванні чи то внутрішнього світу батька, його вчинків, чи портрета. Він був взірцем людської досконалості, виразником і носієм народної моралі: *«З нього можна було писати лицарів, богів, апостолів, великих учених чи сіячів – він годивсь на все»*. Хоч сам співати не вмів, зате шанував мистецтво. Тому із старців визнавав лише одного – Кулика, який завжди ходив з бандурою: *«Батько шанував у Куликові зовнішню пристойність митця»*. Народженому продовжувати славний козацький рід, батькові довелося поховати дванадцять дітей, що померли від пощесті. *«Гірко плакав він над ними: «Дітки мої соловейки! Та чого ж так рано відспівали?.. З чим порівняти глибину батькового горя? Хіба з темною ніччю»*. Довженко, уже як зрілий майстер, вдається до аналогій: подібна сила страждання, розпачу і гніву зазвучить у словах його батька на початку війни, коли німці захоплять Київ і Україна втрачатиме тисячі своїх безталанних синів-соловейків.

Глибоким, щирим ліризмом пройняті спогади письменника про матір. *«У нечисленному ряді жіночих образів образ матері заступив собою всі інші»*. Мати Одарка Єрмолаївна мала великий вплив на формування характеру сина, становлення його як митця-громадянина. Від неньки митець успадкував любов до української пісні, народних звичаїв і обрядів. У *«Зачарованій Десні»* мати Довженка постає невсипущою селянкою-трудівницею: *«Нічого в світі так я не люблю, як саджати що-небудь у землю, щоб проізрастало. Коли вилізає саме з*

землі всяка рослиночка, ото мені радість, – любила проказувати вона». Щастя світилося на обличчі матері тоді, коли тримала на руках немовля, невимовні горе й розпач – коли ховала синів чи проводжала в далекі світи.

Типові риси хлібороба зображені і в характері дядька Самійла. Та мав цей невтомний трудівник особливий талант: *«Орудував він косою, як добрий маляр пензлем чи ложкою, – легко і вправно. Коли б його пустити з косою просто, він обкосив би всю земну кулю, аби тільки була добра трава та хліб і каша»*.

Автор у творі постає у двох іпостасях. Оповідач – це і малий Сашко, який пізнає світ, і сивочолий майстер, що коментує колишні події мудро й дотепно, відтворюючи світ реальний і уявний. Найбільше вражає читача світ, витворений буйною дитячою фантазією: образи незвичних коней, чию розмову підслухав Сашко, і казковий образ яблукатого коня з різдвяної колядки. Кожен із селянських характерів повісті позначений шляхетністю почуттів, моральною красою душі, неабияким духовним потенціалом.

Учителеві варто зазначити, що один з визначальних чинників формування світогляду митця – природа, відчуття її краси. Природа в кіноповісті одухотворена, все в ній живе, промовляє, виконує якусь функцію (Пірат був пес-трудяга: допомагав по господарству, ворона завідувала погодою, коні й качки розмовляли, як люди).

Рікою життя, символом рідної України для Довженка була Десна. Ця прекрасна повновода річка з її запашними луками, багатими сінокосами становила вагому частку життя героїв повісті. Упродовж усього життя припадатиме до цілющої водиці святої ріки своїх дитячих літ і мрій письменник, звіряючи з нею свої думи, помисли й творіння: *«Благословенна будь, моя незаймана дівице Десно, що, згадуючи тебе вже много літ, я завжди добрішав, почував себе невичерпно багатим і щедрим...»*; *«Далека красо моя! Щасливий я, що народився на твоєму березі, що пив воду, ходив босиком по твоїх казкових висипах, слухав рибальських розмов на твоїх човнах і казання старих про давнину, що лічив у тобі зорі на перекинутому небі...»*.

Можливі висновки можна запропонувати учням засвідчити у вигляді таблиці-опори:

Образи	Цитатна характеристика
дід Семен	«дуже схожий на Бога», «прожив під сонцем коло ста літ, ніколи не ховаючись у холодок», був «добрим духом лугу і риби», «розмовляв з усім живим, що росло і рухалось навколо». «Дід перехрестив рота, корінь дуба, Десну і, обклавишись хрестами, заснув»; «...випивав після бійки добрий глек холодної води, не забуваючи перехрестити воду перед тим, як пити».
прадід Тарас	«руки були такі ніжні, що, напевно, нікому й ніколи не заподіяли зла на землі, не вкрали, не вбили, не одняли, не пролили крові. Знали труд і мир, щедроти й добро»; «дід заревів від такого шаленого кашлю, що крейда посипалась із стелі на долівку»; «він довго і якось так лагідно позіхав, ніби прощаючи світу всі його пустощі»
прабаба Марусина	«Вони лились з її вуст невпинним потоком, як вірші з найменшого приводу», «їй можна було по три дні не давати їсти. Але без прокльонів вона не могла прожити й дня. Вони були її духовною їжею. Вони лились з її вуст потоком, як вірші з натхненного поета, з найменшого приводу. Це була творчість її палкої, темної, престарілої душі», «Куди ти, бодай тобі ноги повсихали!»; «Куди ти тютюн ламаєш, бодай тобі руки і ноги поламало! А бодай би ти не виліз з того тютюну до хторого пришествія! Щоб ти зів'яв був, невігласе, як ота морковочка зів'яла від твоїх каторжних рук!», «Баба пішла до хати, а Бог дивився їй услід з погребні і тихо посміхався».
батько Петро Семенович	«Багато бачив я гарних людей, але такого, як батько, не бачив», «скільки він землі

	<p>виорав, скільки хліба накосив! Як вправно робив, який був дужий і чистий», «З нього можна було писати лицарів, богів, апостолів, великих учених чи сіячів – він годивсь на все»; «Він (батько) почував себе спасителем потопаючих, героєм-мореплавателем, Васко да Гамою»; нагадував «переодягненого у поганючу одягу артиста імператорських театрів»; виглядав так, наче «античну статую укрили брудом і рванням»; йому «міг би позаздрити найбільший в світі артист чи генерал».</p>
<p>мати Одарка Єрмолаївна</p>	<p>«Нічого в світі так я не люблю, як саджати що-небудь у землю, щоб проізрастало. Коли вилізає саме з землі всяка рослиночка, ото мені радість, – любила проказувати вона»; «Довго-довго, не один десяток років буде проводити мене мати, дивлячись крізь сльози на дорогу, довго хреститиме мені слід і стоятиме з молитвами на зорях вечірніх і ранішніх, щоб не взяла мене ні куля, ні шабля, ні наклеп лихий».</p>
<p>оповідач: Сашко, митець Олександр Петрович</p>	<p>«Піду на вулицю шанувати великих людей. Дід казав, що за це прощається багато всяких гріхів на тім світі», «Таж, певно, не знайшли одне одного чи не доглянули, і гнів, і ненависть, які були огидні їм ціле життя, підкинула їм ворожка-чарівниця, і все життя облудні примари невпинно турбували їх і бентежили марно. І все життя їх було скорботним, як життя древніх», «Я син свого часу і весь належу сучасникам своїм», «У мистецтві завжди було так і буде – боротьба людських пристрастей. А коли пристрастей немає, немає мистецтва, є нудні керівники»</p>
<p>косар дядько Самійло</p>	<p>«Орудював він косою, як добрий маляр пензлем чи ложкою, – легко і вправно. Коли б</p>

	<i>його пустити з косою просто, він обкосив би всю земну кулю, аби тільки була добра трава та хліб і каша».</i>
природа, річка Десна	<i>«Благословенна будь, моя незаймана дівице Десно, що, згадуючи тебе вже много літ, я завжди добрішав, почував себе невичерпно багатим і щедрим...»; «Далека красо моя! Щасливий я, що народився на твоєму березі, що пив воду, ходив босиком по твоїх казкових висипах, слухав рибальських розмов на твоїх човнах і казання старих про давнину, що лічив у тобі зорі на перекинутому небі...».</i>

Під час характеристики образів доцільно згадати, що спогади автора про рідних, односельців пересипані щирим і лагідним усміхом. Почуття гумору було родинною ознакою Довженків. *«Основна риса характеру нашої сім'ї – насміхатись над усім і в першу чергу один над одним і над самим собою»*, – згадував письменник. У кіноповісті *«Зачарована Десна»* багатьма барвами ожило образне, іскрометне слово Довженка. З м'яким гумором та іронією митець змалював кумедні випадки з життя односельців (сцена полювання дядька Тихона, коли в найвирішальніший момент виявляється, що сьогодні пострілу не буде, бо курок він дома в жилетці забув), висміяв деякі звички чи вади характеру своїх персонажів (прабаба любила прокльони, дід Захарко курил такий тютюн, що *«його обходили кури й поросята, собаки оббігали городами»*, а невістка Галька спала через це в коморі тощо).

Також у творі нерідко звучать дошкульна, викривальна насмішка, гостра сатира, сарказм (наприклад, у сцені, коли батько вперше привів малого Сашка до школи і вчитель, поставивши безглузді запитання, робить висновок, що хлопчик *«неразвитой»*). Особливої виразності досягає письменник, змальовуючи сцени бойовиська на косовиці, які асоціювалися в дитячій уяві з героїчними сторінками національної історії. Романтик за природою, Довженко вдається до гіперболізації та умовності, народнопоетичних уособлень, метафор, епітетів, порівнянь. Варто зауважити, що навіть страшні побоїща, звісно, нафантазовані хлопцем, закінчуються

щасливо, всі персонажі залишаються цілими й неушкодженими, знову ж таки, як у казці.

Митець не ідеалізував патріархальне село, не був прихильником стародавніх способів землегосподарства. *«Я син свого часу і весь належу сучасникам своїм»*, – зізнавався він. Проте Довженко був переконаний, що жодна людина, яку б посаду не обіймала, ніколи не повинна забувати свого національного коріння, сімейних традицій, сили рідного слова: *«Сумно і смутно людині, коли висихає і сліпне уява, коли, обертаючись до найдорожчих джерел дитинства та отроцтва, нічого не бачить вона дорогого, небуденного, ніщо не гріє її, не будить радості ані людяного суму. Сучасне завжди на дорозі з минулого в майбутнє»*.

Доцільно також зазначити, що поняття творчості людини в Довженка поширюється не тільки на працю й створення виробів мистецтва, а й на будь-яку діяльність, що водночас підкреслює святість і велич цієї діяльності (*«Молоді юнаки, підлітки, й старі батьки, і навіть дівчата, творили в загонах сувору помсту народу»*). Найбільше місця в авторських відступах Довженко присвячує висвітленню проблеми сутності і значення мистецтва в житті митця і суспільства. Як завжди болюча і відкрита тема, яка хвилювала самого автора, вона безпосередньо торкається довженківської мемуаристики, так і стає одним із головних компонентів ідейного спектру усіх творів. Закони творчої праці автор виразив думками афористичного характеру: *«У мистецтві завжди було так і буде – боротьба людських пристрастей. А коли пристрастей немає, немає мистецтва, є нудні керівники»*; *«В найголовнішому художник завжди самотній»*; *«А так лежать мої ненаписані твори, як ненароджені діти»*.

Творцем Довженко називає і людину, яка ставиться до своєї праці як до мистецтва. Відданість своїй справі, повна віддача і самовідданість у її здійсненні – це основні закони зодчого. Митець закликає любити життя, цінувати й берегти все те прекрасне, що дав твій народ, що робить людину духовно багатою та щасливою, не забувати про свої корені, бути гідним сином своїх батьків, свого народу.

На підсумковому етапі вивчення кіноповісті можна порадити учням записати **крилаті вислови митця** і запам'ятати їх:

❖ *Я син свого народу і весь належу сучасникам своїм.*

- ❖ *Усвідомити свою природу на ранній досвітній зорі коло самих її первісних джерел.*
- ❖ *Бездоганність людська є в більшій мірі ділом удачі й щастя, аніж наслідком чеснот.*
- ❖ *Сумно й смутно людині, коли висихає і сліпне уява, коли, обертаючись до найдорожчих джерел юнацтва й отроцтва, нічого не бачить вона дорогого, небуденного, ніщо не гріє її, не будить радості ані людяного суму.*
- ❖ *Сучасне завжди на дорозі з минулого в майбутнє.*
- ❖ *Дивлячись часом униз, не втратив щастя бачити оті зорі навіть у буденних калюжах на життєвих шляхах та ін.*

Крім того, одинадцятикласникам варто запропонувати спостереження за мовними особливостями твору, наприклад:

Визначальні риси художньої мови кіноповісті «Зачарована Десна»

Риса мови кіноповісті	Характерна ознака
Зворушливість	Піднесення правди життя.
Гуманізм	Естетичний ідеал героя – у боротьбі за краще, у натхненній праці.
Поетичність	Образність, мальовничість, емоційна піднесеність, підтекст, художня завершеність.
Використання образних засобів	Внутрішній монолог, схвильований діалог, контраст, символіка, художня деталь, своєрідні тропи.
Невичерпне джерело мови кіноповісті – усна народна творчість	Казка, пісня, влучні порівняння, дотепні народні вислови.

На завершальному етапі роботи над твором можна накреслити логічну схему «Ідейно-тематичний аналіз кіноповісті «Зачарована Десна» О. Довженка



Своєрідно можна завершити вивчення кіноповісті. Учитель у підсумковій роботі над твором зазначить, що митець прекрасно знав народний побут, звичаї, духовний світ селянина, його психологію. Саме тому «Зачарована Десна» є своєрідна енциклопедія сільського життя України кінця ХІХ – початку ХХ ст.

Аналіз та інтерпретація образу природи у кіноповісті Олександра Довженка «Зачарована Десна»

В умовах перехідного періоду до Нової української школи в основній і старшій школі нині учителями української літератури та вітчизняними методистами активно розробляються і апробовуються на практиці шляхи і засоби реалізації компетентнісного, діяльнісного й особистісно зорієнтованих підходів у літературній освіті, які були означені як провідні в сучасному освітньому просторі Державним стандартом базової і повної загальної середньої освіти, Концепцією літературної освіти, а також ключовими положеннями концепції «Нова українська школа». Чинною шкільною програмою окреслено, що компетентному читачеві притаманні такі риси: стійкий інтерес до

читання, здатність уявляти й переживати прочитане, критично й рефлексійно мислити, інтерпретувати прочитане, знаходити авторські і творити власні смисли, відчувати естетичну насолоду від художнього слова⁴. Отже, актуалізувалася проблема формування літературної компетентності, яка трактується укладачами програми «як готовність і здатність працювати з текстами різних художньо-естетичних систем, культурно-історичних епох, світоглядних орієнтирів, традицій і стилі, розуміти зміст прочитаного, з'ясувати авторську позицію і художні засоби донесення її до читача, творити на основі прочитаного власні смисли щодо порушених проблем, висловлювати власну (подеколи критичну) позицію стосовно прочитаного, сприймати художній твір як чинник формування життєвого досвіду та соціально-психологічного й соціокультурного становлення»⁵. Отже, сьогодні недостатньо вчителів літератури організувати прочитання твору та застосовувати окремі елементи аналізу. Випускник сучасної школи повинен виконувати як аналітичну, так й інтерпретаційну діяльність під час поглибленого вивчення художнього твору.

Укладачі чинної програми в пояснювальній записці розглядають «засвоєння й систематизацію основних літературознавчих понять як засіб повноцінного сприйняття, прочитання й інтерпретації художнього тексту...»⁶ У контексті сучасних підходів до реалізації літературної освіти художні твори необхідно розглядати не як художнє відображення дійсності, а як зразки мистецтва слова. Державний стандарт базової і повної загальної середньої освіти також спрямовує діяльність учителя на формування в учнів уміння сприймати літературу як на емпіричному, так і на науковому, літературознавчому рівнях. А це означає, що учні повинні розуміти їх із позицій мистецтва, знати закони творення, проникати в особливості авторського освоєння дійсності. Удосконалення процесу вивчення літератури у школі треба спрямувати на розкриття образотворчого потенціалу художнього твору, з'ясування ознак авторської манери письма, різноманітних авторських задумів, ідей, закладених у найменших елементах твору для того, щоб викликати у читача емоційну та

⁴Українська література: 5 – 11 класи : навчальні програми, методичні рекомендації щодо організації навчально-виховного процесу в 2018-2019 навчальному році / Укладач О.Ю.Котусенко. Харків : Вид-во «Ранок». 2018. С. 4.

⁵Там само. С.6.

⁶Там само. С.7.

творчу активність, здатність глибоко розуміти зміст твору, сформувати власне його бачення і зацікавити до тлумачення і пояснення в усній і письмовій формі – цього можна досягти, лише розширюючи аналіз елементів творчого задуму митця.

Відвідуючи уроки української літератури у старших класах, ми мали можливість спостерігати таку закономірність: під час поглибленої роботи над художнім твором учителі-словесники найчастіше значну увагу приділяють роботі над образами-персонажами, визначенню теми, жанрової специфіки, проблематики, ідеї тощо. Інші елементи образної системи, зокрема й пейзаж, залишаються поза увагою всіх учасників уроку. Про художній образ природи згадують, як правило, на підсумкових уроках, коли говорять про майстерність письменника. Робота зводиться до перерахування художніх засобів, використаних автором у своєму творі. Констатація без практичної роботи над текстом твору конкретного автора малоефективна. Саме тому випускники наших шкіл мають примітивні уявлення про пейзаж М. Коцюбинського у психологічних новелах та повістях, І. Багряного у пригодницькому романі, Довженка у кіноповістях та ін.

Літературознавці Б. Є. Галанов, С. М. Соловйов, М. М. Бахтін, М. Н. Епштейн, Ю. І. Кузнецов та ін. зазначають, що нейтральних чи зайвих пейзажів у гарній книзі не буває. Нині художній образ природи стоїть поряд із образом-персонажем, його значення значно розширилося і допоміжною чи інформативною функцією не вичерпується. Зважаючи на вище сказане, учитель-словесник повинен знайти час і можливість для вирішення окресленої проблеми. Оскільки актуалізувалися поняття «аналіз» та «інтерпретація», розкриємо названі поняття і на конкретному прикладі продемонструємо організацію аналітичної й інтерпретаційної діяльності школярів на уроці поглибленого вивчення твору.

Аналіз – уявна операція над твором, яка передбачає поділ його на частини (складник змісту і форми), виокремлення певних складників для розгляду, дослідження їхніх особливостей, визначення їхнього місця й ролі в загальній системі твору, встановлення взаємодії з іншими складниками⁷.

Художній аналіз – це осмислення мистецького твору, визначення його ідейно-тематичної основи, проблематики, побудови,

⁷Марко В.П. Аналіз художнього твору : навчальний посібник. К. : Академвидав, 2013. С.272.

образної системи, а також дослідження засобів творення образів, художньої мови. Інакше кажучи, це відповідь на запитання: що і як сказано у творі, або ж – розкриття художності тексту⁸.

Важливою функцією аналізу є поглиблення, корекція, а іноді й докорінна зміна первісних вражень і уявлень, які з'явилися під час ознайомлення і осмислення тексту твору. Велику роль для цього процесу виконує, як наголошують Є. Пасічник, Н. Волошина, Н. Гоголь, В. Шуляр та ін., уважне, повільне повторне перечитування твору, що не лише поглиблює первісні враження та усвідомлення прочитаного, але й дає змогу перевірити їх. При цьому вчені розрізняють науковий чи літературознавчий аналіз і шкільний. Науковий аналіз – це застосування об'єктивних методів для обґрунтування суб'єктивних вражень і роздумів. Під час аналізу первинні уявлення про смисл і художню специфіку твору підтверджуються фактичним матеріалом із самого тексту і логічно опираються на літературознавчу теорію і поступово із гіпотез перетворюються у наукову концепцію. Аналіз може мати варіативність і поступово, поглиблюючи і розширюючи роботу над твором, можна вибудувати інший варіант, але на більш високому і якісному рівні. Аналіз при цьому базується на доказах, а не на первинних враженнях, тому й може вважатися науковим. В. Пахаренко зазначає: «Вдумливий, вмілий аналіз має підпорядковуватися законам наукового дослідження, бути якомога об'єктивнішим, аргументованішим, базуватися на фактичному матеріалі»⁹.

Учені наголошують, що літературознавчий аналіз варіативний, це, певним чином, залежить від методу аналізу, який обирає дослідник, зокрема біографічний, культурно-історичний, компаративний, психологічний, формальний, структуральний, семіотичний, рецептивно-естетичний тощо. При цьому будь-який дослідницький метод аналізу твору визначають принципи – єдності змісту і форми, історизму, художнього типологізму тощо.

Як уже зазначалося, розрізняють літературознавчий і шкільний аналізи художнього твору. В основі шкільного аналізу лежить літературознавча концепція, а це означає, що вчитель, моделюючи етап аналізу художнього твору на уроці, обов'язково ознайомлюється із варіантами літературознавчого аналізу і опирається на них.

⁸Пахаренко В.І. Основи теорії літератури. К. : Генеза, 2009. С.279.

⁹Там само. С. 279.

Важливо усвідомлювати, що мета шкільного аналізу не зводиться до адаптації наукового аналізу до рівня дитячого сприймання і усвідомлення. Шкільний аналіз відрізняється метою, завданнями, обсягом, методами вивчення мистецтва слова. Завдання шкільного аналізу – це читацьке осмислення тексту твору, тобто спілкування учня-читача із автором твору через текст. Мета шкільного аналізу, по суті, – створення читацької інтерпретації художнього твору, оскільки, як зазначає Є. Пасічник, справжнє мистецтво вимагає занурення у світ образів, ідей, які не лежать на поверхні, не декларуються митцем, а потребують детального і глибокого занурення у підтекст, у найменші одиниці змісту і форми твору. «Мистецтво аналізу полягає в тому, щоб викликати в учнів потребу розібратися у тих пластах художнього твору, які або непоміченими, або недостатньо осмисленими учнями, тобто повернути до учнів твір новими гранями, збудити нові почуття і емоції, захопити силою і глибиною думки митця, майстерністю художнього зображення»¹⁰. Головне завдання шкільного аналізу – наближення читача до авторського задуму.

Траєкторія аналізу художнього твору проектується учителем так, щоб учневі-читачу було що відкривати для себе. В іншому випадку діалог про смисловий зміст твору, окремі образи і деталі не зацікавить школяра, а сама аналітична діяльність буде млявою і одноманітною. Учителю необхідно так організувати роботу на етапі аналізу й інтерпретації, щоб вона сприяла і стимулювала учнів самостійно робити відкриття і висновки.

Найбільш поширений прийом аналізу та інтерпретації – постановка проблемних запитань і завдань на встановлення причинно-наслідкових зв'язків, а також емоційно-ціннісна оцінка описаних у творі автором образів і подій. Запитання допомагають учням з'ясувати вузлові епізоди твору, осмислити їх в контексті ідейно-художнього авторського задуму, установити причинно-наслідкові зв'язки, виокремити авторську позицію, а також сформулювати власне ставлення до прочитаного. Під час пошуку відповідей на поставлені запитання у кожного учня з'являється особистісне уявлення про ідейно-художній зміст твору. Цими уявленнями школяр обмінюється з іншими учнями-читачами, стаючи при цьому учасником колективного обговорення чи діалогу. Те, що не було помічено і виокремлено

¹⁰Пасічник Є. А. Методика викладання української літератури в середніх навчальних закладах : навчальний посібник для студентів вищих закладів освіти. К. : Ленвіт, 2000. С.222.

під час першого читання твору, за результатами таких бесід переростає у відкриття нових смислів. Завдяки колективному зусиллю всіх учнів-читачів, кожен із яких висловлював свої погляди і позиції, висував нові версії і гіпотези, художній твір стає кожному близьким, зрозумілим, цікавим і значущим.

Наступний етап роботи над текстом художнього твору є своєрідним поєднанням перших уявлень учнів про авторський задум із результатами аналізу, тобто інтерпретація. Абсолютною домінантною інтерпретації тесту художнього твору є тлумачення художнього змісту твору. Під час аналізу розуміння йде від цілого до частин, під час інтерпретації – від частин до цілого.

Інтерпретація – (лат. *interpretatio* – тлумачення, роз'яснення) – дослідницька діяльність, пов'язана з тлумаченням змістової, смислової сторони літературного твору на різних його структурних рівнях через співвіднесення з цілістю вищого порядку. Смісловий зміст досліджуваного літературного явища в інтерпретації виявляється через відповідний контекст на фоні сукупностей вищого порядку. Предметом інтерпретації можуть бути: 1) будь-які елементи літературного твору (фрагменти, сцени, мотиви, персонажі, алегорії, символи, тропи і навіть окремі речення та слова), співвіднесені з відповідним контекстом твору або позатекстовою ситуацією; 2) літературний твір як цілісність, коли у творі і поза ним відлюковується те завуальоване, приховане, що з'єднує усі компоненти в одне ціле і робить твір неповторним; 3) літературна цілісність вищого порядку, ніж літературний твір, наприклад, творчість письменника, літературна школа, літературний напрям, літературний період¹¹.

Інтерпретація – 1. Роз'яснення, тлумачення, розкриття змісту чого-небудь. 2. *мист.* Пояснення художнього твору з метою розуміння його змісту та ідейно-художньої концепції¹². «Створення нового художнього твору на основі поглибленого сприймання відповідно до вікових і інтелектуальних можливостей суб'єкта»¹³

Аналіз наукових джерел дозволив нам зробити висновок щодо тлумачення окресленого поняття: інтерпретація – це створення

¹¹Марко В.П. Аналіз художнього твору : навчальний посібник. К.: Академвидав. 2013. С.48.

¹²Літературознавчий словник-довідник / Р. Гром'як, Ю.Ковалів. К.: ВЦ «Академія», 1997. С.316 -317.

¹³Сучасний словник іншомовних слів / Л.Нечволод. Харків: ТОРСІГ ПЛЮС, 2011. С. 407.

читачем власного трактування художнього твору (в усній чи письмовій формі), в основу якого покладено індивідуальні особливості сприймання, мислення, уяви і розуміння поетики художнього тексту.

Інтерпретація має свою специфіку, оскільки є категорією суто мистецькою. З допомогою інтерпретації відбувається суб'єктивне пізнання об'єктивного світу. Наукова інтерпретація художнього твору виникає під час непрофесійного читання й опирається на нього. В інших літературознавчих ситуаціях діяльність непрофесіонала неприйнятна. Імпульсом для тлумачення тексту твору як читача й інтерпретатора водночас часто стає питання: «Що ж хотів сказати письменник своїм твором?». Загальне враження від прочитаного часто є основою тлумачення художнього твору. Не кожен твір пробуджує бажання думати, говорити про нього дослідника і тим паче непрофесійного читача. Лише той твір, який викликав інтерес і емоційний відгук читача, породжує тлумачення. Тому найчастіше як професійна, так і непрофесійна інтерпретація – це намагання передати своїми словами безпосередні враження й емоції, які виникли під час читання художнього твору. Як читач, так і непрофесійний критик визнають суб'єктивізм інтерпретації, її неповноту і полемічність.

У царині літературознавства інтерпретація виконує особливу роль, оскільки вона пов'язує науку із природним сприйманням художнього твору і прирівнює мислення звичайної людини і спеціаліста з літератури, таким чином піднімаючи читацьку реакцію на твір мистецтва до рівня науки. Якщо ж не враховувати сприймання літератури непрофесійними читачами, то наука ризикує перетворитися в абстракцію. Усе це доводить необхідність і актуальність інтерпретації як виду читацької діяльності.

Специфічні завдання інтерпретаційної діяльності витікають із суті самого поняття. Спочатку текст твору піддають інтерпретації, аби якомога правильніше і повноцінно зрозуміти й усвідомити його смисл, ідейно-художній зміст, який у нього вкладено автором. Суть інтерпретації можна виразити через формулу: «Інтерпретація – це своє розуміння», ключове слово цього виразу «своє». «Своє» означає «пережите особисто»¹⁴

¹⁴Марко В.П. Аналіз художнього твору : навчальний посібник. К.: Академвидав. 2013. С.125.

Намагаючись осмислити і об'єктивно сприйняти текст художнього твору, читач прагне зрозуміти автора, а точніше ідейно-художній задум, реалізований митцем у конкретному творі. «Процес осмислення видається як чуттєвість, співпереживанням думкам, почуттям, намірам іншої людини-автора. Автор цікавить читача не як біографічна особистість, а як якась цілеспрямована енергія, яка переплавила індивідуальний соціальний досвід у твір мистецтва»¹⁵.

Під час інтерпретації тексту художнього твору читач постійно перебуває в полоні власних суджень, осмислень. Розуміння художнього твору інтерпретатором концентрується лише навколо сюжету і фабули. Читач наслідує персонажі, їхні вчинки, установлює причинно-наслідкові зв'язки між подіями, описаними в тексті твору. Наступним етапом осмислення тексту твору є сприймання, під час якого читач починає розуміти мотиви поведінки персонажів, їхній внутрішній світ. Завершальним етапом розуміння тексту художнього твору є осягнення авторського світогляду, входження у світ авторських цінностей. Читач починає дивитися на створений митцем художній світ із позицій самого письменника.

Під час шкільного уроку ті чи інші аналітичні вправи, які, як правило, відтворюють певною мірою процес сприйняття самого твору, готують підґрунтя для інтерпретації, забезпечують її можливість. І лише на заключному етапі вивчення твору завдання, які націлюють учнів на аналіз, набувають інтерпретаційного змісту.

У сучасному літературознавстві розрізняють інтерпретацію читацьку (первинну), наукову і образну. Читацька, тобто первинна, інтерпретація, як правило, опирається на враження, які виникають у читача під час прочитання твору, часто виражається через переживання, настрої, почуття. Наукову інтерпретацію формулює вчений-літературознавець, який при цьому також опирається на власні читацькі відчуття, які перевіряє аналізом, як результат маємо наукову інтерпретацію. Творча інтерпретація можлива тоді, коли художній твір представлено в інших видах мистецтва, тобто його екранізація, театральна постановка чи музичний і образотворчий твір. Найважливіша проблема інтерпретації художнього твору – проблема адекватності різноманітних тлумачень його змісту і форми, оскільки цей процес безкінечний і варіативний. Не випадково ж методисти

¹⁵ Барт. Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. 2-е изд., доп. М., 1994. С.42.

стверджують, що кожен читач здатен по-своєму зрозуміти і в подальшому інтерпретувати твір, це залежить від низки факторів.

Інтерпретація допомагає краще зрозуміти і осмислити художній твір, що вдається учням з кожним роком важче і важче. Цей вид діяльності на уроці позитивно впливає на сприймання і аналіз творів, які є найважливішими етапами і в той час найскладнішими для поглибленого текстуального вивчення шкільної літератури.

Наше завдання – показати художню своєрідність пейзажів у кіноповіді, функціональне призначення їх у контексті ідейно-художнього задуму, відповідність естетичним засадам художньої системи. Завдання: допомогти вчителю-словеснику вибрати оптимальні методи й прийоми роботи у процесі формування умінь аналізувати пейзаж у прозовому творі.

Для поглибленої роботи над цим оригінальним і неповторним явищем у кожного письменника обираємо твори із несподіваними для учнів композицією, сюжетом, стилем, жанром, художньою системою та ін. Назвемо типи умінь, необхідних для аналітичної роботи над пейзажем, які повинен набути старшокласник у процесі практичної роботи із текстом твору: 1) близько до тексту відтворювати в уяві художні картини природи, зображені письменником, переказувати прочитане, передаючи як авторське, так і власне ставлення до зображеного; 2) визначати у творі його основні частини, бачити їх межі і встановлювати зв'язки пейзажу з іншими композиційними та сюжетними елементами; 3) визначати зображувально-виражальні та емоційно-естетичні функції образу природи у тексті і коментувати їх доцільність, а також визначати тип, структуру, характер, тематику пейзажів у контексті ідейно-художнього задуму твору; 4) ідентифікувати художню своєрідність образу природи у контексті естетичних засад різних художніх систем, здійснюючи контекстні образні та поняттєві узагальнення щодо індивідуального авторського стилю; 5) самостійно інтерпретувати зміст і значення літературного пейзажу; встановлювати типологічні зв'язки між образами природи різних письменників та інших видів мистецтва, помічати пізнавані факти в нових проявах дійсності; складати власні висловлювання (усні і письмові) критичного характеру за мотивами прочитаного.

У процесі роботи вчителів разом із учнями треба з'ясувати низку важливих запитань: як пов'язане ставлення письменника до природи із його філософськими, естетичними, морально-етичними переконаннями, особливостями світосприймання; яку роль відіграють

пейзажі у структурі твору, сюжетобудуванні; яка структура самих пейзажів, характер, тема, як це співвідноситься із ідейно-художнім задумом твору; які зображувально-виражальні та емоційно-естетичні функції він виконує; які образотворчі засоби використав автор, у чому неповторність та оригінальність пейзажів у контексті літературного процесу, доробку митця ?

Відомо, що частина учнів-читачів несвідомо ставиться до описів під час первинного знайомства із текстом твору, тобто перечитують частково і без належної уваги або ж пропускають їх взагалі. Психологи (О. І. Никифорова, В. Г. Маранцман, І. О. Синиця, А. П. Сидельковський, О. Ю. Богданова, Т. В. Зверс та ін.), які вивчали особливості сприймання учнями різних вікових категорій образів природи, пояснюють це тим, що пейзажі “найбільш складні для читачів”. Дитина легко захоплюється фабулою твору, бо це доступніше і цікавіше, якщо у творі захопливий сюжет. Повноцінне сприймання пейзажів вимагає уважного, вдумливого, повільного читання і максимального включення відтворювальної та творчої уяви. І. О. Синиця, узагальнюючи свій багаторічний досвід роботи у школі, радить перед знайомством із текстом твору дати чіткі установи, на що треба звернути увагу під час читання тексту. Коли учні знатимуть, що на уроці йтиметься не лише про образи дійових осіб, а й про природу, то, читаючи твір, вони ставитимуться уважніше до найменших елементів тексту, що вже само по собі сприятиме активізації їхньої відтворювальної уяви. Якщо учням переконливо довести, що, відтворюючи художні образи, вони краще зрозуміють твір і їм легше буде його проаналізувати, що це полегшить роботу пам’яті, то в них, як засвідчує практика, виникає бажання самим удосконалювати свою уяву.

Щоб учні глибше осягнули витoki художньої своєрідності образів природи, учителям необхідно з’ясувати умови й обставини, в яких автор виростав як особистість, яку роль у формуванні світогляду, характеру, внутрішнього світу відіграла природа. Для цього варто звернутися до спогадів, листування, біографічних творів тощо. Таку роботу заздалегідь проведуть учні-літературознавці.

В автобіографії Довженко сам показує коріння, з якого проріс майбутній геній його творчості. Вирішальне значення насамперед мала сім’я, тому про родичів найперше із повагою і пошаною скаже автор. “Друге, що в моєму дитинстві було вирішальним для характеру

моєї творчості, це любов до природи, правильне відчуття краси природи»¹⁶.

Народившись і виростаючи на берегах зачарованої Десни, автор пізнав радість від спілкування із природою. «В дитинстві у мене був певний нахил до споглядальності», – зазначає письменник. Він умів слухати й розуміти кожну бадилинку, кожен листочок, цей дар передав малому Сашкові дід Семен, «добрий дух лугу і риби». Через усе життя проніс любов до берегів річки дитинства, оспівав її красу у творах, кінофільмах. Не одне покоління із захопленням читало і буде читати: «Далеко краса моя! Щасливий я, що народився на твоєму березі, що пив у незабутні роки твою м'яку, веселу, сиву воду, ходив босий по твоїх казкових висипах, слухав рибальських розмов на твоїх човнах і казання старих про давнину, що лічив у тобі “зорі на перекинутому небі»...»¹⁷. Скільки загадок і таємниць таїлося у прозорих водах Десни. Він любив лежати на піскуватому березі і слухати чарівний плюскіт води. Любив милуватися безкінечною грою хвиль, які грали на сонці. Полісько-степова природа вабила і слух, і очі юного Довженка.

Доля склалась так, що письменник мусив жити поза рідною Україною, але її символи були завжди в його душі і серці. Так, сучасники згадують, що на городі Довженкової дачі у Підмосков'ї улітку завжди красувалися соняшники як знак любові до образів дитячих літ. Вони, як і яблука, стали кінокласикою і обійшли весь світ у стрічках «Земля», «Арсенал», «Звенигора»... «Часто згадую я тепер день, коли ми приїхали з Москви в мічурінські сади і нас тішила величезна маса яблук та груш». Довженко сказав: «Я хотів би мати поруч зі своїм будиночком квітучі дерева, щоб, вийшовши, дихати ароматом квітів і слухати перших бджіл...». Ми говорили про красу розквітаючих садів, і він сказав: «...Гадаю, що під розквітлою яблунею не можна навіть лягати»¹⁸.

Старшокласникам буде цікаво дізнатися, як він поліпшував природу, зокрема посадив сад біля Київської кіностудії, створював архітектурні проекти забудови берегів Дніпра і Каховського водосховища, висловлював свої зауваження щодо проектування нових сіл,

¹⁶Довженко О. Автобіографія . Твори в 5-ти томах. К.: Дніпро. 1983. Т.1. С.19.

¹⁷Довженко О. Зачарована Десна. Твори у 5-ти томах. К.: Дніпро. 1983. Т.1. С.81.

¹⁸Влчек В. Життя в цвіту . Збірник спогадів і статей про митця. К. 1959. С. 207.

задовго до польоту Ю. Гагаріна ділився планами освоєння космосу... Він мріяв зробити землю красивою.

Любив мандрувати, часто виїздив у різні села і міста у пошуках «натури», не одну ніч провів біля вогнища із друзями, захоплювався полюванням, але, як і Остап Вишня, виїздив на природу за новими враженнями, можливістю поспілкуватися, аби отримати заряд енергії від землі і дерев, пробудити натхнення.

«Одного разу, повернувшись із пошуків “натури”, він сказав: “Я бачив день, сповнений сонця і барв, насичений красою на небі і на землі, – день, якого не було вчора і не буде уже завтра, день, схожий на людину на вершині її творчої сили, в хвилину найрадіснішого художнього натхнення... Але сьогодні був день, насичений красою і в землі, і в тіні – скрізь сповнений дії...”¹⁹.

«В одному листі з Москви Олександр Петрович писав: “Я в думках пронісся по незабутній тайзі, яка така гарна в ці вересневі дні. Пригадав усі місця, всі ночівлі в тайзі, всі до однієї зустрічі із старими й малими і вражаючу красу світу – землі, неба, повітря, яке, здавалось мені, було наповнене кольором, – словом, усе, чим насолоджувалась моя душа в цьому далекому краї...”²⁰.

Сторінки «Щоденника» також містять записи: «Люблю Дніпро – велику річку мого народу, чисте ласкаве повітря, ясне небо і широту у всьому...» (Запис від 12.09. 1954р.)

Справжньою творчою знахідкою, успіхом вважав наявність у фільмі чи кіносценарії пейзажів. Під час роботи над стрічкою «Мічурін» наголошував: «Головним актором у мене є природа. Вона не повинна бути лише кулісами! Важливе її поетичне зображення, а я сказав би навіть, любовне зображення... Природа не тільки повинна мати «драматичну цінність», вона повинна зміцнювати душевний горизонт людини»²¹.

До сучасників Довженко звертався із закликом: «Думайте красиво!» Але реалії життя не завжди були прекрасними. «Ліси знищують більше, ніж саджають, – сумно промовив він, – дерева зрубують, корчують, треба чи не треба. А з лісами зникають і водойми, і

¹⁹Влчек В. Життя в цвіту Збірник спогадів і статей про митця. К. 1959. С. 207.

²⁰Русанов Павло. Зоряні зачарований . Полум'яне життя. Спогади про Олександра Довженка. К.: Дніпро.1973. С .595.

²¹Там само.

звірі, і птахи. У нас, на превеликий жаль, ще не прищеплена і погано виховується любов до природи – до дерев, до тварин...»²².

Довженко був твердо переконаний, «що без гарячої любові до природи людина не може бути митцем. Та й не тільки митцем...»²³.

Учитель підсумує, що розкішна українська природа була дуже важливим джерелом формування національної психології, світогляду, характеру, емоцій Довженка. Через вчуття в її краєвиди відбулося поступове розуміння малим Сашком природної краси, яка приносила в повсякденне життя українців ніжність, благородство почуттів, любов і злагоду. Не дивно, що у майбутній творчості письменник піднесе картини природи до рівня свого серця, бо все життя намагатиметься відтворювати гармонію людського життя з природою, слідує своєму мистецькому кредо – жити і творити за законами краси.

У ході розповіді про історію написання кіноповісті, варто наголосити, що в її основу лягли спогади автора про незабутні дні дитинства. Задум виник ще в 1942 році, який було реалізовано в 1955 році, за рік до смерті письменника. Цей твір він не писав задля постановки чи навіть публікації, творив для себе, для рідних матері та сестри. Відомо, що в останні роки життя він був у «московському засланні» (йому було заборонено виїжджати на Україну без особливого дозволу), що страшенно гнітило митця-патріота, душу охопила ностальгія. У листі від 2 жовтня 1956 року Довженко писав до львівського театрального колеги С. Пономаренка: «Дуже сумую за Україною. Тільки там, я вже почуваю, нікому я не потрібний». У «Щоденнику» з'явиться запис: «А вчора, пишучи спогади про дитинство, про хату, про діда, про сінокіс, один собі у маленькій кімнатоньці сміявся і плакав. Боже мій, скільки ж прекрасного і дорогого було в моєму житті, що ніколи-ніколи вже не повернеться! Скільки краси на Десні, на сінокосі і скрізь-усюди, куди тільки не гляне моє душевне око...».

У методиці цей етап прийнято називати підготовкою учнів до сприймання твору, мета якого пробудити інтерес і бажання в учнів уважно прочитати текст твору, а також дати необхідну суму знань про твір для більш глибокого його розуміння. Щодо інтерпретаційної

²²Там само.

²³Довженко О. Автобіографія . Довженко О. Твори в 5-ти томах. К.: Дніпро. 1983. Т.1. С. 19.

діяльності – то його називають перед інтерпретаційним. Завдання наступні: активізувати асоціативне мислення, дати «актуальну установку» на знайомство школярів з художнім твором, створити необхідний емоційний стан, пробудити аналітичну думку та уяву учнів, підготувати їх до повноцінного та глибокого сприйняття художнього твору, дати учням необхідну суму знань, яка викличе інтерес до майбутнього читання, активізує мислення, дозволить їм залучитися до процесу первинної інтерпретації.

На формування випереджувальної інтерпретації мають вплив історія написання твору, біографічні відомості про письменника, особливості його творчого стилю, робота над заголовком, ознайомлення з інтерпретаціями твору в інших видах мистецтва (у кіно, живописі, театрі тощо), відгуки про твір старших учнів, оцінка в літературній критиці тощо.

З цією метою учителям доцільно застосовувати наступні прийоми, види та форми навчальної діяльності: вступне слово вчителя (настанова на читання); розповідь про письменника та його творчість; залучення творів інших видів мистецтв, пов'язаних з літературним твором, що вивчається (розгляд картин, ілюстрацій, прослуховування музичних творів, перегляд фрагментів кіноекранізацій, театральних постановок тощо); відтворення в свідомості учнів епохи та життєвих умов, за яких писався твір або про які в ньому йдеться (екскурсія до музею, до пам'ятних місць, фотоекспозиція, перегляд діафільмів, кіно- та відеоматеріалів тощо); обговорення заголовка твору; виразне читання вчителем фрагментів твору, що вивчається, або творів, пов'язаних з ним за тематикою, для створення загальної атмосфери емоційного входження в текст; постановка низки проблем та випереджальних завдань, розв'язання яких передбачає прочитання тексту; зачитування вчителем або підготовленим учнем початку твору та найбільш напружених уривків тощо.

З осмислення назви ще не прочитаного твору розпочинається інтерпретаційна робота над текстом, адже заголовок є частиною тексту. Така інтерпретація є попередньою, оскільки не має прямого відношення до тлумачення твору в цілому і часто з ним не збігається. Найголовніше, що цей вид роботи дає змогу школярам без значних зусиль включитися у першу фазу інтерпретаційної діяльності, сформуванню попереднє розуміння твору.

З цією ж метою у системі формування інтерпретаційної компетентності доцільно використати інтерактивну вправу «учень –

учневі», тобто матеріал, який буде вивчатися, учням рекомендують їхні однокласники, які прочитали твір улітку. Якщо книга дійсно їх схвилювала, то вони просто поділяться своїм особистим відкриттям у тексті твору і враженнями. Це завжди викликає живий інтерес до твору у багатьох учнів, адже він вразив ровесників, чия думка не байдужа і, безперечно, авторитетна для них.

Серед підлітків нині надзвичайно поширене явище, коли вони об'єднуються у фан-клуби, інтернетівські чати з метою спілкування. Тема спілкування часто виникає в ході розмови і стосується розрекламованої продукції. Щоб читання художньої літератури стало предметом їхньої уваги, його також потрібно включити в поле їхніх інтересів, тобто створити книзі своєрідну рекламу. До цього виду роботи варто залучати активних учнів, які цікавляться літературою, що ефективно впливає на формування читацької мотивації учнів.

На окремих уроках з учнями, які прочитали твір улітку, доцільно провести бліц-інтерв'ю, аби краще зорієнтувати виступаючого, наштовхнути на потрібні роздуми, скерувати хід думок у певному напрямі, йому варто запропонувати низку коротких запитань, на основі яких учень вибудовував свою промову. Питання можуть бути такі: Що очікував від твору? На які думки наштовхнула його назва? Чи справдилися ці сподівання? Чим зацікавив текст? Які враження справив? Які думки виникли по завершенню читання? Які епізоди тексту виявилися найбільш полемічними? Чия думка про текст була найбільш переконливою, авторитетною? Які епізоди привернули увагу найбільше? Чи захотілося прочитати інші твори цього письменника? Чи відповідає цей твір Вашим читацьким уподобанням? Чи здатна книга змінити життя людини? Чи належить цей твір до таких? Інтерв'ю в однокласника доцільно брати самому учителю, можуть свої запитання про твір ставити інші учні класу.

Під час роботи над текстом твору вчитель повинен показати особливості художнього образу природи у кіноповісті, для якого характерна фрагментарність, монтаж окремих епізодів і картин, часом не пов'язаних між собою, переміщення часових і просторових площин, різка зміна настрою тощо.

Визначаючи художньо-композиційну роль пейзажів у творі, учні мають виділити ключові епізоди твору і зіставити їх із картинами природи. Проведемо таку бесіду:

-Чи доводилося вам раніше читати твори, подібні до “Зачарованої Десни”? У чому їх подібність, чим вони відрізняються?

(“Щедрий вечір”, “Гуси-лебеді летять” М. Стельмаха, “Казка мого життя” Б. Лепкого, перша частина епопеї “Волинь” У. Самчука “Куди тече та річка”).

- У чому особливість композиції кіноповісті? Поділіть твір на частини (якщо такий поділ можливий), дайте заголовки кожному фрагменту. Обґрунтуйте свій поділ. Простежте за характером пейзажів кожної новелки.

У ході обговорення учні зроблять висновок, що вони вперше читають кіноповість. Твір має досить цікаву й оригінальну композицію, подібний прийом також не траплявся. Це окремі фрагменти-спогади із життя малого Сашка, висновки, ліричні і філософські роздуми літнього Довженка. Одне й те ж явище одночасно подане через романтичне світосприймання героя-оповідача і оцінене автором-мислителем як умова формування особистості майбутнього письменника. Цей композиційний прийом поширений і на найменших елементах твору, зокрема і пейзажах.

Умовно весь текст твору можна поділити на новели («Обійстя Довженків», «Смерть братів-соловейків», «Смерть прабаби», «Весняна повінь», «Сіножать», «Коні», «Перші кроки в науку»). Кожен епізод має своє ідейно-художнє значення у загальній змістовій та ідейній організації тексту, це одна із умов, у яких формувалася світогляд Довженка. Майже всі фрагменти містять пейзажі, які тісно пов'язані із сюжетом, ситуацією. Отже, маємо зразки ситуаційного пейзажу, який виконує то роль декоративного тла, то обрамлює епізод, то є засобом уповільнення дії (ретардація), впливає на установлені хід подій (весняна повінь) і докорінно змінює їх, створює ілюзію безперервності у викладі думок та ін.

Групам дітей запропонуємо конкретно зупинитися на кожному епізоді і з'ясувати зображувально-виражальну та емоційно-естетичну функції образу природи. Бажано, щоб у процесі роботи діти навчилися бачити умовну межу між репліками малого Сашка та зрілого митця, кінорежисера Довженка (оповідь ведеться від першої особи).

Після виразного читання опису обійстя Довженків проведемо спостереження за текстом твору і обговоримо проблему в колі:

- Перші кроки пізнання світу малим Сашком почалися із батьківської садиби, родовідного обійстя. Яка картина вам уявлялася під час читання?

- Що ви знаєте про традиційне ставлення українців до свого місця народження і проживання?

- Знайдіть, як сприймає город малий Сашко? Що ми можемо сказати про внутрішній світ дитини?

- У чому майстерність письменника-пейзажиста чи кінорежисера?

- Перед нами зразок рукотворної чи дикої, не доторканої людиною природи? Що довідуємося про людей, які витворили цю красу і що за нею стоїть?

У процесі обговорення варто зазначити, що перед нами психологічний пейзаж – реакція малого Сашка на побачену картину. Він постає як зацікавлений спостерігач, який тонко відчуває красу природи і активно реагує. Як правило, діти висловлюють своє захоплення окликами: «До чого ж гарно й весело було в нашому городі!... А сад було як зацвіте весною! А що робилося на початку літа...»²⁴.

Цей пейзаж можна вважати якоюсь мірою експозиційним, зображальна функція тут предсталена яскраво, тобто він окреслює місце і час дії. Весна принесла тепло, і дитина із селянської хати вийшла «з сіней та подивилась навколо». Що ж вона побачила? Про це сказав Довженко-митець, який сприймав довколишні й світ через художні образи. Відтворював же те, що ніби бачив крізь операторську камеру, він вихоплював найяскравіше, найприкметніше, що передавало, втілювало суть явища, поняття. Із давніх-давен українці вважали обійстя вівтарним місцем кожної родини. Справжні господарі намагалися тримати його в чистоті, дотримуючись давніх традицій. З цього приводу народний мудрослів мовить: «Який двір, такий і господар», «Всякий двір хазяйським оком держиться», «Де господар добре робить, там і поле буйно родить», «Газду можна пізнати по дворові, а газдиню по коморі».

Город – це рукотворний пейзаж. Удаючись до перерахування городніх культур з допомогою підсилувально-видільної частки *a* та знаку оклику, автор творить образ по-справжньому доглянутої, викоханої садовини, зеленої та буйної, за яким невсипуща праця матері письменника. Серед названих рослин жодного паразита – це не відповідало б законам краси. Найменший шмат землі традиційно наші предки використовували раціонально, тобто садили корисне – злаки, овочі, фрукти, ягоди. Коло хати, що стояла в саду, цвіли квіти

²⁴Довженко О. Зачарована Десна. Твори у 5-ти томах. К.: Дніпро. 1983. Т.1. С. 81.

– прикраса оселі. Письменник перераховує й будівлі, які були обов'язковими на дворищі: хата, погребня, повітка, хлів, тин... Як бачимо, автор напрочуд реалістично зобразив українське дворище, город – обійстя, які створювали мікроклімат родини, нації в цілому.

Довженко добре знав традиційне ставлення українського народу до природи: все навколо живе. Тож не дивно, що його город – динамічний пейзаж. Рукотворна природа оживає під пером майстра. Для цього він використовує метафори: «Вони лізли одна на одну, переплітались, душилися, дерлися на хлів, на стріху...». Ефект руху досягається і частим використанням дієслів.

- Який пейзаж найбільше запам'ятався і чому, який вразив?

Найбільше старшокласників захопила картина весняної повені, справжнього стихійного лиха, яке й зараз кожної весни приносить сосничанам немало лиха.

- Простежте, як повинь сприймає Сашко і до яких художніх засобів вдається Довженко?

Щоб показати масштабність стихії, письменник використовує слова із значенням простору («за один день затопило ліси, сінокоси, городи») і створює зоровий динамічний образ. Як правило, розгул стихії супроводжується шумом. Аби передати цей показник, автор вживає алітерацію (...буря. Ревом ревла над Десною всю ніч. Дзвонили дзвони...шуміла й лящала негода). Люди і тварини потрапили в екстремальну ситуацію – це прекрасно усвідомлює Довженко. У малого Сашка повинь викликала захоплення, здивування: «Сходило сонце. Картина була незвичайна, наче сон чи казка. Осяяний сонцем, перед нами розкривається зовсім новий світ. Нічого не можна було впізнати. Все було інакше, все краще, могутніше, веселіше. Вода, хмари, плав – все пливло, все безупинно неслося вперед, шуміло, блищало на сонці.

Весна красна!...»²⁵ Знову маємо психологічний пейзаж, який увиразнює внутрішню красу дитини – уміння бачити зміни у природі, помічати красу, відповідно реагувати на певну мить. Для Сашка весняна повинь – розвага, пригода, для Довженка – стихійне лихо, зображуючи яке він вдається до гіперболізації («Вода прибувала з великою люттю. Не встигло село отямитись, як опинилося на острові, і острів став зникати під водою... Бистра текла по вулицях, левадах з

²⁵ Довженко О. Зачарована Десна. Твори у 5-ти томах. К.: Дніпро. 1983. Т.1. С. 81.

піною і аж сичала...»). Місцеві старожили не пам'ятають, щоб вода піднімалась аж на півтора аршина, та й швидкість руху води в степовій зоні України не могла бути такою. Автор сміливо згущує фарби, емоції, зводить обставини, адже усе це сталося на Святий Великдень, виявляється сили природи непідвладні ні людині, ні комусь чи чомусь іншому. Знову звучить ідея співжиття в "гармонії з силами природи. Зимом мерзли, літом смажились на сонці, восени місили грязь, а весною нас заливало водою, і хто цього не знає, не знає тієї радості і повноти життя". Невільно задумуєшся, чи могла людина бути господарем, володарем природи?

- Читаючи спогади сучасників Довженка, ми довідалися, що він умів чудово розповідати різні історії, йому навіть приписують народження не тільки кіноповісті як жанру, а й усного оповідання. Частіше ж усього вдавався до спогадів про сіножать. Ця пора запам'яталася по-особливому. У чому ж винятковість її, не повторність, колоритність? Простежте за текстом твору і визначте засоби творення цього образу.

Косовиця – особлива пора. Для її зображення автор вдався до нюхових деталей (пахне огірками, старим неретом волока, хлібом, батьком і косарями, пахне болотом і травами, в'ялою травою і квітами...), слухових деталей (клепання коси як найкраща музика, зозуля кує розлуку, рипить чумацький віз, десь гукають деркачі, перепілки...), зорових деталей ("А на Десні краса! Лози, висип, кручі, ліс – все блищить і сяє на сонці").

Пора заготовілі сіна також подана через світосприймання Сашка – виражальна функція пейзажу. Дитина почувала себе щасливою: «Мене везуть у царство трав, річок і таємничих озер», «над Десною, було моє царство». Тут здійснювалися всі бажання, неймовірні фантазії і мрії ставали реальністю. Життя для хлопця перетворювалося у казку, де він чуввав себе володарем у царстві природи, все було до його послуг, ніщо і ніхто не заважали польоту фантазії, волі дитини («Дивлюся у воду – місяць у воді сміється. «Скинься, рибо», – думаю, – скидається риба. Гляну на небо: «Зірко, покотися, – котиться. Пахнуть трави над водою. Я до трав: «Дайте голос, трави», – гукають перепілки. Дивлюсь на чарівний, залитий срібним світлом берег: «Явися на березі лев», – появляється лев).

Описуючи косовицю, Довженко-художник ідеалізує, наснажує романтичним пафосом придеснянську природу, чим передає колорит саме цієї місцевості, сприйнятої і пізнаної малим Сашком.

Не менш цікавими для старшокласників будуть і спостереження за витворами Довженка-аніمالіста, витоки якого треба шукати в українській міфології, казках, легендах, що прийшли до нас із доби язичництва.

- У тексті кіноповісті представлені різні види психологічного пейзажу, зокрема, пейзаж-марення, пейзаж-фантазія, пейзаж-сповідь. Знайдіть їх, уважно прочитайте. Що ми довідуємося про майбутнього письменника через ці образи, які виконують виражальну функцію? Підсилити враження і скласти повноцінний образ допоможуть фотоматеріали, а також репродукції картин українських художників за темою твору.

- Про Довженка говорили, що він відкривач, експериментатор, утверджувач нового, а його твори, будучи гостро сучасними водночас були мовби призначені для майбутніх поколінь. Яким перед нами постає митець як автор, людина, громадянин? Що його турбує, з чим прийшов до нас?

- Уважно перечитайте фінальний пейзаж-сповідь. На які роздуми наштовхують вас ці рядки? Прокоментуйте репліку: «Так багато дала ти мені подарунків на все життя».

- На перший погляд здається, що Довженко говорить про буденні речі, предмети, але у нього вони набули значення символу, а символи, як відомо, несуть ідею. Поясніть підтекст вислову : «...не втратив щастя бачити оті зорі навіть у буденних калюжах на життєвих шляхах».

Підсумовуючи, учитель зазначить, що герой кіноповісті «Зачарована Десна» змальований в образі малого босоногого Сашка і дорослого досвідченого художника-мислителя. Обидва вони з особливою жадобою прагнуть до всього величного, красивого.

Сонцем рідної України напоєні його творіння. Дивляться із екрана соняшники, цвітуть, не перецвітають...А зболена душа митця волала: «Річко, річко, душа мого народу, який безцінний дар ти принесла мені! З кожним спогадом я купаюся в тобі, з кожною світлою думкою мчу до тебе на тихій воді, на ясній зорі, несу тобі в жертву найдорожчі мислі, припадаю до тебе... Поклич мене, прийми на свої береги, де трудяться люде, де чую спів...».

Удома старшокласники самостійно складуть таблицю-узагальнення або ж повідомлення «Художня сворідність образу природи у кіноповісті», керуючись запитанням, якому творчому методу чи методам надає перевагу письменник у «Зачарованій Десні»?

Нині все частіше порушуються проблеми, пов'язані із небажанням дітей читати літературу, а коли й читають, то часто не розуміють ідейно-художній зміст твору. Як наслідок, до цього додається ще одна проблема: урок літератури для окремих учнів стає нецікавим і непотрібним. За таких умов особливу роль відіграє творча інтерпретація художнього твору, завдання якої не тільки пробудити потребу читання, а й зацікавити уроком, розвивати творчі здібності, збагачувати духовний світ школярів – все це актуалізує методичну проблему організації інтерпретаційної діяльності в школі.

Індивідуальна мовна картина світу Олександра Довженка як засіб формування особистості вчителя-словесника

На сучасному етапі розвитку освітньої галузі особливої актуальності набуває проблема фахової підготовки педагогічних працівників, покликаних розв'язувати новітні суспільні завдання у контексті нової української школи. Мовна освіта сучасного вчителя-словесника безперечно має відповідати новітнім суспільним запитам навчання і виховання учнівської молоді, пріоритетним завданням шкільної лінгводидактики, зорієнтованої на формування мовної особистості, що не лише володіє ресурсами рідної мови і системою правил та закономірностей їх структурування і функціонування, а й усвідомлює мову як найважливіший засіб вираження ментальності нації, здійснення пізнавальної діяльності і репрезентації її результатів.

Відтак лінгвістична підготовка майбутнього вчителя має спиратися на новітні наукові парадигми, об'єднані принципом антропоцентризму, а отже, зорієнтовані на дослідження мови як репрезентанта концептуальної картини світу, процесів пізнання, важливого чинника у становленні особистості, її світосприйняття і самовираження.

У системі професійної підготовки вчителів-філологів важлива роль належить формуванню мовної компетентності, що охоплює систему знань про мову як унікальне суспільно-культурне явище, її функції і зв'язки з іншими феноменами, одиниці і явища різних структурних рівнів, правила їх використання та реалізацію цих знань у різних видах мовленнєвої діяльності відповідно до вирішуваних комунікативних завдань. Як зазначає Л. Мацько, «час зобов'язує вчителя й викладача української мови та літератури стати яскравою особистістю, інтелектуальною й інтелігентною, високоосвіченою і

шляхетно вихованою, чутливою до учнів і студентів, відкритою до нових знань і вмінь...<>...Думається, що й нині з огляду на наше українське буття є дуже актуальним пошук у літературі й фольклорі, мистецтві, культурі й історії ідеалу незвичайної особистості, благородного чину, великої працелюбності, взірцевої поведінки й, може, самопожертви»²⁶.

Практика показує, що одним із ефективних шляхів вирішення проблеми формування мовної особистості майбутнього вчителя-філолога є використання під час опанування студентами лінгвістичних дисциплін, зокрема різних розділів курсу сучасної української мови, творчого доробку унікальних, талановитих мовних особистостей, до яких і належить Олександр Довженко – геніальний письменник, кіносценарист, публіцист, неперевершений, пристрасний промовець, мислитель, талановитий мовотворець, для якого рідна мова – «легка, гнучка і надзвичайно пластична»²⁷. За словами О. Гончара, доля Довженка – це доля самого народу, а сам він – утілення краси людської, людина на голову вища від інших, справді велика в думках своїх, у силі художнього бачення світу²⁸.

Творчість Олександра Довженка привертала увагу багатьох дослідників – літературознавців, лінгвістів, мистецтвознавців. Заслужують на увагу дослідження О. Бабишкіна, Л. Вдовенко, О. Гончара, С. Коби, Ю. Кочергана, Н. Медвідь, А. Новикова, Л. Новиченка, С. Плачинди, О. Поляруша, І. Семенчука, О. Слоньовської, Н. Троші та ін. Учені висвітлюють життєвий і творчий шлях митця, його погляди та життєві принципи, розглядають творчість митця у контексті світової культури, аналізують жанрово-стилістичні та композиційно-стильові особливості творів письменника, основні концепти його творчості, систему образів, розкривають правдиві погляди і на біографію, і на творчість митця, досліджують роль фольклору на формування його самобутнього таланту тощо.

Питанням вивчення мовностилістичних особливостей творчості письменника займалися І. Білодід, Н. Сидяченко, Н. Сологуб, Л. Мацько та ін. У дослідженнях визначено особливості індиві-

²⁶Мацько Л. Українська мова в освітньому просторі. К., 2009. С. 69.

²⁷Довженко О. П. Твори в 5-ти томах. Т. 5. / Упорядник Ю. Солнцева, прим. К. Волинського. К.: Дніпро, 1985. С. 349. Далі під час посилання на це видання в тексті зазначаємо том і сторінку.

²⁸Степаненко М. Публіцистична спадщина Олесея Гончара. Полтава: АСМІ, 2008. 393 с.

дуальної мовної картини світу Довженка, проаналізовано мовні засоби вербалізації концептуальної картини світу.

Однак актуальною є і проблема використання творчого доробку митця у системі формування мовної особистості учнівської і студентської молоді, виховання у них мовної свідомості, національної самосвідомості, громадянської позиції, патріотизму. Окрім того, вишуканість мови творів письменника, досконалість у користуванні багатствами національної мови забезпечує формування шляхетного мовлення майбутнього фахівця.

Творча спадщина Довженка дійсно може слугувати зразком свідомого використання багатств рідної мови та індивідуальної мовотворчості. Письменник міг словами втілювати глибокі філософські істини, концепти духовного життя народу, його менталітет, морально-етичні цінності, малювати живописні картини, кількома фразами творити яскраві, неповторні образи.

Дослідження мови творчої спадщини Довженка (кіноповістей, оповідань, епістолярію тощо) засвідчує її особливу індивідуальність. Кожне слово, граматична форма, синтаксична конструкція розкриває його як талановиту особистість, знавця літературної і народно-розмовної мови, як унікального, з високим чуттям рідного слова її поціновувача і мовотворця. Використовувані митцем засоби лексичного, граматичного, словотвірного, фразеологічного ладу мови в гармонійній єдності репрезентують індивідуальну мовну картину письменника, важливі загальнонаціональні, етнокультурні та емоційні концепти. Усвідомлення їх когнітивно-мовної структури в ідіостилі письменника має значний навчально-виховний потенціал для сучасної молоді. Відповідно до зазначеного тексти творів Довженка можуть активно включатися в систему навчально-пошукової діяльності студентів, спрямованої на формування лінгвістичних компетенцій і розвиток важливих складників мовної особистості майбутнього вчителя. Для навчальних цілей мають добиратися високохудожні, патріотичні, морально-етичні, емоційно-експресивні висловлювання з широкими і навчальними, і виховними можливостями. Довженківські висловлювання із щоденника, листів, нотаток, виступів, уривки з кіноповістей та оповідань цілком відповідають усім вимогам до дидактичних текстів, на основі яких здійснюється засвоєння студентами мовного матеріалу.

Самобутність таланту Довженка, художня довершеність, глибоке відчуття мови прослідковується у різних за жанром і стилем

творах. Для опанування вступного розділу курсу сучасної української літературної мови, зокрема про усну й писемну форму та їх стильові різновиди, доцільно запропонувати тексти виступів, статей, листів, художніх творів, на основі яких студенти зможуть спостерігати за системою мовних засобів, зумовлених змістом, метою, прагматичною функцією висловлювання, визначати тип, стиль, тему, комунікативне призначення текстів, порівнювати тексти різних стилів і типів на однакові теми і виокремлювати лексико-граматичні засоби їх диференціації, продукувати власні висловлювання тощо. Наприклад:

• **Прочитати уривок із статті Олександра Довженка, написаної 10 березня 1942 року до 81-ї річниці з дня смерті Т. Г. Шевченка. Визначити його тему і прагматичну функцію. З'ясувати ознаки стилю.**

Україно-батьківщино! Велика земле наша, чесна, прекрасна мати, ти в огні. Тебе завалено німецькими мерцями. Укривавили вони тебе своєю ганебною сукровицею, засіяли своїми проклятими кладовищами, валяються, як сміття, по твоїх широких ланах, розторгані й мерзлі... Матір наша рідна, велике твоє нещастя, та великі ж і люди твої, твої діти. Великий і незламний народ твій, народ-трудівник, народ-воїн, народ-лицар. Не підкорився він мерцям. Жива душа народна, жива, неподоланна! [Т.4, с. 22].

• **Написати статтю-звернення на підтримку України, українського народу у сучасних суспільно-політичних умовах, дотримуючись норм публіцистичного стилю. Висловити власну громадянську позицію, добираючи відповідні мовні засоби.**

Висловлювання Довженка про долю українського народу, його історію, мову, національну свідомість, згубність національного нігілізму можна використовувати як ілюстрацію у вступному розділі курсу сучасної української мови, розкриваючи проблеми розвитку нашої мови, мовної ситуації та мовної політики в різні історичні періоди. Доцільними, наприклад, будуть цитати із щоденникових записів: «Заговорили про словник український і про історію, Боже ж ти мій! Двадцять п'ять літ немає історії і нема словника. Яка ганьба! Яка мерзота! Чия огидна рука тут діяла й во ім'я чого? Країна виховання безбатченків! Безбатченків без роду, без племені. Де ж рости дезертиру, як не у нас»; «Єдина країна у світі, де не викладалася історія цієї країни, де історія вважалася чимось забороненим, ворожим і контрреволюційним, – це Україна. Другої

такої країни на земній кулі нема. Де ж... плодиться дезертирам, як не у нас. Де рости слабодухим і запродавцям, як не у нас. Не вина це дезертирів, а горе. Не судити їх треба, а просить прощення і плакати за погане виховання, за духовне каліцтво у великий час».

Відомо, що семантика будь-якого висловлювання, в тому числі й художнього, структурується передусім за допомогою лексики, яка забезпечує сприйняття навколишнього світу в усьому його розмаїтті, глибоке осмислення подій і явищ, проникнення в складні суспільні і життєві процеси, точність думки, вияв емоцій і почуттів. Одиниці лексико-семантичного рівня репрезентують індивідуальну мовну картину письменника і слугують самобутніми засобами вербалізації національної картини світу, омовлення важливих загальнонаціональних, етнокультурних та емоційних концептів. У своїй мовотворчості Довженко майстерно послуговується всіма пластами словникового багатства української мови. У художньому мовленні письменника активно функціонує як загальноновживана (стилістично нейтральна), представлена різними тематичними групами, так і стилістично маркована (книжна і розмовна) лексика, як одиниці активного, так і пасивного (архаїзми, індивідуально-авторські неологізми) словника. Сприймання автором дійсності вербалізується передусім через загальноновживану лексику, яка об'єднує назви побутових понять, часових і просторових реалій, явищ природи, найменування осіб за родинними стосунками, діяльністю, внутрішніми чи зовнішніми ознаками, рослинного і тваринного світу тощо.

На основі всебічного аналізу лексикону досліджених жанрів творчості Довженка можемо зробити висновок, що його індивідуальна мовна картина світу структурується передусім усіма тематичними групами споконвічної, стилістично нейтральної, загальноновживаної, активної лексики, яка репрезентує національну мовну картину світу. Для підтвердження наведемо уривок із кіноповісті «Зачарована Десна», у якому текстотвірну функцію виконують лексеми усіх зазначених вище груп національно маркованої лексики: *Який маленький лежу я в дідовому човні і стільки вже знаю неприємних і прикрих речей. Як неприємно, коли баба клене або коли довго йде дощ і не вщухає. Неприємно, коли п'явка впивається в жижку, чи коли гавкають на тебе чужі пси, або гуска сичить коло ніг і червоною дзюбкою скубе за штани. А як неприємно в одній руці нести велике відро води чи полоть і пасинкувати тютюн. Неприємно дивитись на великий вогонь, а от на малий – приємно. І приємно*

обнімати лоша. Або прокинутись удосвіта і побачити в хаті теля, що найшлося вночі. Приємно бродити по теплих калюжах після грому й дощу чи ловити щучок руками, скаламутивши воду, або дивитись, як тягнуть волюка. Приємно знайти в траві пташине кубло. Приємно їсти паску і крашанки. Приємно, коли весною вода заливає хату й сіни і всі бродять по воді. Приємно спати в човні, в житі, в просі, в ячмені, у всякому насінні на печі. І запах всякого насіння приємний. Приємно тягати копиці до стогу й ходити навколо стогів по насінні. Приємно, коли яблуко, про яке думали, що кисле, виявляється солодким. Приємно, коли позіхає дід і коли дзвонять до вечерні літом ... [Т.1, с.48].

Як бачимо, семантика використаних Довженком лексем для структурування змісту висловлювання переважно містить когнітивні семи і забезпечує створення цілісної картини буття народу через призму сприйняття малого хлопчика.

Лексичні одиниці у мовотворчості Довженка, об'єднуючись на основі парадигматичних відношень, утворюють лексико-семантичні поля, які репрезентують домінантні для індивідуальної мовної картини письменника концепти, зокрема: *людина, народ, праця, доля, життя, війна, світ дитинства, природа, родина, мала батьківщина, Україна, мистецтво, українська пісня, національна гідність, воля, віра, правда* та інші. Саме вони визначають національну свідомість і становлять сутність світогляду української нації, зумовлюють характер світосприймання українського народу, відтворюють його загальнолюдські цінності. Наведемо фрагмент творчості Довженка, у якому порушено надзвичайно актуальну для сьогодення України проблему: *Товаришу мій Сталін, коли б Ви були навіть богом, я й тоді не повірив би Вам, що я націоналіст, якого треба плямувати й тримати в чорнім тілі. Коли немає ненависті принципової, і зневаги нема, і недоброчливості ні до одного народу в світі, ні до його долі, ні до його щастя, ні гідності чи добробуту, – невже любов до свого народу є націоналізм? Чи націоналізм в непотуранні глупоті людей чиновних, холодних діляг, чи в невмінні художника стримати сльози, коли народу боляче? [Т.5, с. 190–191].*

Дібрані до занять з української мови тексти творів Довженка дають змогу студентам спостерігати за виявом структури лексичного значення слова, функціонуванням полісемічних, синонімічних, антонімічних лексем, слів із символічним, етнокультурним, емоційно-експресивним компонентами, з'ясовувати склад лексики з

огляду на його походження та стилістичне уживання тощо. До системи вправ, організованих на основі текстів різних жанрів, типів і стилів, доцільно залучати завдання на виявлення лексичних категорій і явищ, з'ясування семантики (самостійно, за словником, у контексті) лексем, їх групування за спільними когнітивними чи/і прагматичними семами у лексико-семантичні групи, підгрупи тощо, на добір і використання семасіологічних категорій відповідно до комунікативних завдань, типу і стилю висловлювання, на вибір, заміну лексичних одиниць, з'ясування їх ролі у відтворенні задуму письменника тощо. Наприклад:

• Прочитати висловлювання О. Довженка. Визначити його стиль і тип. Виокремити полісемічні лексеми, довести. Виписати словосполучення, у яких слова вжиті в переносному значенні, з'ясувати його вид. Назвати художні засоби, за допомогою яких автор відтворює картину.

В блакитній високості непомітно почали виникати хмарки. Вони росли і множились, перебуваючи в безупиннім змаганні й мінливості. Деякі з них скидались на урочисті голови бородатих пророків, інші – на снігові гори, а декотрі мчали вершинами на фантастичних подобах коней. А поперед небесного воїнства, розпростерши крила, осяяний промінням сонця, летів велетенський птах. Потім пророки, воїнство і птах об'єднались в одну чорну хмару, що заповонила небо аж по саме сонце [Т.1, с.134].

• Прочитати. Поміркувати, яке враження прагне передати О. Довженко у відтвореному епізоді кіноповісті «Земля». Виділити лексичні засоби, які реалізують цей задум, охарактеризувати їх. Виписати лексеми з етнокультурним значенням. Обґрунтувати доцільність їх уживання автором.

І ще пам'ятаю: був гарний літній день, і все навколишнє здавалось прекрасним: сад, город, соняшники, й мак, і ниви за городом. А в саду, якраз коло погребні, під яблунею, серед яблук і груш, на білому стародавньому рядні, в білій сорочці, весь білий і прозорий від старості й доброти, лежав мій дід Семен, колишній чумак [Т.1, с.108].

• Прочитати уривок із кіноповісті О. Довженка «Земля». З'ясувати, який мініконцепт відтворює автор. Виділити лексичні засоби, що вербалізують його, дати їх лексико-семантичну характеристику. Виписати слова, які можуть вступати в синонімічні

відношення, дібрати синоніми, визначити домінанту та вид синонімів.

За дідовим тином крешуть блискавиці. За дідовим тином буря дуби вивертає з корінням, грім розпанахує тишу. Чути плач і відчайдушні вигуки.

Це Архип Білоконь рве на собі сорочку, хапається за кучеряву голову. Розпач душить Білоконя й ненависть така, аж хата стугонить і сіни. Жінка, три дочки, баба – все тужить-голосить. Виють пси. Навіть коні, чуючи лихе, хропуть і басують у стайні. Кому погрожує Білоконь, скрегочучи зубами край вікна? І два сусіди чи брати, і старезний панотець Герасим – чого їм треба в Білоконевій хаті? Звідки цей страх? Що трапилось? [Т.1, с.112].

• Прочитати нотатки із щоденника О. Довженка. Визначити головну думку. Виокремити слова, що вступають в антонімічні відношення. Визначити вид антонімів. З'ясувати їхню роль у розкритті змісту висловлювання.

Людина родиться для щастя й для радості, і бореться вона і діє во ім'я щастя. І розцвітає людина в щасті, а не в журбі, в світлі, а не в темряві й незнайстві, в сім'ї, а не в розлуці, і ніколи не в неволі. Самотність людині потрібна в свій час і в своїй мірі. Руїни обурливо огидні. Вони пригноблюють душі, і в них не хочу я шукати красу. Народ не бачить краси в руїнах. Пробував заспівати на руїнах веселу пісню. І замовк. Благородні руїни? Не знаю. Я знаю жалюгідні руїни.

До стилетвірних компонентів авторського тексту належать і численні художні тропи, які структуруються на основі семантики лексичних одиниць, зокрема: епітети, метафори, порівняння, антитези, повтори, градації, гіперболи тощо. Наприклад: *Буде вас, хлопці, по горах, по долинах, буде вас, діти, по чужих країнах. Ти, льотчику дужий, в тебе сталеві крила. Полети на Україну вночі, розвій по ній мої слова. Розкидай їх понад ланами, понад селами і містами. Хай летять вони весінніми птицями до рідних наших хат [Т.5, с.207]; Я сьогодні ранком полетів на Вкраїну. Обламалися мої крила, і я упав. У мене вельми заболіло в грудях. І я заплакав упавши. Я спробував ще раз летіти, я заспівав початок думи і од жалібного голосу свого знову заплакав [Т.5, с.437]; Ах, Іван, коли б ти знав, які страшні і прекрасні образи і сцени продумано і написано у перших 4-х частинах [Т.5, с.291]; Наші робітники тут у кіноконторі поголовні генії...нікчемності [Т.5, с.292].*

Аналізуючи художньо-образну функцію лексичних засобів на основі творів Довженка, студенти переконуються, що художні тропи, структуровані на основі лексичних явищ, це своєрідні вербалізатори проникливого, імпульсивного, уявно-асоціативного мислення, світобачення і світосприйняття, які в ідіостилі письменника переважно виконують пізнавальну, образну, експресивну, емоційну, естетичну функції, слугують важливим засобом образотворення, репрезентації концептуальної картини світу. Для такого сприйняття тексту можна пропонувати студентам завдання типу: **Прочитати текст. Дібрати заголовок, який би розкривав мету тексту. Визначити його стиль. Виділити лексеми з художньо-виразовою функцією, які допомагають створити поетичний образ української оселі, розкрити їх семантичну структуру.**

Напишу я слово про хату... Білу, з темною солом'яною стріхою, що поросла зеленим оксамитовим мохом. Бідну і ясну, як добре слово, і просту, ніби створили її не робочі людські руки, а сама природа, немовби виросла вона, мов сиріжка в зеленій траві.

Опишу її неповторну зовнішність, привітну й веселу, часом сумну, молоду й стареньку вдовицю, чепурну й убогу, журливу і ніколи не горду. У полі, на горі й під горою, на городі серед квітів весною і влітку, серед насіння восени. Здається, щезни вона – і спустіє земля, заросте бур'яном, споганіє, і світ стане чорний від голоду й злоби.

Гармонійно вкраплюються в мовну канву творів письменника фольклоризми, народнопоетичні слова з емоційно-оцінними відтінками ніжності, голубливості, пестливості, а також емотиви із зниженою семантикою, розмовно-побутові, діалектні лексеми, слова іншомовного походження, терміни, урочисті слова, старослов'янізми тощо. Приміром: *Ой пташечки, голубоньки, візьміть мене на крилоньки, понесіть мене до сонечка... не летять до мене пташки, не беруть мене на крилоньки, тільки сум пливе за водою з Десни на дубах. Чого тобі, старче... [Т. 5, с.342]; Яке велике торжество в світі – народження людини Яка краса і диво! Музика матері. Раділи й величали матір і його [Т. 5, с.234]; **Сорадуйся і сострадай.** Тільки через жалість, **страждання** людина зостається людиною, а не каменем з викованими на ньому **письменами** законів людських [Т.5, с. 256];*

Особливої емоційно-художньої наснаги висловлюванню надає поєднання в одному тексті урочистих слів і вульгаризмів, наприклад: *Академія наук стала на **сторожі** миру. Учений, **благородний***

людський інтелект єдиного суспільства без **вражди**. **Благородству создателя, мислителю, захиснику свободи людини, добра і життєвої незалежності, героям состраданія**. Всім, хто унеможливить стопроцентну, безоговорочну, увішану **ідіотськими прикрасами мерзоту** війни, хотів би творити я пам'ятник вкупі з людьми-братами [Т.5, с. 196]; **Лаяли і шельмували** його молоді, **власть імуці люде**, які вважали сю лайку й шельмування народного старого поета за свій **священний** обов'язок і службовий **подвиг**. Поету не простили нічого, ні одної його життєвої помилки. Драму його життя, що попусувала йому все на світі, ще коли **власть імуці** ходили без штанів або **гадили** в пелюшки... [Т.5, с. 263].

Функціонально-стилістичне навантаження мають і поширені в ідіостилі митця різні групи стилістично маркованої лексики, яка забезпечує актуалізацію домінантних для авторського дискурсу емоційно-почуттєвих концептів, передусім таких, як **любов, радість, щастя, краса, біль, зрада, спокута** та ін. Наведемо окремі висловлювання: **Високі радощі, які я переживаю від усього прекрасного, що творять люди навколо мене, вже я часом слізьми поливаю, так втомилосся серце в мені. Проте я щасливий. Тільки не тим уже щастям, що наповнювало бистротою всі мої рухи і давало ніби крила мені. Я зараз тут щасливий людським щастям, їхня доля людська приносить мені радість, і я тим ще радий, що серед них живу** [Т.5, с. 335]; **Будем щасливі і вдячні рідній землі, що нагодувала й напоїла нас не тільки хлібом і медом, а чистими думками, і незлобливими почуттями, любов'ю до людей, співчуттям до людського лиха, гнівом до ворога** [Т.5, с. 319–320].

За текстами подібного спрямування студенти мають можливість спостерігати за стилістичним навантаженням лексем різних груп, особливостями вияву їх семантики, характером експресивності тощо. Наприклад:

• **Прочитайте. Пригадайте твір, з якого подано уривок. Дослідіть, які життєві проблеми порушує автор у цьому уривку. Які мовні засоби допомогли письменникові емоційно та глибоко лірично передати почуття? Напишіть у художньому стилі твір-зізнання про незабутні об'єкти вашого дитинства**

Благословенна будь, моя незаймана дівице Десно, що, згадуючи тебе вже багато літ, я завжди добрішав, почував себе невичерпно багатим і щедрим. Так багато дала ти мені подарунків на все життя.

Далека красо моя! Щасливий я, що народився на твоєму березі, що пив у незабутні роки твоєю м'яку, веселу, сиву воду, ходив босий по твоїх казкових висипах, слухав рибальських розмов на твоїх човнах і казання старих про давнину, що лічив у тобі зорі на перекинутому небі, що й досі, дивлячись часом униз, не втратив щастя бачити оті зорі навіть у буденних калюжах на життєвих шляхах.

• Прочитайте уривок з оповідання О. Довженка «Відступник». Пригадайте його зміст, стисло перекажіть. Визначте, про які філософсько-моральні категорії людського життя йдеться в наведеному уривку. Виконайте завдання до тексту.

Є в житті кожного народу часи, коли нікому ніщо не прощається, коли всяке добро або зло, зроблене людиною, падає на незримі чаші найтонших терезів історії. Це важкі часи випробувань, коли народу загрошують розорення, рабство і смерть.

І щасливий той, хто, винісши народне горе і попрацювавши немало і немало проливши крові на полях битв, може потім уже сказати собі і світу, що в найстрашнішу годину не було у нього зерна неправди за душею.

Але горе тому, хто по злобі, мізерності, по нікчемності душі своєї піддається в фатальну хвилину слабодухості, своїм низьким інстинктам і кине товаришів своїх і народ свій в ім'я мнимого врятування особистого життя, в ім'я брехливих обіцянок ворога.

Довго і не один раз прокляне він у холодних обіймах ворога свою слабодухість, але вже ніколи не повернути йому чистоти своєї, не повернути йому товариства, не повернути Батьківщини.

Відвернеться від нього гнівна Вітчизна і забуде його і отрясне його, як жалюгідний прах, від своїх ніг. І загине відступник, оплакуючи день і час свого ганебного падіння.

- Виділіть лексеми, які передають розуміння автором громадянської гідності, честі, відповідальності перед вітчизною, з'ясуйте, до якої групи лексики вони належать (загальноживаної, стилістично маркованої; з конкретним чи абстрактним значенням). Згрупуйте їх за семантикою.
- Випишіть слова і вирази, за допомогою яких письменник передає концепт *зради* і ставлення до неї у суспільстві. Доповніть власними прикладами.
- Доберіть синоніми до слова *відступник*, обґрунтуйте авторський вибір і розкрийте його контекстуальну значущість.

Варто також відзначити, що характерною рисою мовотворчості Довженка є особлива піднесеність, емоційна насиченість, метафоричність, афористичність, що досягається вдалим добором загально-вживаних слів, які в контексті набувають особливого змісту, зокрема: *Але що ж робити, коли над Великим Німим сидять великі сліпі і великі шепеляві. А шепелявому, навіть великому, ніколи не по дорозі з Великим Німим. Великий Німий – для зрячих. Він розбещує сліпих, що починають удавати нахабно з себе зрячих* [Т.5, с. 292]; *Життя таке коротке. Поспішайте творити добро*[Т.5, с. 336].

Зазначене уможливорює використовувати твори письменника як дидактичний матеріал для формування у студентів передусім лексикологічної компетентності, що водночас є складником загальної професійної підготовки і підґрунтям когнітивно-комунікативного розвитку майбутніх фахівців. Відтак, на основі творів Довженка можуть актуалізуватися знання базових лексикологічних понять, передбачених програмою сучасної української мови, ключові лексичні, лексико-когнітивні, лексико-комунікативні, лексико-стилістичні вміння. Водночас спеціально дібрані тексти епістолярію письменника, його щоденника, виступів, а також художніх творів забезпечують усвідомлення студентами лексико-семантичної системи як основного репрезентанта національної мовної картини світу, засвоєння національно маркованих засобів рідної мови, її багатих художньо-виражальних можливостей. Крім того, розгляд відповідних груп лексики національної мови у контексті авторського використання дає можливість продемонструвати студентам особливості індивідуальної мовної картини.

Морфологічні особливості творчості Довженка відображають систему засобів української літературної і народної мови. Активно в мовотворчості письменника функціонують слова, що належать до різних лексико-граматичних розрядів. Слід зауважити, що Довженко використовує всі семантичні групи іменників, прикметників, дієслів, прислівників, властивих українській мові. У семантичній структурі ужитих митцем лексем домінантними є як когнітивні, так і прагматичні, конотативні семи, що відповідно зумовлює і стилістичне навантаження цих категорій в авторських текстах. Частина мови виконують або суто номінативну функцію, якщо потрібно позначити, виділити предмети, явища, події, осіб, ознаки, дії, стани, процеси тощо, про які йдеться в тексті, або ж набувають художньо-виразової, емоційно-образної функції для вираження авторської оцінки, харак-

теристики, посилення експресивності висловлювання, надання йому особливого смислу. Система морфологічних одиниць у творчості Довженка слугує основним засобом вербалізації відтворених автором концептів національної мовної картини світу.

Зазначене уможлиблює використання творчості письменника для формування морфологічної компетенції студентів. За текстами Довженка можна організувати вправи на виявлення у тексті відповідних частин мови та службових слів, пояснення їх лінгвістичних особливостей, загальнокатегоріального значення; з'ясування семантики повнозначних частин мови, групування їх за семантичними ознаками; визначення морфологічних категорій повнозначних частин мови, способів та засобів вираження граматичних значень, розпізнавання і утворення граматичних форм; з'ясування комунікативно-виражальних можливостей морфологічних явищ у різних за комунікативним призначенням і стильовою належністю текстах тощо. Подібні завдання доцільно пропонувати за художньо-яскравими щоденниковими записами, уривками з кіноповістей та оповідань, у яких репрезентовано авторське розуміння етнокультурних концептів, приміром, концепту «краса»: *Якщо вибрати між красою і правдою, я вибираю красу. У ній більш глибокої істини, ніж у одній лише голій правді. Істинне тільки те, що прекрасне. І коли ми не постигнемо краси, ми ніколи не зрозуміємо правди ні в минулому, ні в сучаснім, ні в майбутньому. Краса нас всьому учиє. Ся проста істина лишилася, проте, не признаною, особливо ворогами високих мислей і почуттів. Краса – верховний учитель. У всьому людському я хочу шукати красу, себто істину* [Т.5, с. 183].

Так само тексти або окремі речення з творчого доробку Довженка доцільно використовувати для формування у студентів знань, умінь і навичок із синтаксису. Аналіз синтаксичних конструкцій мови митця дає підстави стверджувати, що письменник користується всіма структурно-семантичними і комунікативними типами та різновидами синтаксичних одиниць, характерних для української мови. Так, під час вивчення теми «Комунікативні типи речення» студентам для аналізу можна запропонувати фрагменти із листів або щоденникових записів Довженка. Помітно, що розповідні речення у цих жанрах виконують функцію повідомлення про якість події, факти із життя письменника, розкривають його роздуми, наміри, плани, досягнення і невдачі тощо, приміром: *Ну про мене ти, очевидно чув. Зробив я “Щорса”. Дуже трудна була картина, і одняла вона у мене здоров'я*

на 5 років добрих. І досі ще не одійшов. На західній Україні я з Юлею накрутили щось тисяч з 20 метрів різного матеріалу. Крім того, я працював скрізь як політробітник, що дало мені дуже багато радості і морального задоволення, а народних зборів у Львові я не забуду, поки я жив буду. А країна сама – така красива, така красива, така гарна, що хотілося б там і вмерти [Т.5, с. 309].

Для листів Довженка, які переважно можна вважати художніми, типовим є вживання спонукальних речень із предикатами, морфологічно вираженими дієсловами із значенням бажання, прохання, волевиявлення, вимоги, вияву почуттів тощо у формі наказового способу. Зазначимо, що семантика таких дієслівних лексем відповідно визначає і основні функції спонукальних речень – виражати волевиявлення, наказ, спонукання, прохання, вимогу, побажання. Наприклад: *Напиши мені, друже, про все це. До речі, вкажи, з ким у Києві варто у цій справі поговорити* [Т.5, с. 291]; *Пам'ятай, друже, – кіно лише зараз починає виходити з свого дитячого віку; Не думай, що я лише патріот своєї професії* [Т.5, с. 300]. Значення бажання, вимоги з відтінком заповіту, мрії автор передає аналітичними формами 3-ої особи із спонукальною часткою *хай* (речення бажальної модальності): *Хай дивиться світ, як умирають за нього наші люде. Хай плаче над умираючими партизанами, селянами, дітьми, жінками. Хай ненавидить презренну кров ворога – вішателя, вбивці. Хай дивиться на наші жертвні пожари, на всю Україну, окривавлену матір нашу, в огні й стражданні, на щедрих на кров і на жертви дітей її збройних* [Т.5, с. 318].

Подібні конструкції передають заповітні мрії митця, його прагнення, наповнюють оповідь своєрідним ліризмом, експресією. Досить часто у спонукальних реченнях, ужитих письменником, значення прохання, вимоги, побажання, заклику ускладнюються додатковим семантичним відтінком і набувають повчально-афористичного характеру, надають усьому висловлюванню урочистості. Наприклад: *Не падай духом. Поправ, що треба там, і думай неухильно тільки про велике. Підними природу всю до свого серця і серце своє високо неси. Якщо вже сталося так, що тебе ранили, – усміхайся, ніби ти не піт і кров пролив, а благодворну росу* [Т.5, с. 343]; *Будьмо пильні й суворі до себе, хай не затуманить нам світу наш успіх, будьмо ненаситні до нового, щедрі на добро, аби вода в вашому потоці була завжди чиста і прозора, щоб життя одбивалося в ньому прекрасне на радість людству* [Т.5, с. 324].

У щоденникових записах, нотатках, листах поширені питальні речення, які виконують переважно власне питальну та питально-риторичну функції, а також слугують засобом текстового зв'язку. Особливої стилістичної виразності питальні речення набувають в епістолярних текстах Довженка, коли йдеться про міркування, сумніви автора у правильності якихось дій, подій тощо. У таких випадках питальні речення становлять основний засіб текстотворення. Нагромадження їх супроводжує висловлювання емоційно-оцінним змістом, оскільки вони наснажені душевними переживаннями, почуттями, відтворюють неспокійне ставлення письменника до того, про що він висловився. Для підтвердження наведемо уривок із щоденникового запису від 26/X [19]54 р.: *Інші греблі? Зокрема, Кременчуцька? Та сама, яка повинна затопити 45000 домів серця України? Чи потрібна вона? Чи така вже вона необхідна? Для чого вона? Для постачання запорізьких турбін? А, може, плюнути нам на ці турбіни, на сії вісім товстих фараонових корів? Чи не надто дорого обійдуться сії запорізькі їхні кіловати?...Навіщо ж сі складні архаїчні, божевільно дорогі гідроелектрогіганти на прекрасних ріках? Ці затоплення міст і сіл?* [Т.5, с. 277–278].

Відзначимо також ще й таку функцію питальних речень, як засіб зв'язку у тексті. Письменник досить часто ставить питання собі самому або адресату і сам дає відповідь, зокрема: *І все. А я не дух. Не дух я. А літаємо ми лише у сні. Ти ще літаєш, друже? Я літаю*[Т.5, с. 296]; *Що знімати? Я послав одного оператора (Фролова) до Сабурова. Я дав йому орієнтовно кілька розробок епізодів, що їх допустимо було передбачити* [Т.5, с. 313]; *Що мені Вам сказати? Я радий, що ви не занепали духом і вірите в свою мету* [Т.5, с. 322]; *Ходжу порожній по берегу моря. Куди воно тягне? Нікуди* [Т.5, с. 301]; *І от я собі думаю. А чому саме і за що саме його вигнали? І я певний, що я знаю. Може, у мене почалася манія переслідування? Можливо, й це* [Т.5, с. 301]; *Чи може бути надмірною любов до батьківщини? Ні. Немає такої любові. І моя не була, хоч я і вмер від неї* [Т.5, с. 227].

Стилістичну функцію вираження загальної тональності повідомлення і посилення його експресивно-емоційного впливу на реципієнта виконують, як відомо, окличні речення. Як правило, окличні речення Довженко вживає для вираження сильних почуттів радості, гордості, щастя, любові чи ненависті, вдячності тощо, для передачі захоплення чи чогось незвичайного у його світосприйнятті.

Наведемо кілька зразків: *На двомісячний пайок я удвох з Юлею живу вже 4-й місяць. І їжджу!* [Т.5, с. 295]; *У Вас уже, певно, весна господи!* [Т.5, с. 342]; *Господи, ну, що я пишу!* [Т.5, с. 338]; *Господи, як я ненавиджу в нашому правописі деякі правописні кайдани!* [Т.5, с. 348]; *Яка краса і диво!* [Т.5, с. 234]; *Які батьки і увесь рід!* [Т.5, с. 234]; *Річко, річко, душа мого народу, який безцінний дар ти принесла мені!* [Т.5, с. 267]; *Скільки років не бачилися! Просунувся Петро Іванович, просунувся здорово! Ось як злетів!* [Т.5, с. 276].

Окличні речення автор вживає і для вираження гніву, обурення, осуду тощо. При цьому як засіб посилення емоційного стану використовуються лайливі слова або вирази, вульгаризми, властиві для розмовно-побутового мовлення. Наприклад: *Ага, мерзнете, щоб ви повиздыхали!* [Т.5, с. 301]; *Сто чортів! При їхній техніці і організації чого б тільки я не наробив!* [Т.5, с. 203].

Поширеними у мовотворчості Довженка є конструкції, які деякі лінгвісти кваліфікують як емоційно-оцінні. У мовній картині світу письменника вони виражають відчуття прекрасного, почуття патріотизму, шани, любові, а також печалі, туги тощо і досить часто сприймаються як афоризми. Зокрема: *Так, я люблю Батьківщину, люблю народ свій, люблю палко і ніжно, як син може любити, як дитя, як поет і громадянин...* [Т.5, с. 227]; *Якщо вибирати між красою і правдою, я вибираю красу. У ній більш глибокої істини, ніж у одній лише голій правді. Істинне тільки те, що прекрасне* [Т.5, с. 183]; *Людина народилась для любові, радості* [Т.5, с. 234]; *Гнів може бути дуже сильним. Але печаль не доводить до відчаю, істерії. Це загалом не драма. Це життя наше. А життя прекрасне. І люди, що творять його, загалом прекрасні* [Т.5, с. 286]; *Преклоняю коліна перед тобою, повний невимовної вдячності, що породила мене в великі часи, що напуваєш і годуєш мене всіма твоїми багатствами хліба, меду, молока твого, твоїх пісень і музики, що даєш мені радість і страждання і приймеш до свого лона, як прийняла дідів моїх і прадідів, мати моя* [Т.5, с. 265].

Наведені та інші фрагменти з творів Довженка забезпечать засвоєння студентами не лише синтаксичної природи комунікативних типів речення, а й їх яскравих художньо-виразових функцій. Стилістичної значущості і художньої виразності у мовотворчості письменника набувають й інші формально-синтаксичні типи речень та їх структурно-семантичні різновиди, що уможлиблює залучення

текстів творів Довженка до вивчення студентами різних тем синтаксису.

Як бачимо, на основі творчості Довженка можна прослідкувати роль мовних засобів у відтворенні картини світу національною спільнотою й окремими особистостями. Пропоновані вправи і завдання зорієнтовані не лише на засвоєння теоретичного матеріалу та формування у студентів професійно значущих умінь і навичок, а й на розуміння потужних виражальних можливостей мови, опанування багатствами її лексики, фразеології, граматики, розвиток позитивного ставлення до рідної мови, відчуття її краси і величі.

Водночас у процесі аналізу текстів Довженка різних жанрів активно реалізується мовленнєва складова мовної особистості, чому сприяють креативно-комунікативні завдання за висловлюваннями письменника, зокрема: 1) Складіть висловлювання в публіцистичному стилі на тему «Народ мій – непереможний», розширивши тезу Довженка: *«Благословенна будь, моя многотраждальна земле! Щастя тобі, доле! Дай розуму і сумління керівникам твоїм. Благословенний будь, народе мій ласкавий, добрий! Будь сильний, терпеливий»*. 2) Продовжити у художньому стилі міркування за висловлюванням Довженка: *«Двоє дивляться вниз. Один бачить калюжу, другий зорі. Що кому»*.

Колоритна, афористична, емоційна, багата на епітети, метафори, порівняння, експресивні засоби створення урочистості, риторичності, іронії тощо мова творів Довженка може слугувати об'єктом для наукового дослідження. Зокрема, можна запропонувати такі теми курсових, дипломних і магістерських робіт: *Авторські неологізми у творчості О. Довженка; Вербалізація трагізму війни в оповіданнях О. Довженка, Символічний компонент у структурі лексичного значення (на матеріалі творів О. Довженка); Експресиви в кіноповісті О. Довженка «Зачарована Десна»; Концепт «краса» у творчості О. Довженка та ін.*

Отже, ретельно дібрані викладачем тексти для навчальних потреб мають передусім продемонструвати системно-структурні і функціональні можливості виучуваних мовних одиниць, розвивати лінгвістичні та аналітичні здібності студентів, з одного боку, і слугувати своєрідним взірцем використання багатства національної мови для репрезентації власних пізнавальних процесів, думок, досвіду, емоційних станів тощо, з іншого боку. Іншими словами, авторські тексти активізують засвоєння майбутніми фахівцями мовознавчої

інформації, стимулюють їх мовленнєву діяльність та водночас сприяють вихованню у них національних і морально-етичних цінностей, чуття мови, мовного смаку і мовної свідомості. Засвоюючи лінгвістичні знання на основі високохудожніх зразків представників красного письменства, студенти переконуються, що мова є не лише знаковою системою, кодом для зберігання і передачі інформації, а й дорогоцінним скарбом народу, найбільшим його духовним надбанням, його святинєю. Залучення у систему навчальної діяльності студентів для здійснення дидактичних завдань текстів творчої спадщини О. Довженка забезпечить також і реалізацію виховних цілей, зокрема: формування національної свідомості, гідності, патріотизму, поваги до свого народу, адекватну оцінку його минулого і сучасності, віру в майбутнє тощо, що, безумовно, є важливими складниками мовної особистості.

Формування соціокультурної компетентності вчителя словесності на прикладі творчої спадщини Олександра Довженка

Сьогодні в Україні зокрема й у світовому співтоваристві в цілому дуже гостро й нагально постає проблема не лише підвищення якості освіти, а й готовності випускника до успішного вирішення типових і нетипових професійних завдань залежно від рівня освіти.

Актуальним залишається й питання формування у молодого покоління почуття національної гідності, ідентифікації себе як представника певної нації, що володіє сумою знань з історії свого народу, його культурної й духовної етноспадщини.

Актуальність порушеної проблеми зумовлена ще й тим, що результативність навчання учнів багато в чому «визначається мірою підготовки до реалізації своїх професійних функцій учителем-словесником. Проблема увиразнюється на етапі підготовки майбутнього вчителя української мови і літератури, особливо в умовах неоднорідного мовного середовища в полікультурному просторі України»²⁹.

Питання про формування соціокультурної компетентності не є

²⁹Мельник Т. Соціокультурна компетентність майбутнього словесника крізь призму суміжних наук. *Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка*. Серія: Педагогіка. № 22 (209). Ч. 1. 2010 р. С. 38–51. С. 38.

новим і частково висвітлено в наукових розвідках В. Бадер, М. Вашуленка, Н. Голуб, О. Горошкіної, Т. Грубої, В. Дороз, К. Климової, Д. Кобцева, О. Кучерук, Л. Мацько, Т. Мельник, А. Нікітіної, Г. Онкович, М. Пентилюк, О. Семенов, Л. Скуратівського, Г. Шелехової, В. Шляхової, А. Ярмолук та ін.

Зокрема, О. Кучерук розглядала питання соціокультурного розвитку учнів як лінгвометодичну проблему³⁰; Т. Мельник досліджує соціокультурну компетентність майбутнього словесника крізь призму суміжних наук³¹; Л. Топчій – теоретичні й практичні аспекти формування україномовної соціокультурної компетентності³²; А. Ярмолук – соціокультурну компетентність як показник ефективної комунікативної поведінки учня³³ тощо.

Однак на сучасному етапі недостатньо дослідженими залишаються загальні питання формування соціокультурної компетентності майбутнього вчителя-словесника та впливу на цей процес кращих зразків творів української художньої літератури.

Важливим щаблем у формуванні соціокультурної компетентності майбутнього вчителя-словесника є вивчення професійно орієнтованих дисциплін, зокрема «Методики викладання української мови».

У процесі опанування студентами цією дисципліною отримані ними знання про рідний край, його природні багатства, історичне життя, мистецькі здобутки, культуру країн світу тощо систематизуються, узагальнюються й набувають практичної вартісності.

Майбутній учитель-словесник, готуючись до професійної діяльності, має керуватися соціокультурною змістовою лінією навчальних програм з української мови, у якій окреслені орієнтовні теми учнівських висловлювань. Таким чином, цей процес тісно пов'язаний з іще однією з ключових компетентностей – комунікативною. Реалізація соціокультурної змістової лінії здійснюється шляхом розробки й застосування дидактичного матеріалу відповідної тематики, що має значний виховний потенціал. Але сучасна практика

³⁰Кучерук О. Соціокультурний розвиток учнів як лінгвометодична проблема. *Українська мова і література в школі*. 2014. № 2 (112). 64 с. С. 2–7.

³¹Мельник Т. Соціокультурна компетентність майбутнього словесника крізь призму суміжних наук. С. 38–51.

³²Топчій Л. С. Формування україномовної соціокультурної компетентності: теоретичні і практичні аспекти. *Молодий вчений*. № 7 (10). 2014. С. 170–173.

³³Ярмолук А. Соціокультурна компетентність як показник ефективної комунікативної поведінки учня. *Українська мова і література в школі*. 2014. № 7 (117). 64 с. С. 7–12.

засвідчує, що досить часто вчителі не приділяють достатньої уваги цьому важливому компоненту уроку, аргументуючи це браком часу. Навчальне заняття від цього втрачає цілісність і результативність, перетворюючись у просте засвоєння знань без реалізації виховної та частково розвивальної мети.

З огляду на описані вище моменти, студенти-філологи мають усвідомити важливість соціокультурного аспекту уроку як запоруки успішної подальшої життєдіяльності школярів у полікультурному соціумі.

Задля цього ми пропонуємо вводити до практичних та лабораторних занять з “Методики викладання української мови” завдання, спрямовані на розробку вправ і добір дидактичного матеріалу відповідної тематики. Причому він має носити не лише репродуктивний, а й евристичний, дослідницький, творчий характер. Для більшої ефективності й економії часу можна застосовувати комп’ютер.

Окрім того, на наш погляд, з метою реалізації завдань патріотичного виховання, не варто нехтувати найкращими зразками творчості українських письменників, до яких, безперечно, належить і творчість Олександра Довженка.

Це можуть бути завдання наступного зразка:

1. Прочитайте текст. Чи були Ви на Десні? Чи поділяєте ви думку автора? Яка сьогодні Десна? Які річки є у вашій місцевості? Розкажіть про свій улюблений куточок рідного краю. Підготуйтеся до конкурсу на кращу мультимедійну презентацію на тему: «Краса рідної природи».

Тоді Десна була глибокою і бистою рікою. У ній тоді ще не купавсь ніхто, і на пісках її майже ніхто ще не валявся голий. Ще ніколи було усім. Були ми всі тоді трудящі чи малі. Дівчата не купались навіть у свято, соромлячись скидати сорочки.

Чоловікам з давніх-давен не личило купатись за звичаєм. Жінки ж боялися водою змити здоров’я. Купались тільки ми, малі. Була тоді ще дівкою Десна, а я – здивованим маленьким хлопчиком із широко розкритими зеленими очима.

Благословенна будь, моя незаймана дівице Десно, що, згадуючи тебе вже много літ, я завжди добрішав, почував себе невичерпно багатим і щедрим. Так багато дала ти мені подарунків на все життя.

Далека красо моя! Щасливий я, що народився на твоєму березі, що пив у незабутні роки твою м’яку, веселу, сиву воду, ходив босий по

твоїх казкових висипах, слухав рибальських розмов на твоїх човнах і казання старих про давнину, що лічив у тобі зорі на перекинутому небі, досі, дивлячись часом униз, не втратив щастя бачити оті зорі навіть у буденних калюжах на життєвих шляхах (Зачарована Десна)³⁴.

2. Про який вид словесної народної творчості йдеться в уривку? Чи характерний він для інших народів?

– Мати божжа, царице небесна, – гукала баба в саме небо, – голубонько моя, святая великомученице, побий його, невігласа, святим твоїм омофором! Як повисмикував він з сирої землі оту морковочку, повисмикуй йому, царице милосердна, і повикручуй йому ручечки й ніжечки, поламай йому, свята владичице, пальчики й суставчики. Царице небесна, заступнице моя милостива, заступись за мене, за мої молитви, щоб ріс він не вгору, а вниз, і щоб не почув він ні зозулі святої, ні божого грому. Миколаю-угоднику, скорий помочнику, святий Юрію, святий Григорію на білому коні, на білому сідлі, покарайте його своєю десницею, щоб не їв він тієї морковочки, та бодай його пранці та болячки з'їли, та бодай його шашіль поточила... (Зачарована Десна)³⁵.

3. Прочитайте опис української хати. Які слова чи ознаки вказують на те, що це саме українська хата?

Хто й коли збудував нашу хату, які майстри – невідомо. Здавалось нам, ніби її зовсім ніхто й не будував, а виростає вона сама, як печериця, між грушею і погребом, і схожа була також на стареньку білу печерицю. Дуже мальовнича була хата. Одне, що не подобалося в ній, і то не нам, а матері, – вікна повростали в землю і не було замків. У ній ніщо не замикалось. Заходьте, будь ласка, не питаючись – можна? Милості просимо! Мати жалілася на тісноту, ну, нам, малим, простору й краси вистачало, а ще коли глянуть у віконце, так видно й соняшник, і груші, й небо. А на білій стіні під богами, аж до мисника, висіло багато гарних картин – Почаївська лавра, Київська лавра, вид Ново-Афонського, Симоно-Кананитського монастиря поблизу города Сухума на Кавказі. Над лаврами трималися в повітрі божі матері з рушниками і білі ангели, як гусаки, крилаті (Зачарована Десна)³⁶.

³⁴Довженко О. П. Зачарована Десна. Україна в огні. Щоденник. К. : Веселка, 1995. 576 с. С. 62.

³⁵Там само. С. 21.

³⁶Там само. С. 22-23.

4. Прочитайте уривок з оповідання Олександра Довженка «Хата». Якою постала українська хата в вашій уяві? Порівняйте з попереднім уривком. Підготуйте проект «Рідний дім – мій захист і оберіг».

Напишу я слово про хату за тисячу верст і за тисячу літ від далеченних сивих давен аж до великого мого часу всесвітньо-атомної бомби. На Україні й поза Вкраїною суцю. Білу, з темною солом'яною стріхою, що поросла зеленим оксамитовим мохом, архітектурну праматір пристанища людського.

Незамкнену, вічно відкриту для всіх, без стуку в двері, без «можна?» і без «войдите!», високонравствену людську оселю. Бідну і ясну, як добре слово, і просту, ніби створили її не робочі людські руки, а сама природа, немовби виросла вона, мов сиріжка в зеленій траві.

Опишу її неповторну зовнішність, привітну й веселу, часом сумну, молоду й стареньку вдовицю, чепурну і убогу, журливу і ніколи не горду. У полі, на горі й під горою, на городі серед квітів весною і влітку, серед насіння восени. Насіння у ній і на ній од стріхи до самого долу. Здається, щезни вона, і спустіє земля, заросте бур'яном, споганіє, і світ стане чорний від голоду й злоби.

Опишу її внутрішній образ. Все, що в ній є й чого нема й не буде ніколи, хоч і могло би бути. А не було й немає в ній безлічі речей. Нема в ній челяді, немає гайдуків, прислужництва нема. Немає кабінетів, віталень, спалень, де довго сплять, і не було в ній розпусти й лінощів паразитизму.

Немає в стінах фамільних портретів і скарбів нема в сундуках, і ковані панцирі предків не красуються по її кутках, бо билися гаразд лицарі – дідки — небораки без панцирів з одверто голими грудьми. А потім погнили онучі, пострухли клейноди до нитки, не стало й сліду на землі.*

Не змовлявся в ній ніхто й ніколи заволодівати світом чи поневолювати сусіда, не було в ній бучних бенкетів, ні великих урочистих зустрічей, не грали органи, ні оркестри в її тісних стінах і ніколи не засідали далеко-розумні дипломати. Не було в ній, будемо говорити, щастя, не було тривалих радощів. А було в ній плачу і смутку багато і вельми багато журби поміж насінням отим і квітами.

Я не славлю тебе, моя хатино стара. Не хвастаюсь твоєю драною правобережною і лівобережною стріхою і не пишаюся коморою твоєю, що її одтяли від тебе і розвіяли вітром спустошені,

духовно некрасиві люди. Я навіть забув уже, що біля тебе був хлів і клуня з чорногузом, який приносив до тебе щовесни наївне дитяче щастя з далекого теплого краю.

Хай не дорікають мені вороги холоднодухі і лживі, що я превозношу, чи прославляю тебе, чи ставлю над всіма оселями світу.

Ні, я кажу тобі, сивий: ой хатонько, моя голубонько, спасибі тобі — прощай.

Мені жаль розлучатись з тобою. В тобі так гарно пахло давниною, рутою-м'ятою, любистком, і добра щедра піч твоя пахла стравами, печеним хлібом, печеними і сушеними яблуками і сухим насінням, зіллям, корінням. А в сінях пахло макухою, гнилими грушами і хомутом.

В твої маленькі вікна так приязно заглядало сонце, і соняшник, і всякі інші квіти, і зілля всілякі пахучі (Хата)³⁷.

З огляду на насиченість художніх текстів Довженка мовними одиницями різного рівня, подані завдання з легкістю можна адаптувати до вивчення багатьох програмових тем з української мови. Наприклад:

5. Прочитайте текст. З'ясуйте, які в ньому є групи слів за значенням. Випишіть їх. Доповніть ряди іншими словами.

Випишіть однорідні члени речення. Поясніть розділові знаки у реченнях з однорідними членами тощо.

До чого ж гарно і весело було в нашому городі! Ото як вийти з сіней та подивись навколо – геть-чисто все зелене та буйне. А сад було як зацвіте весною! А що робилось на початку літа – огірки цвітуть, гарбузи цвітуть, картопля цвіте. Цвіте малина, смородина, тютюн, квасоля. А соняшника, а маку, буряків, лободи, укрупу, моркви! Чого тільки не насадить наша невгамовна мати.

– Нічого в світі так я не люблю, як саджати що-небудь у землю, щоб проізошло. Коли вилізає з землі всяка рослиночка, ото мені радість, – любила проказувати вона.

Город до того переповнявся рослинами, що десь серед літа вони вже не вміщалися в ньому. Вони лізли одна на одну, переплітались, душилися, дерлися на хлів, на стріху, повзли на тин, а гарбузи звисали з тину прямо на вулицю.

³⁷Довженко О. П. Хата. Режим доступу: <https://www.ukrlib.com.ua/books/printitzip.php?tid=4174> (дата звернення: 22.06. 2019). С.1.

А малини – красної, білої! А вишень, а груш солодких, було як наїсися, – цілий день живіт як бубон.

І росло ще, пригадую, багато тютюну, в якому ми, маленькі, ходили, мов у лісі, в якому пізнали перші мозолі на дитячих руках.

А вздовж тину, за старою повіткою, росли великі куці смородини, бузини і ще якихось невідомих рослин. Там неслися кури нишком од матері і різне дрібне птаство. Туди ми рідко лазили. Там було темно навіть удень, і ми боялись гадюки. Хто з нас у дитинстві не боявся гадюки, так за все життя й не побачивши її ніде?

*Коло хати, що стояла в саду, цвіли квіти, а за хатою, проти сінешніх дверей, коло вишень, поросла полином стара погребня з одкритою лядою, звідки завжди пахло цвіллю. Там, у льоху, в при-
смерку плигали жаби. Напевно, там водилися й гадюки (Зачарована Десна)³⁸.*

Отже, соціокультурна обізнаність – невід’ємна складова професійної підготовки вчителя словесності. Вона уже вкотре підтверджує неабиякий виховний потенціал слова й сприяє розвитку комунікативної компетентності учнів. Крім того, формування соціокультурного компоненту передбачає не лише знайомство з історією, традиціями певної країни, а й повинне надавати знання, що можуть стати в нагоді безпосередньо у ситуаціях спілкування. Тобто соціокультурна компетентність має виступати як мета і результат підготовки студентів до майбутньої професійної діяльності та соціальної взаємодії у світі й суспільстві. А в процесі реалізації поставлених завдань буде доцільно користуватися кращими зразками творів української літератури.

³⁸Довженко О. П. Зачарована Десна. Україна в огні. Щоденник. С. 16-17.

ПІСЛЯМОВА

Цивілізований світ здебільшого знає Олександра Довженка як неперевершеного кінорежисера. Проте його літературний геній заслуговує не меншої уваги. У літературних творах митця (особливо в «Щоденникових записах») знайшов відображення увесь той біль за нещасливу долю рідної йому України, який він носив у своєму великому серці до останніх днів. З іншого боку, значна частина Довженкових кіноповістей послужила матеріалом для фільмів, які створив режисер. Літературний і кінематографічний доробки метра не тільки вдало доповнюють одне одного, а разом із його полум'яним життям є нерозривним цілим.

У Довженковому літературному доробку домінують вічні антиподи, які постійно присутні і в нашому житті, – концепти «добро» і «зло». Найбільшого накалу протиріччя між ними досягає у творах періоду Другої світової війни, зокрема в кіноповісті «Україна в огні». Саме тут на прикладі двох родин (української й німецької) як представників двох ворогуючих народів, що зішлись у смертельному протиборстві, – письменник не тільки демонструє свій варіант боротьби між цими філософськими категоріями, а й дає вичерпну відповідь, чому добро обов'язково має вийти переможцем. Непереборна сила добра, на думку метра, спирається на духовні джерела народу, його історичну пам'ять.

У цьому контексті цілком зрозуміло, чому наскрізним у Довженковій спадщині є концепт історії («Щорс», «Тарас Бульба», «Україна в огні», «Повість полум'яних літ», «Відступник», «Потомки запорожців», «Щоденникові записи»). Майстер постійно й наполегливо проводить

думку про необхідність міцного зв'язку поколінь. Народна пам'ять, акумульована у давні монастирські літописи, історико-художні твори на кшталт «Слова про похід Ігорів», віковічні звичаї і традиції, фольклор, є тим невичерпним джерелом духовності, яке дає сили й віру у перемогу над ворогом. Водночас саме незнанням історії рідного краю письменник багато в чому пояснює ті катастрофічні наслідки, які мали місце на теренах колишнього Радянського Союзу, і зокрема України, в перші дні й місяці німецької агресії. Передусім у цьому він вбачає корінь масового дезертирства, котре мало місце на початковому етапі війни, і перехід на службу до ворога значної частини співвітчизників, у тому числі жіноцтва.

Прикметно, що жіноча тема теж була однією з пріоритетних у творчості метра. Яскраві жіночі образи змальовані ним у таких літературних шедеврах, як «Арсенал», «Україна в огні», «Повість полум'яних літ», «Мати», «Зачарована Десна», «Поема про море». Митець постійно повертається до цього питання і в своїх «Щоденникових записах».

Довженкові боляче, що в добу окупації мільйони українок заради елементарного фізичного виживання змушені були йти на так звану співпрацю з нацистами, яка незрідка зводилась до важкої фізичної праці на користь поневолювачів, роботи в їхніх адміністративних закладах, добровільній чи примусовій проституції. Не легше було й тим, кого силоміць вивезли на рабську працю до Німеччини. Недарма Україна бачиться письменнику в образі знедаленої вдови, що постійно потерпає, і немає навіть натяку на її краще майбутнє. Обумовлено це тим, що фізичні, інтелектуальні й духовні сили Батьківщини серйозно були підірвані війною, а мільйони українців, котрі вижили в цій м'ясорубці, але «завинили» перед комуністичною владою тим, що не з власної волі опинились на окупованій території чи в «закордонному відрядженні», куди потрапили під дулами німецьких автоматів, після «звільнення» були звинувачені у співпраці з ворогами.

Метр з такою постановкою питання категорично не погоджувався, вбачаючи в ситуації, що склалася, передусім провину самої ж влади – у недосконалій системі виховання, нездатності чи небажанні організувати евакуацію населення з територій, котрим загрожувала окупація.

У низці творів Довженко розкрив етнічну свідомість, морально-етичні пріоритети українців, які впливали на його художнє мислення з юних років, стали врешті тим джерелом, з якого митець черпав сили в найтрагічніші моменти свого життя. Морально-етична спрямованість притаманна, зокрема, кіноповісті «Зачарована Десна», вплив якої на формування кращих моральних якостей молодого покоління українських громадян – працьовитість, гідність, честь, доброта, людяність, чесність, відповідальність, пошана до родовідної пам'яті, до всього рідного, українського – є незаперечним.

У творчості майстра незрідка простежуються біблійні мотиви. Щобільше, біблійні образи він проектує на своїх героїнь. Раав – на Марію Стоян («Мати»), Марію Магдалину – на Христю Хуторну («Україна в огні»), власну матір порівнює з образом Богородиці.

Незрідка проектує на своїх літературних героїв Довженко й образи з давньоруських шедеврів – «Повісті минулих літ» і «Слова про похід Ігорів». Так, у його творах час від часу зринає образ геніального полководця й великого патріота київського князя Святослава, а своїх улюблених героїнь він порівнює з невмирущою Ярославною – дружиною новгород-сіверського князя Ігоря.

Осібне місце в Довженковому літературному доробку належить Миколі Гоголю, а надто його літературним героям, образи яких він використовує в якості взірця для сучасників. Майстер, зокрема, постійно звертається до постаті Тараса Бульби, аби на його прикладі служіння Вітчизні надихнути українців на боротьбу з окупантами.

Нерозривними узами Довженків літературний доробок пов'язаний так само з творчістю Тараса Шевченка, у духовній спадщині якого митець черпає натхнення, влучні Кобзареві афоризми застосовує для ілюстрації тієї тяжкої ситуації, в якій опинилися його співвітчизники під час війни і в повоєнні часи.

Чимало яскравих художніх аналогій простежуються у творах Олександра Довженка й Генріха Белля, які порушили проблеми, характерні для людства у ХХ столітті. Це, зокрема, відповідальність особистості за свої вчинки, ставлення людини до життя і смерті, свобода як найвища життєва цінність тощо.

У пошуку шляхів відновлення й збереження української культури, консолідації нації до постаті Олександра Довженка зверталися діячі

української еміграції. На шпальтах діаспорних видань було озвучено трагедію митця, невідому навіть найпалкішим його прихильникам на Заході, висвітлено культурно-історичне тло Довженкової доби в Україні, представлено життєпис, у якому завжди домінувала любов до України, до її традицій, людини й життя.

Малодослідженою залишається мова Довженкових творів – показник комунікативного вираження етнічної самобутності українців. Виразна Довженкова мовотворчість яскраво забарвлена емоційною експресивністю й суб'єктивними оцінками на всіх рівнях мовної структури – від фонетичного до синтаксичного.

Фоносемантичні зв'язки між словами в текстах метра є звуко-символічними, зумовленими синестезією відчуття й значення. Суголосся звуків, анафора, епіфора, анепіфора, епанафора, ономотопея, ... увиразнюють мову, підсилюють ідейну значущість зображуваного. Акустико-артикуляторні характеристики тексту переносять читача в площину реальності, а фонетичний ідіостиль як складник мовного образу автора дає змогу глибше пізнати особистісні домінанти Довженка в контексті тогочасного соціобуття.

Наскрізною одиницею ментального лексикону, що пронизує творчу спадщину митця, є концепт «родина». Семантико-етимологічне й контекстуальне дослідження вербалізаторів дає змогу виявити й охарактеризувати його змістове поле в літературній спадщині Довженка, а отже, і в українськомовній картині світу, окреслити емоційно-ціннісні орієнтири українців. Концептуальний аналіз художніх текстів метра дав змогу з'ясувати глибинний семантико-культурологічний зміст смислової домінанти – семи «сім'я», що вербалізується через назви спорідненості та свояцтва, семантичні межі яких почасти бувають рухомими (брат по матері – брат за ідейними переконаннями). Широке номінативне поле стрижневих компонентів, окреслених двома мікрополями – рід, родичі, рідні та сім'я, інтегрує родинність як національна цінність.

Одним із складників лінгводовженкознавчого напрямку української лінгвістики є дослідження фемінітивів в ідіостилі митця, що репрезентовані значною лексико-семантичною групою номінацій. Лексеми найменування жінок є природними, невимушено вплетеними в загальну канву оповіді, відображають життєві реалії історичної епохи й суспіль-

но-побутові явища. Домінантними фемінітивами у творчості Довженка є «дівчина», «мати», «дочка», «дружина» – виразники концепту «родина»; менш поширеними – назви жінок за рисами характеру, розумовими здібностями, вадами, особливостями поведінки тощо. Категорію жіночності в художній спадщині митця репрезентують і фемінітиви радянської доби, що реалістично характеризують тогочасні образи жінки: «комсомолка», «ударниця», «колгоспниця», «комуністка».

Виразним складником національної мовної картини у творчості Довженка є звертання як семантичне ядро різноманітних вокативних структур. Суб'єктно-об'єктна комунікативна парадигма в аналізованому художньому слові репрезентована різними лексико-семантичними групами номінацій адресата мовлення (назви свояцтва й спорідненості, власні найменування осіб, назви осіб за професією, за гендерною ознаковістю тощо). Це дає змогу змодельовати особистісні, соціальні та ситуативні фактори спілкування як елементи комунікативної етно-специфіки українців. Лінгвістичний аналіз граматичних варіацій вокатива (кличний та називний відмінки), його структурного оформлення (поширені/непоширені, ускладнені/неускладнені) дає змогу дослідити національний колорит комунікування. Експресивно-оцінне забарвлення звертань у художніх текстах митця є не лише морфемно вираженим, а й контекстуально динамічним, співвідносним зі сферою емоційно-чуттєвого сприймання. Утворені вокативами стилістичні фігури (епітети, метафори, порівняння, епімони, анафори, анепіфори тощо) є соціально й психологічно зумовленими в ідіостилі Довженка. Засобами експресивної парадигми вони передають колорит комунікативного середовища, пізнати яке ми прагнемо.

Значний комунікативний потенціал має експресивний синтаксис Довженкового слова, передусім «Щоденника», який характеризує індивідуальний стиль письменника, визначає специфіку художнього мислення автора, його ідейно-естетичні принципи й шукання. Серед засобів експресивного синтаксису найбільш продуктивно О. Довженко використовує речення з окличною, питальною та спонукальною модальністю; інверсію, еліпс, парцеляцію, вставні та вставлені конструкції, односкладні речення (найпоширеніші – номінативні й безособові конструкції), звертання, однорідні члени речення. Постійна орієнтація

автора «Щоденника» на оцінку фактів, подій і явищ дійсності зумовлює вживання засобів експресивного синтаксису для відображення способу мислення письменника, його світоглядних позицій; залучення й утримання уваги реципієнта, спонукання його до реакції на зміст висловлювання.

Дослідження екстралінгвальних чинників та залежних від них мовних засобів «Щоденника» Довженка зумовлює доцільність виділення жанру щоденника в системі епістолярного стилю. Специфічною ознакою щоденникового запису митця є стильовий синкретизм (інформативно-розповідний, аналітичний, імпресіоністичний та есеїстичний). Стильова багат шаровість сприяє розширенню його прагматичного потенціалу і залежить від авторської установки щоденникової діяльності. Прагматичний потенціал щоденникового запису становлять його обсяг, відбір змісту, авторський спосіб організації текстового простору, послідовності викладення вражень; він обумовлює індивідуально-авторський стиль і мовні особливості записів. Щоденниковий дискурс Довженка демонструє стан свідомості під впливом отриманої інформації, ментальні й емоційні реакції суб'єкта автокомунікації. Комунікативні інтенції обумовлюють варіативність структурно-сислової організації щоденникового запису. Фактографічна (опис зовнішніх подій) та інтроспективна (зосередженість на внутрішніх переживаннях автора) складові в щоденникових записах Довженка представлені нерівномірно. Домінує інтроспективна зорієнтованість записів, що свідчить про вибір автором пріоритетного напрямку ведення щоденника. Абстракція «жанр» у щоденниковому тексті митця реалізована в індивідуально-авторському стилі, характерних рисах авторського мовлення.

Неоціненне значення має проблема використання творчого доробку Довженка у системі формування особистості учнівської і студентської молоді.

Ознайомлення з творчістю великого майстра слова в загальноосвітніх та вищих закладах дає змогу прослідкувати особливості відтворення картини світу національною спільнотою й окремими особистостями, розкрити духовний світ митця, його романтичне світобачення, жанрові особливості творів, осмислити історичну долю

України, її культуру, красу людини і красу природи, їх органічну єдність, розуміти естетику слова.

Залучення в систему навчальної діяльності учнів і студентів для здійснення дидактичних завдань текстів творчої спадщини Довженка забезпечить також і реалізацію виховних цілей, зокрема формування національної свідомості, гідності, любов до своєї землі, своєї батьківщини, свого роду й народу, адекватну оцінку його минулого і сучасності, віру в майбутнє.

Чимало проблем, порушених Олександром Довженком у його кіноповістях, оповіданнях, п'єсах, «Щоденникових записах», епістолярній спадщині, не до кінця вирішені і в нашу добу – через шістдесят років по смерті Майстра. Саме тому його твори й понині не втратили своєї актуальності. У наші буремні дні, коли знову загострилася боротьба за існування незалежної Української держави, вони є справжньою школою мужності й патріотизму, невичерпним джерелом виховання національної самосвідомості.

Зміст

**«Я ЗГАДУЮ ГЛУХІВ І СВОЮ РОМАНТИЧНУ ЮНІСТЬ»
(Замість передмови).....5**

**«Я НАРОДИВСЯ І ЖИВ ДЛЯ ДОБРА І ЛЮБОВІ»
(Біографічний нарис про Олександра Довженка).....11**

**КОНЦЕПТ ІСТОРІЇ В ЛІТЕРАТУРНІЙ ТВОРЧОСТІ
ОЛЕКСАНДРА ДОВЖЕНКА.....70**

Інтертекстуальне багатоголосся у Довженковій спадщині.....76

Літературна спадщина Олександра Довженка
як вияв національної ідентичності.....80

Дискурс української історії у Довженковому щоденнику..... 94

Українське козацтво крізь призму
«Щоденникових записів».....103

Інтерпретація українського козацтва в кіноповісті
«Щорс».....105

Концепт «запорожець» у кіноповісті «Україна в огні».....112

Рецепція українського козацтва у драматичній поемі
«Потомки запорожців».....118

**ЖІНКИ У ЖИТТІ І ХУДОЖНІЙ СВІДОМОСТІ
ОЛЕКСАНДРА ДОВЖЕНКА123**

Жінки у Довженковому житті.....123

Художня інтерпретація біблійних сюжетів
у творчому доробку письменника.....137

Особливості жіночого характеротворення

у кіноповісті «Зачарована Десна».....	145
Образ-архетип Ярославни.....	152
Образ матері.....	158
Українська жінка на війні: проблема патріотизму і зради.....	165

ТВОРЧИЙ СПАДОК ОЛЕКСАНДРА ДОВЖЕНКА В СУЧАСНОМУ ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧОМУ ДИСКУРСІ.....174

Концепти «добро» і «зло» в художньому світі Олександра Довженка (на матеріалі кіноповісті «Україна в огні»).....	174
Народна мораль та етика в кіноповісті Олександра Довженка «Зачарована Десна».....	181
Олександр Довженко – творець поетичної кіноповісті.....	191
Гоголівська сторінка Довженкового доробку.....	202
Шевченківські традиції у Довженковій творчості.....	217
Оповідання Генріха Белля «Подорожній, коли ти прийдеш у Спа...» й Олександра Довженка «Воля до життя» крізь призму екзистенціальних вимірів.....	225
Феномен діаспорного довженкознавства.....	233

МОВА ТВОРІВ ОЛЕКСАНДРА ДОВЖЕНКА.....243

Він вірив у добро, в Україну в щасті: фоностилістичні засоби увиразнення авторської віри (на прикладі кіноповісті Олександра Довженка “Україна в огні”».....	243
Вокатив у художньому дискурсі Олександра Довженка.....	266
Фоностилістичні особливості мови прозових творів Олександра Довженка.....	277
Експресивний синтаксис «Щоденника» Олександра Довженка.....	289
Концепт «родина» в мовотворчості Олександра Довженка.....	313
Жанрово-стильові стандарти щоденникового дискурсу Олександра Довженка.....	322
Фемінітиви в ідіостилі Олександра Довженка.....	339

ТВОРЧИСТЬ ОЛЕКСАНДРА ДОВЖЕНКА У СИСТЕМІ МОВНО-ЛІТЕРАТУРНОЇ ОСВІТИ.....	350
Вивчення творчості Олександра Довженка в сучасній школі.....	350
Аналіз та інтерпретація образу природи у кіноповісті Олександра Довженка «Зачарована Десна».....	362
Індивідуальна мовна картина світу Олександра Довженка як засіб формування особистості вчителя-словесника.....	382
Формування соціокультурної компетентності вчителя словесності на прикладі творчої спадщини Олександра Довженка.....	399
ПІСЛЯМОВА.....	406

Наукове видання

**ОЛЕКСАНДР ДОВЖЕНКО В РЕЦЕПЦІЇ
СУЧАСНОЇ НАУКОВОЇ ДУМКИ**

Монографія

Розробка обкладинки та оформлення

Марсєв Д. А.

Підписано до друку 20.11.2019. Формат 60x84/16

Гарнітура «Таймс». Друк цифровий.

Ум. друк. арк. 25,22. Наклад 300 прим.

Віддруковано в друкарні ТОВ «Цифра принт»
На цифровому лазерному комплексі Хегох Docu Tech 6135/
Адреса: м. Харків, вул. Данилевського, 30.

