

Міністерство освіти і науки України  
Глухівський національний педагогічний університет  
імені Олександра Довженка

*На правах рукопису*

**Троша Наталія В'ячеславівна**

УДК 821.161.2.09(093.3)(043.5)

**КОНЦЕПТ ІСТОРІЇ У ЛІТЕРАТУРНІЙ ТВОРЧОСТІ  
ОЛЕКСАНДРА ДОВЖЕНКА**

10.01.01 – українська література

Дисертація на здобуття наукового ступеня  
кандидата філологічних наук

Науковий керівник:

**Новиков Анатолій Олександрович,**  
доктор філологічних наук, професор

Глухів – 2014

## ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ОСНОВИ ДОСЛІДЖЕННЯ.....	9
1.1. «Концепт історії» як теоретична проблема: аспекти вивчення.....	9
1.2. Концепція інтертекстуальності в сучасному літературознавстві.....	25
1.3. Творчість О. Довженка як об'єкт літературознавчого дискурсу.....	33
Висновки до розділу 1.....	57
РОЗДІЛ 2. КОНЦЕПТ ІСТОРІЇ КРИЗЬ ПРИЗМУ ЛІТЕРАТУРНОГО ДОРІВКУ ОЛЕКСАНДРА ДОВЖЕНКА.....	61
2.1. Історичні виміри літературної творчості О. Довженка .....	61
2.2. Літературна спадщина О. Довженка як вияв національної ідентичності .....	78
2.3. Дискурс української історії у «Щоденнику» О. Довженка .....	97
2.4. Шевченківські традиції у художньому дискурсі літературної творчості Олександра Довженка.....	108
2.5. Гоголівські мотиви в літературній спадщині О. Довженка.....	117
Висновки до розділу 2.....	134
РОЗДІЛ 3. УКРАЇНСЬКЕ КОЗАЦТВО В ХУДОЖНЬОМУ ОСМИСЛЕННІ ОЛЕКСАНДРА ДОВЖЕНКА.....	138
3.1. Концепт «козацтво» та засоби його реалізації в щоденникових записах О. Довженка .....	138
3.2. Інтерпретація українського козацтва в кіноповісті «Щорс».....	148
3.3. «Запорожець» як ключовий концепт української історії у кіноповісті О. Довженка «Україна в огні».....	155
3.4. Рецепція українського козацтва в драматичній поемі «Потомки запорожців».....	165
Висновки до розділу 3.....	172
ВИСНОВКИ .....	174
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ .....	178

## ВСТУП

**Актуальність дослідження.** Літературна творчість видатного письменника й кінорежисера Олександра Довженка присвячена Україні. Автор глибоко переживає перемоги і радощі, болі й страждання рідного народу, осмислюючи найважливіші віхи нашої історії (XVII ст. – кіноповість «Тарас Бульба»; XX ст. – кіноповісті «Арсенал», «Земля», «Щорс», «Україна в огні», «Повість полум'яних літ», «Зачарована Десна»; оповідання «Мати», «Стій, смерть, зупинись», «Воля до життя», «Перемога», «На колючому дроті»; драматична поема «Потомки запорожців»; «Щоденникові записи» тощо). Своєю творчістю митець прагнув допомогти читачам збагнути невичерпне багатство духовної сили народу, знайти відповіді на повсякденні болючі питання. У неповторних образах своєрідного художнього світу проявляється активна життєва позиція автора, що, своєю чергою, зумовлює постійний науковий інтерес до літературної спадщини письменника.

З-поміж авторитетних дослідників, які мають вагомий внесок у цій царині, слід назвати Ю. Барабаша, О. Безручка, С. Кобу, І. Кошелівця, М. Куценка, С. Плачинду, І. Рачука, В. Пригоровського, Р. Корогодського, В. Марочка, С. Машенка, С. Тримбача та інших.

Переважна більшість дослідників наголошувала на величезних заслугах автора перед національною культурою загалом і літературою зокрема. Водночас є підстави стверджувати, що існує низка питань, недостатньо досліджених на сьогодні. Серед них – літературна спадщина О. Довженка як вияв національної ідентичності, дискурс української історії в «Щоденникових записах» митця, шевченківські й гоголівські мотиви в його творчому доробку, українське козацтво в художньому осмисленні письменника.

Актуальною для літературознавства є змістова, ідейна й художня парадигма доробку О. Довженка, який тривалий час розглядався в контексті поетики соціалістичного реалізму. Лише в останніх розвідках Р. Корогодського,

В. Марочка, С. Мащенко, С. Тримбача та ін. творчість митця досліджується в історико-філософському аспекті. Певною мірою цей підхід простежується також у студіях таких літературознавців, як О. Бабишкін, Ю. Барабаш, М. Куценко, С. Плачинда, О. Підсуха, О. Поляруш, В. Пригоровський, І. Рачук, Р. Соколов, Є. Сверстюк та ін. Україноцентричні параметри довженківської спадщини є предметом дослідження В. Гребнєвої, Г. Магузи, Н. Медвідь, А. Новикова, М. Шудрі.

Зважаючи на те, що питання концепту історії у творчості О. Довженка досі системно не вивчалось, назріла нагальна потреба дослідити зазначену тему як окрему, самостійну проблему, що й засвідчує актуальність пропонованого дослідження.

**Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.** Дисертація написана відповідно до завдань програми науково-дослідної роботи кафедри української і зарубіжної літератури та методики навчання Глухівського національного педагогічного університету імені Олександра Довженка.

Тему дослідження затверджено вченою радою Глухівського національного педагогічного університету імені Олександра Довженка (протокол № 2 від 16 листопада 2011 р.), узгоджено на засіданні Бюро наукової ради НАН України з проблеми «Класична спадщина та сучасна художня література» (протокол № 4 від 6 грудня 2011 р.).

**Мета дослідження** – здійснити системний аналіз художніх форм реалізації концепту історії як важливого чинника формування ідейно-тематичного діапазону літературної творчості О. Довженка.

Реалізація поставленої мети передбачає розв'язання таких **завдань**:

- дати концептуальне обґрунтування термінів «концепт», «концепт історії», «інтертекстуальність»;
- визначити стан вивчення проблеми в сучасному літературознавстві;
- з'ясувати своєрідність інтерпретації концепту історії в літературній творчості О. Довженка;

– проаналізувати довженківські твори, що містять інтертекстуальні конструкції з давньоруських текстів;

– виявити творчі зв'язки митця з літературною спадщиною М. Гоголя і Т. Шевченка;

– дослідити традиції українського козацтва в літературній творчості письменника.

**Об'єктом дослідження** є корпус прозових і драматичних творів О. Довженка (кіноповісті, оповідання, драми, сценарії, нариси). Крім того, до аналізу залучаються мемуарно-біографічні матеріали – щоденникові записи митця 1939–1956 років, архівні матеріали.

**Предмет дослідження** – художня реалізація концепту історії в літературній спадщині О. Довженка.

**Методи дослідження.** Вибір методологічного інструментарію зумовлений метою, завданнями та специфікою предмету дослідження. Підходи до тексту ґрунтуються на необхідності аналізу окремого концепту в літературному доробку О. Довженка та дослідження змісту творів інших авторів, що мали вплив на творчість митця. У роботі застосовано методи інтертекстуального, структурного й концептуального аналізу (Р. Барт, Б. Гаспаров, Ж. Женетт, Ю. Крістева, А. Лавров, Ю. Лотман, І. Суханова, Н. Фатєєва). Семантика тексту досліджувалася з урахуванням біографії письменника й інтерпретації претекстів. Як допоміжні використано історико-порівняльний аналіз, за допомогою якого визначено основні теоретичні засади дослідження; описовий метод, що ґрунтується на спостереженні та класифікації інтертекстуальних утворень; компонентний аналіз, який дає змогу охарактеризувати семантико-стилістичні та структурно-синтаксичні ознаки інтертекстів; функціональний аналіз, що слугує для визначення ролі інтертекстуальності в дискурсі літературної творчості.

Методологічну основу дисертаційної роботи становить принцип історизму, що полягає у зверненні до соціально-політичних та історико-культурних умов творчості О. Довженка, а також художніх і світоглядних засад історичної доби.

Цим зумовлені такі підходи, як культурологічний, історико-філологічний, інтуїтивний, естетичний, гносеологічний.

**Теоретико-методологічною основою дисертаційної роботи** є праці з теоретичних проблем інтертекстуальності Н. Арутюнової [1], Л. Бабенко [3–4], М. Бахтіна [11], О. Воробйової [31], Ж. Женетт [85], Ю. Крістєвої [129], І. Привалової [200], Н. Пьєге-Гро [216], О. Селіванової [228–229], Н. Фатєєвої [270], Ж. Фомичової [273], Н. Шведової [285]. Підґрунтя окресленого питання склали дослідження П. Абеяра, С. Аскольдова-Алексєєва, Д. Лихачова [140].

Теоретичну основу концептуального аналізу становлять положення праць таких вітчизняних і зарубіжних літературознавців, як С. Аскольдов [2], Л. Бабенко [3–4], К. Голобородько [34], С. Жаботинська [84], В. Зусжан [93], В. Іващенко [98], В. Карасик [106–107], А. Кошова [126], В. Красних [127], Д. Лихачов [140], С. Ляпін [146], Л. Міллер [162], Е. Селіванова [228–229], М. Слободян [233], Г. Слишкін [237], Ю. Степанов [247], І. Тарасова [253], Н. Шведова [285].

Дослідження літературної творчості й щоденникових записів О. Довженка спирається на літературознавчі праці О. Бабишкіна [5], Ю. Барабаша [8–10], І. Кошелівця [124–125], М. Куценка [132–136], В. Марочка [156], О. Поляруша [197], В. Пригоровського [208–213], І. Семенчука [230], Б. Степанишина [245], С. Тримбача [256–258], А. Шаргородської [283–284] та ін.

**Наукова новизна** основних положень і висновків дисертаційної роботи полягає в тому, що вперше в українському літературознавстві здійснено системний аналіз концепту історії в літературній творчості О. Довженка як ідейно-образної конструкції та національно-духовного феномену. Розкрито суть неканонічного поняття «концепт історії», досліджено його специфіку та функціонування на прикладі творчості О. Довженка. З'ясовано залежність ідейного спрямування, системи персонажів літературних творів письменника від його світоглядної позиції. Розглянуто вплив деяких давньоруських текстів і творів ХІХ ст. на творчість митця, системно виявлені прототипи образів і визначено їхню залежність від претекстів.

**Теоретичне значення роботи.** Зроблено внесок у розробку проблеми генези художнього тексту, розширено інтерпретаційні можливості термінів, що застосовуються в цій сфері («концепт», «концепт історії», «інтертекстуальність»). У дослідженні запропоновано системний підхід до концепту історії, який багато в чому визначає ідейну структуру творів і може бути застосований під час аналізу певного концепту як в окремих творах, так і у творчості того чи іншого автора загалом.

**Практичне значення дослідження.** Наукові результати дисертації можуть бути використані в подальших дослідженнях творчості О. Довженка; під час планування й викладання лекційного курсу з дисципліни «Історія української літератури ХХ століття»; під час укладання робочих програм, написання підручників і посібників з історії української літератури; розробки планів і змісту занять зі спецкурсів, спецсеминарів чи факультативів за творчістю митця; при підготовці магістерських та дипломних робіт. Методологічні принципи, запропоновані в роботі, можуть бути застосовані в подальшому для аналізу літературної творчості О. Довженка й інших письменників.

**Особистий внесок здобувача.** Одержані результати дослідження та публікація їх у наукових виданнях виконані автором особисто.

**Достовірність і обґрунтованість** положень та висновків роботи забезпечується чітко визначеним науковим апаратом, ґрунтовною теоретико-методологічною базою дослідження; залученням значного обсягу наукового, архівного та особливо фактичного матеріалу; чіткою сконцентрованою увагою на змісті, основних формах, ознаках і функціях інтертекстуальних конструкцій, які автор вводить у канву творів.

**Апробація результатів дослідження.** Робота в повному обсязі обговорювалася на засіданні кафедри української і зарубіжної літератури та методики навчання Глухівського національного педагогічного університету імені Олександра Довженка. Основні положення дисертації відображені у формі доповідей на міжнародних науково-практичних конференціях: «ХІ Гоголівські читання» (Полтава, 1–3 квітня 2013 р.), «Літератури світу: поетика,

ментальність, духовність» (Кривий Ріг, 18–19 жовтня 2013 р.), «Сучасна філологія: актуальні наукові проблеми та шляхи вирішення» (Одеса, 13–14 червня 2014 р.), «Сучасний вимір філологічних наук» (Львів, 30–31 травня 2014 р.), «Глухівські наукові читання – 2014. Актуальні питання суспільних та гуманітарних наук» (15–17 листопада 2014 р.); *всеукраїнських* науково-практичних конференціях: «Література й історія» (Запоріжжя, 18–19 жовтня 2012 р.), «Театр корифеїв і українська драматургія кінця XIX – початку XXI ст.» (Глухів, 24–25 травня 2012 р.), «О. П. Довженко – видатний український культурний діяч XX століття» (Глухів, 27–28 вересня 2012 р.), «Олександр Довженко і українська культура: історія, традиції, сучасність» (Глухів, 26–27 вересня, 2013 р.), «Творча постать Тараса Шевченка: традиції дослідження і сучасне прочитання» (Київ, 12 березня 2013 р.), «Олександр Довженко і українська культура: історія, традиції, сучасність» (Глухів, 23–24 жовтня 2014 р.); науково-просвітницькій конференції, присвяченій 200-річчю з Дня народження Великого Кобзаря «Святої правди голос новий» (Глухів, 13 березня 2014 р.); на щорічних звітних наукових конференціях, семінарах аспірантів і молодих учених Глухівського національного педагогічного університету імені Олександра Довженка впродовж 2011–2014 рр.

**Публікації.** Основні положення дисертації відображено у тринадцяти одноосібних публікаціях, шість із яких надруковано у фахових виданнях України, одна праця – у науковому зарубіжному виданні.

**Структура та обсяг роботи.** Дисертація складається зі вступу, трьох розділів, висновків і списку використаних джерел, що містить 304 позиції. Загальний обсяг роботи становить 203 сторінки, із них основного тексту – 177 сторінок.



## РОЗДІЛ 1

### ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ОСНОВИ ДОСЛІДЖЕННЯ

#### 1.1. «Концепт історії» як теоретична проблема: аспекти вивчення

На сучасному етапі розвитку літературознавства актуальним є опис авторських концептів як елементів індивідуального стилю письменника, оскільки метод концептуального аналізу передбачає глибинне проникнення у зміст художнього твору. Ідеєю концептуального аналізу літературного твору охоплено цілий ряд вагомих праць і наукових полемік з окресленої проблеми. Провідними учасниками наукових дискусій і авторами досліджень у цій галузі є Н. Арутюнова, А. Вержбицька, С. Воркачов, С. Жаботинська, В. Карасик, О. Селіванова, Ю. Степанов, Й. Стернін, М. Піменова, З. Попова та ін.

Уперше до поняття «концепт», що походить від латинського – «зачаття», звернулися представники середньовічного концептуалізму П. Абеляр, Т. Гоббс, У. Оккам. Дослідження цієї наукової категорії було здійснене П. Абеляром, який вбачав у ньому ідею Бога, праобразу одиничних речей. Учений звернув увагу на те, що «концепт перебуває між багатством мови та обмеженнями її застосування, тому його використання залежить від сучасного контексту та конкретного концептоносія» [142, с. 521].

У науковий обіг термін «концепт» увів російський філософ і літературознавець С. Аскольдов-Алексєєв (стаття «Концепт і слово», 1928), який тлумачив його як родове поняття, «мисленне утворення, що заміщує в процесі думки невизначену кількість предметів одного і того ж типу». Він виділяв художні (у галузі мистецтва) і пізнавальні (у галузі науки) концепти, не претендуючи на їх абсолютний розподіл [142, с. 373].

Спираючись на напрацювання своїх попередників, Д. Лихачов уточнював, що концепт постає як «наслідок зіткнення словникового значення слова з особистим та народним досвідом людини», а не утворений із безпосереднього лексичного значення, концентрує фаховий досвід у поезії, прозі, драматургії, теорії письменства тощо, залишаючи можливості для доосмислення. На думку

вченого, концепт як інформаційна структура художньої чи аналітичної свідомості є «різносубстрактною, відповідно організованою одиницею пам'яті, що містить сукупність знань про об'єкт літературного пізнання» [142, с. 521].

На сьогодні існують різні визначення поняття «концепт», досить ґрунтовно описано властивості конкретних його різновидів. Так, В. Іващенко виділяє близько 70 дефініцій у філософії мови, психолінгвістиці та лінгвокультурології, а також 140 лексикографічних інтерпретацій у романських, германських і слов'янських мовах [98, с. 19].

В. Шинкарук пропонує розглядати концепт поряд із денотатом і наводить таке визначення понять: «Концепт і денотат (від лат. *conception* – думка, поняття; *denotation* – позначення) – в логічній семантиці інтенційне та естенційне значення знака. Під денотатом розуміють об'єкт (предмет), що позначається знаком (ім'ям), під концептом – смисл знака (імені). За допомогою концепту і денотата у логіці описується відношення іменування. У певних ситуаціях поняття “концепт” приводить до антиномії відношення іменування, а поняття “денотат” – до семантичних парадоксів» [271, с. 309–310].

На думку Ю. Шрейдера, смисл тексту «звичайно ототожнюється з вираженим ним концептом» [93, с. 22]. Учений пропонує визначати поняття «концепт» як «інформацію, яку несе знак про можливі денотати, про їх положення в системі реалій, про їх місце в універсумі» [93, с. 10].

Л. Пустовіт у «Словнику іншомовних слів» пропонує наступне визначення терміну: «Концепт – (лат. *conceptus* – думка, поняття; *concipio* – збираю, задумую) – смисл знака (імені); загальна думка, формулювання» [234, с. 556].

У «Великому тлумачному словнику сучасної української мови», укладачем якого є В. Бусел, концепт визначається як «філософське формулювання, загальне поняття, думка; вигадка, фантазія» [26, с. 571].

В. Дубічинський у «Сучасному тлумачному словнику української мови» пропонує визначати термін «концепт» як «формулювання, загальне поняття, думку; ідейний задум твору». Поряд із цим поняттям учений розглядає поняття «концептуалізм» як «напрям у середньовічній філософії, представники якого

заперечували реальне існування загальних понять незалежно від одиничних речей, але визнавали існування загальних понять як форм пізнання дійсності. А також напрям у літературі й мистецтві ХХ ст., що визнавав наявність художніх ідей, смислів у творах, які мають абсурдну, алогічну, абстрактну форму» [248, с. 418].

У згаданих визначеннях терміни «поняття» і «концепт» здебільшого сприймаються як тотожні. Проте в сучасному трактуванні вони не завжди збігаються у застосуванні. Зокрема, на їх протиставленні засновано концепцію нового семантичного словника російської мови Н. Шведової. Російська дослідниця пропонує наступне визначення терміну: «Концепт – це змістовна сторона словесного знака (значення – одне або якийсь комплекс найближче пов'язаних значень), за якою стоїть поняття (тобто ідея, яка фіксує суттєві «розумодосяжні» властивості реалій і явищ, а також відносини між ними), що належить до розумової, духовної або життєво важливої матеріальної сфери існування людини, відпрацьоване і закріплене суспільним досвідом народу, що має в його житті історичні корені, соціально і суб'єктивно осмислене і – через ступінь такого осмислення – співвідносне з іншими поняттями, найближче з ним пов'язаними або, у багатьох випадках, йому протиставленими. Поняття, що лежить в основі концепту, має свій власний потенціал, воно здатне диференціюватися: елементарне відображення цієї здатності словники показують як тенденцію до утворення різноманітних словесних відтінків і переносів» [285, с. 603].

Подібне визначення концепту може застосовуватися лише стосовно «базових», «основних» концептів. В інших же концептах, які не є «основними», часто відсутні одна чи декілька певних ознак. Наприклад, глибоке історичне коріння або соціально і суб'єктивно осмислена оцінка.

Усі трактування пояснюють поняття «концепт» як певний смисл, ідею, оперативну одиницю в розумових процесах, як способи репрезентації дійсності у свідомості людей, що несуть важливу культурну інформацію і знаходять своє конкретне вираження у вигляді знаків.

Поняття концепту активно використовується в різних галузях науки: літературознавстві, психолінгвістиці, філософії, історії, філософії мови, когнітології, етнолінгвістиці, соціолінгвістиці. У цілому всі сучасні підходи до розуміння концепту зводяться до лінгвокогнітивного та лінгвокультурного осмислення цього явища.

У психолінгвістиці «концепт тексту» визначають як «глибинний смисл, згорнуту смислову структуру тексту, котра є втіленням мотиву, інтенцій автора, що привели до породження тексту» (В. Красних). У такому розумінні концепт співвідноситься з «задумом тексту» (Л. Виготський), «загальним змістом тексту» (А. Брудний). На думку Л. Воробйової, концепт є відправним моментом під час породження тексту, а також кінцевою метою під час його сприйняття. Він визначає смислову будову тексту, а через неї – його логічну будову [31, с. 77–78].

Учені розрізняють у концепті два аспекти – психічний і мовний: «У психіці концепт – об'єкт ідеальної природи, образ, який утілює певні культурно зумовлені уявлення носіїв мови про світ і водночас є праобразом; у мові концепт має певну назву, оскільки реальність відбивається у свідомості не безпосередньо, а через мову». У когнітивній лінгвістиці концепт – оперативна змістова одиниця пам'яті, ментального лексикону, концептуальної системи і мови мозку, всієї картини світу, відображеної в мозку людини (О. Кубрякова) [31, с. 77–78].

У мовознавстві термін «концепт» набув поширення у 80-ті роки ХХ ст. внаслідок розширення сфери інтересів семантики та її взаємодії з іншими науками – логікою, психологією, антропологією, соціологією.

Концепт є основною одиницею когнітивної структури тексту. Автори «Короткого словника когнітивних термінів» пропонують характеристику поняття, за якою «концепт – термін, що служить поясненню одиниць ментальних чи психічних ресурсів нашої свідомості й тієї інформаційної структури, яка відображає знання й досвід людини; оперативна змістова одиниця пам'яті, ментального лексикону, концептуальної системи й мови мозку

(*lingua mentalis*), всієї картини світу, відображеної в людській психіці. Поняття концепту відповідає уявленню про ті смисли, якими оперує людина у процесах мислення та які відображають зміст досвіду й знань, зміст результатів усієї людської діяльності й процесів пізнання світу у вигляді деяких «квантів» знання. Концепти, на думку вчених, виникають у процесі конструювання інформації про об'єкти та їх властивості, причому ця інформація може містити як відомості про об'єктивний стан справ у світі, так і відомості про уявлювані (уявні) світи і можливий стан справ у цих світах» [128, с. 90–91].

Однією з останніх ґрунтовних праць в контексті окресленої проблеми стала монографія К. Голобородька «Ідіостиль Олександра Олеся: лінгвокогнітивна інтерпретація», у якій, як зазначає сам автор, комплексне дослідження ідіостилю письменника «здійснюється через окреслення тих естетичних першооснов, культурних кодів, концептів, що стали підґрунтям формування його художньої свідомості в річищі української поезії початку ХХ ст.» [34, с. 9]. Учений розробляє концептуальні категорії «мова» і «слово», лінгвоментальне моделювання когніотипу «людина», концептуалізацію «я (ego)», художньо-семантичні репрезентації таких концептів, як «всесвіт», «світ», «природа», «земля», «простір», «час» та ін.

Представники лінгвокультурологічного напрямку (Н. Арутюнова, Ю. Степанов, В. Карасик, С. Ляпін, С. Воркачов та ін.) під концептом розуміють ментальне утворення, базові одиниці картини світу, у яких фіксуються цінності як окремої мовної особистості, так і лінгвокультурної спільноти в цілому. Зокрема, на думку Н. Арутюнової, концепти утворюють своєрідний культурний шар, який є посередником між людиною та світом [1, с. 110].

Значні досягнення у дослідженні природи і структури концептів має російський вчений, семіотик Ю. Степанов. У своїй монографії «Концепты. Тонкая плёнка цивилизации» (2007) він висловлює припущення, що реалізація концепту – це перш за все його ім'я, просто фраза або висловлювання, побутове, музичне чи образотворче, картина або навіть і несловесне, «недискретне». «Концепты несут в себе нечто глубинное», – зазначає дослідник [247, с. 235].

Під концептом він розуміє «явление культуры, родственное “понятию” в логике, психологии и философии, исторически – “идеям” Платона» [247, с. 4].

Дослідники природи концепту сходяться на думці про неоднорідність його структури. Визначаючи сутність концепту, вчені часто визначають його образно, метафорично: концепт – це «багатомірний згусток смислу», «смысловый квант буття», «ген культури» (С. Ляпін) [146, с. 16]; «деяка потенція значення» (Д. Лихачов) [140, с. 6], «згусток культури у свідомості людини» (Ю. Степанов) [246, с. 40], «ембріон розумової операції» (С. Аскольдов) [2, с. 273]. Деякі з них пропонують метафорично зобразити його у вигляді хмари (З. Попова і Й. Стернін), у вигляді снігової кулі (М. Болдирев, Г. Токарев) або навіть плоду (Й. Стернін). Усі ці метафори обумовлені наявністю у структурі концепту базового прошарку (кісточка плоду, за Й. Стерніним) та інших додаткових периферійних ознак, які ніби нашаровуються на ядро [233].

В. Карасик виокремлює у концепті три компоненти: поняттєвий, образний і ціннісний. Причому останній, на його думку, є домінантним, оскільки служить дослідженню культури, а в основі культури лежить ціннісний принцип [107, с. 3–16]. Отже, ціннісна складова є маркером концепту.

Існують різні підходи до класифікації концептів. Зокрема, Л. Воробйова пропонує таку класифікаційну модель: 1) за типом породження (концепти як одиниці мислення і мови); 2) за типом вираженості (вербальні та невербальні); 3) за складом (прості та складні); 4) за ступенем абстрактності (пізнавальні та художні); 5) за сферою функціонування (індивідуальні, групові, загальнонародні та ін.) [31, с. 77–78].

У літературознавчих розвідках значну увагу приділено аналізу природи концепту. Основними питаннями дослідження є: співвідношення понять концепт – значення, концепт – слово, концепт – образ, концепт – поняття, концепт – стереотип (Н. Болдирев, С. Колосов, А. Худяков); аспекти вивчення концептів та їх класифікація (С. Воркачов, О. Селіванова); способи формування концептів у свідомості людини (Й. Стернін, З. Попова); основні характеристики концептів та методика концептуального моделювання (О. Воробйова,

В. Ніконова, С. Жаботинська). Розуміння концепту як одиниці абстрактного рівня осмислення реальної дійсності, як кванта структурованого знання лежить в основі концептологічної теорії З. Попової, О. Селіванової, Й. Стерніна.

Ю. Ковалів, автор-укладач «Літературознавчої енциклопедії», під поняттям «концепт» розуміє «формулювання, розумний образ, загальну думку, поняття, що домінують у художньому творі чи літературознавчій статті» [142, с. 521].

Р. Гром'як звертає увагу на те, що термін «концепт» використовується для позначення головного задуму, провідної ідеї наукової праці, художнього твору. На його думку, визначене поняття у цьому контексті вживається частіше у закордонних дослідженнях [143, с. 384].

О. Селіванова слушно зауважує, що концепт є конденсованим утіленням змісту тексту [229, с. 324]. В. Красних зазначає, що під час створення тексту відправною точкою є концепт, який є глибинним смислом, згорнутою смисловою структурою тексту [127, с. 60].

У сучасних літературознавчих дослідженнях концепт визначають як «складне ментальне утворення, що належить індивідуальній свідомості й психоментальній сфері певної етнокультурної спільноти, як універсальний художній досвід, зафіксований у культурній пам'яті і здатний виступати фрагментом і будівельним матеріалом під час формування нових художніх смислів» [162, с. 41–42]; як одиницю свідомості письменника, яка отримує свою репрезентацію в художньому творі чи сукупності творів і виражає індивідуально-авторське осмислення сутності предметів та явищ.

Побуває думка про те, що концепти – це досягнення «художнього», тобто тих людей, які займаються літературою, мистецтвом і науками про них, а не «наукового». На переконання Ю. Степанова, це помилкове твердження, яке повинно бути спростоване. «Трудность проблемной ситуации состоит в том, – зазначає вчений, – что не существует чёткого деления “научного” и “художественного, ненаучного”». Науковець намагається повторити, розвинути якесь твердження чи положення попередника, внаслідок чого народжується нове наукове твердження; митець же намагається уникнути повторів, якщо це не

вдасться зробити, то його результат не буде визнаним новим художнім твором, а вважатиметься лише копією, наслідуванням, пастишем тощо [247, с. 20–21].

Таким чином, концепти слід розглядати не лише в аспекті «наукового», а й в аспекті «художнього», проте «с мелкими отличиями в деталях» [247, с. 26]. Ю. Степанов досліджує концепт як своєрідний жанр словесності, її «національну мінімалізацію» – так зване «художнє» – на прикладах з російської, англійської, французької, іспанської, польської та інших літератур. А також поєднання концептів – ізотеми (в «науковому»). До уваги вченого потрапили концепти «вічне», «любов», «голод», «про це» та антиконцепти «антигерой», «прозорість знака» та ін.

Аналізуючи різні підходи українських і зарубіжних учених до визначення концепту, можна виокремити такі його типи: концепт культури (С. Воркачов, Д. Лихачов, Ю. Степанов, В. Карасик), поняття концепту з позиції психолінгвістики (А. Залевська, В. Красних), емоційні концепти (А. Вержбицька), концепти світосприйняття або філософсько значущі концепти (Л. Чернейко, О. Кубрякова), текстові концепти (В. Ніконова, В. Красних), художні концепти або концепти художнього мислення (В. Ніконова, Л. Міллер, О. Кубрякова).

Художній концепт, як зазначає В. Зусжан, характеризується образністю й символічністю, містить «невизначеність можливостей». Його здатність до заміщення пов'язана не з потенційною відповідністю реальній дійсності або законам логіки. Концепти цього типу підпорядковуються особливій прагматиці – «художній асоціативності». Художній концепт розкривається як «позначена можливість», символічна проекція, символ, знак, потенційно і динамічно направлений на сферу заміщення [93, с. 12–13]. Він дозволяє виявити особливості світогляду, естетичних уподобань, мовної картини світу автора, говорити про особливості його ідіостилю. Структуру художнього концепту складають індивідуально-авторське розуміння й традиція національного уявлення про конкретний концепт.



У літературному творі наявна авторська воля, задум або інтенція. Працюючи над створенням тексту, автор передбачає деяку межу смислової активності реципієнта. Проте ця межа відносна, адже читач чи слухач може доповнювати зміст новими смисловими можливостями.

Головна функція художнього концепту – доносити до людей знання про світ, що постійно змінюється. Виконання цієї функції забезпечується його динамічністю. Такому виду концептів властива здатність до розвитку: вони накопичують знання про об'єкт, постійно піддаються впливу суміжних і близьких концептів. У художньому творі вони виражають особливості індивідуального світосприймання письменника.

Під час їх аналізу важливим є виділення первинного концепту, який є основним, або базовим. Аналіз первинного концепту може співвідноситись з лінгвістичним концептуальним аналізом, під час якого увага зосереджується не на мовному рівні, а на літературознавчому.

У літературі первинний концепт, виражений словом, під час аналізу часто доповнюється вторинним концептом, тобто інтенцією автора. Концепт в літературознавстві – це світоглядна позиція, репрезентована в художньому творі, яка дає можливість розглянути художній світ у єдності з національним уявленням про досліджуваний об'єкт.

Керуючись тим, що суб'єкт є водночас представником певного етносу й індивідом, розрізняють інваріантні та індивідуальні концепти. Індивідуальний концепт, або ідіоконцепт, на думку О. Селіванової, може бути нульовим за умови його відсутності в особистості, загальним (знання в загальних рисах), еталонним (більш повна сфера імплікаціоналу), специфікованим (рівень знань вищий за еталонний), енциклопедичним (за наявності глибоких професійних, наукових знань), парадоксальним (у випадку виникнення нестандартних, у тому числі хибних, суджень про об'єкт) і, нарешті, образно-художнім, представленим у творчій свідомості поета, художника, письменника, музиканта тощо [229, с. 127–128]. Індивідуальні образно-художні концепти проявляються передусім у результатах естетичної мовленнєвої діяльності, тобто у художніх текстах, де

фігурують і як одиниці індивідуальної свідомості автора, так і як складові його концептуальної системи [200, с. 48].

Під час аналізу концепту слід розглядати його не ізольовано, а у поєднанні з елементами, пов'язаними з ядерним елементом асоціативно. Наприклад, при виділенні лінгвістичного ядра певного концепту на матеріалі творів історичного дискурсу отримуємо ланцюжок, елементи якого разом складають морфологічне поле. Аналіз семантично пов'язаних між собою елементів дає можливість з'ясувати природу цілісного концепту, беручи до уваги традицію його використання й шляхи розвитку. Тематично зазначена термінологія охоплює безліч різнопланових сюжетів. Зокрема, з концептом козацтва пов'язані назви географічних об'єктів та персоналій, що мають відношення до історії періоду Запорізької Січі, особливостей соціально-політичної організації, військової діяльності та економічної бази.

Взаємопов'язані у творі концепти, а також сукупність знань про них утворюють концептосферу літературного твору. На думку С. Жаботинської, «концептуальний аналіз є аналізом одних концептів за допомогою інших» [84, с. 4].

Продовжуючи думку своєї попередниці, І. Тарасова слушно зауважує, що у художньому тексті завжди існує система концептів, що передає авторський задум. Основна роль відводиться індивідуальності образу автора, що знаходить відображення не у самому тексті, а у підтексті у вигляді асоціацій. Дослідниця висуває гіпотезу про дворівневу структуру авторської концептосфери: «На першому рівні виділяються індивідуально-авторські концепти як одиниці свідомості автора, на другому – когнітивні структури, що є процесом і результатом взаємодії між концептами» [253, с. 163–169].

Паралельно з появою терміну «концепт» з'явилося нове коло наукових досліджень – концептуальний аналіз. Основи концептуального аналізу було закладено А. Вержбицькою, яка вважала найнадійнішим прийомом аналізу побудову номінативного поля концепту. На переконання вченої, результатом цього процесу є вербальне формулювання відповідного концепту. Термін набув

поширення у працях Ю. Апресяна, Н. Арутюнової, М. Джонсона, В. Кононенка, О. Кубрякової, Дж. Лакоффа, О. Селіванової, Б. Успенського та ін.

Метод концептуального аналізу дає можливість вивчення концепту не лише як явища однієї окремо взятої науки, а як комплексного поняття, одиниці загальної концептуальної моделі світу. Тому цей метод став актуальним у системі гуманітарних наук (філософії, когнітології, лінгвістиці, культурології, соціології, психології, літературознавстві). Існує безліч методик концептуального аналізу, що різняться прийомами. Проте спільною у них є мета концептуального аналізу – розуміння концепту як об'єкта аналізу.

Загалом, на думку А. Кошової, набули популярності й довели свою ефективність такі методики концептуального аналізу: теорія профілювання (Є. Бартмінський), теорія імен-гештальтів (Л. Чернейко), теорія вертикального контексту (О. Ахманова), фреймовий підхід (С. Жаботинська), польовий підхід (Й. Стернін), етноцентрична концепція (А. Вержбицька), методика ключових слів (В. Маслова), методика вивчення культурних домінант (В. Карасик, С. Нікітіна), концепція метафоричної сполучуваності імені концепту (В. Телія, О. Кондратьєва) та ін. [126, с. 122]. Р. Фрумкіна вважає, що займатися концептуальним аналізом – означає аналізувати концепти [269, с. 27].

Л. Бабенко пропонує модель концептуального аналізу тексту, що ґрунтується на виявленні та інтерпретації базових концептів (або концепту) того чи іншого літературного твору [4, с. 101–108]. Під базовими, тобто ключовими, розуміємо такі концепти, які «є смисловими опорами, кроками до розуміння тексту» [167, с. 73], без яких текст не існує. Вони «передають смисл, предметні відношення, зміст повідомлення» [176, с. 53]. Таким чином, концепт дозволяє розглянути в єдності текстовий та позатекстовий простори.

Дослідниця вважає, що концептуальний аналіз може бути здійснений як на матеріалі одного твору, так і сукупності творів одного автора [4, с. 61]. На її думку, під час концептуального аналізу слід послуговуватися певними положеннями: концепти багатокomпонентні та є полем знань, уявлень, понять, асоціацій, що мають ядро і периферію; концепт художнього тексту формується

переважно на синтагматичній основі, на відміну від опису концептів у словнику, де в першу чергу враховуються парадигматичні зв'язки слів; методика експлікації концептуалізованої сфери (або концептуального поля) художнього тексту ґрунтується на семантичному виведенні її компонентів із сукупності мовних одиниць, що розкривають одну тему; концептуальний простір тексту формується на вищому рівні абстракції – на основі злиття, зближення, стягування спільних ознак концептів, репрезентованих на поверхневому рівні словами і реченнями однієї семантичної сфери; ключовий концепт є ядром індивідуально-авторської художньої картини світу, втіленої в окремому тексті або сукупності текстів одного автора [4, с. 58].

За В. Петрушенком, концепт «постає умовою поглиблення чуттєвої картини реальності, але він не може бути остаточно підтверджений чи доведений; для того, щоб здійснити останнє, потрібно розгорнути концепт у теорію або систему деталізованих знань» [188, с. 88].

Концептуальний простір художнього твору інтегрує найважливіші поняття, що слугують реалізації авторських цілей і задуму: культурні концепти (добро, зло, істина, краса тощо), ідеологічні концепти (справедливість, патріотизм, перемога тощо), антропоцентричні концепти, концепти-натурфакти (природні явища), концепти-артефакти (штучно створені об'єкти, фіксовані як художня деталь, символ), концепти-архетипи (его, світло, п'ятьма) тощо [228, с. 247].

Дослідженням концептів продовжують займатися українські і зарубіжні дослідники: В. Івашенко, В. Маслоva, О. Нежевська, С. Нікітіна, О. Нежевська, А. Приходько, Т. Радзієвська, Н. Слухай, Ю. Степанов, Й. Стернін, А. Сусов, І. Сусов, В. Телія та ін. Термін «концепт» є спільним для літературознавства, філософії і когнітивної лінгвістики, проте семантична наповненість поняття різниться в залежності від дисципліни.

Для нашого дослідження актуальним є визначення поняття «концепт історії». У сучасному літературознавстві не існує усталеного наукового терміну на його позначення. Натомість історики пропонують поняття «концепція історична», яка, на думку укладачів «Енциклопедії історії України» В. Смолія та

ін., має багато значень і найчастіше вживається для позначення «системи поглядів на історичні факти; певного способу розуміння, тлумачення та узагальнення історичних явищ і подій; системи доказів тих чи інших історіографічних положень; сукупності історіографічних фактів, пов'язаних з поглядами на історичний процес окремих істориків, наукових шкіл, напрямів; головної ідеї, якою керується автор під час дослідження історичного процесу, тощо» [79, с. 119].

Історики стверджують, що аналіз концепції історичної «потребує вивчення суспільно-політичних обставин творчості та особливостей світогляду її автора (авторів), наявної для періоду творення наукової методології, проблематики й джерельної бази тощо». Аналіз концепту «історія» є складовою вивчення історії. Він дає змогу «реконструювати ідеї, емоції та ментальні структури суспільства певного періоду» [79, с. 119].

Термін «історія» здебільшого використовується у двох значеннях: як процес розвитку і як наука. По-перше, історія трактується як «закономірний, послідовний розвиток дійсності, зміни в дійсності, у процесі життя; процес розвитку, зміна чого-небудь, події в процесі життя народу, його певної частини; сукупність фактів і подій, які належать до минулого». По-друге, «наука про загальний розвиток того чи іншого народу, країни або всього суспільства; наука, що вивчає процес розвитку, послідовні зміни якої-небудь галузі природи, культури, знання» [26, с. 404].

В «Українській радянській енциклопедії» під поняттям «історія» розумілася «історична наука, що вивчає конкретний хід розвитку людського суспільства та його закономірності» [266, с. 548]. А от автори «Українського радянського енциклопедичного словника» визначали історію як «комплекс суспільних наук (історичні науки), що вивчає минуле суспільства з метою пізнання, розуміння його сучасного і перспектив розвитку в майбутньому» [268, с. 730].

З часом визначення поняття було дещо уточнене. В. Бусел у «Великому тлумачному словнику» наголошує на багатозначності поняття «історія» і пропонує трактувати її як «закономірний, послідовний процес розвитку

дійсності, зміни в дійсності, у процесі життя; процес розвитку, зміна чого-небудь, події в процесі життя народу, його певної частини; сукупність фактів і подій, які належать до минулого; наука про загальний розвиток того чи іншого народу, країни або всього суспільства; наука, що вивчає процес розвитку, послідовні зміни якої-небудь галузі природи, культури, знання; оповідання, розповідь про кого-, що-небудь; подія, пригода, випадок і т. д., події, факти тощо, пов'язані з ким-, чим-небудь» [26, с. 507].

У «Тлумачному словнику основних філософських термінів» (автор В. Петрушенко) поняття «історія» визначається як «розгорнутий у часі процес розвитку та змін суспільного життя; підхід до будь-чого з позиції процесуальності та розвитку; наука, що вивчає розвиток суспільства в часі та змінах; якась окрема реальна подія життя, що має порівняно завершений та, як правило, повчальний характер» [188, с. 80].

Отже, серед позитивних властивостей історії, на які звертають увагу укладачі словників і енциклопедій, виділяється її тотожність із наукою. Це дає можливість постійно робити нові відкриття, а також сподіватися на достовірність наукових даних.

Історія – упорядкована система, що має свою просторову структуру і часову послідовність. Хронологія представлена датами, що являють собою певні точки, навколо яких будується сприйняття і усвідомлення історії людиною. Просторова організація історії реалізується в тому, що історія є замкнутим простором, у якому відбуваються події.

Автори підручника «Історичне джерелознавство» звертають увагу на те, що різні жанри художньої літератури відіграють різну роль в історичному пізнанні. Зокрема, публіцистика, на їх думку, може використовуватися для вивчення різних сторін життя народу. Інші жанри літератури – для кращого розуміння сутності історичних явищ і подій. Художня література допомагає дізнатися про невідомі факти з діяльності історичних осіб [104, с. 435].

Проте не слід беззастережно довіряти історичним матеріалам, що подаються у художній обробці письменників, оскільки існує небезпека вільної

інтерпретації, перекручування історичних фактів і подій митцями, які послуговуються ними. Читачеві часто стають доступними безліч суб'єктивних історій, що претендують на автентичність, однак не є точними.

Ще однією з причин недостовірності трактування історії в художній літературі є те, що історія несе в собі загрозу для щастя й добробуту її дослідника, оскільки пошук істини завжди натрапляє на перешкоду з боку тих осіб, яким «не вигідно», щоб народ її знав. Інша небезпека криється у неприйнятті суб'єктивної історії, яка не завжди є приємною. Історію створено досить недбало і неточно, у відповідності до панівної ідеології. Особливо яскраво демонструвалося це за тоталітарного режиму, коли історія перекручувалася, певні факти окремоті й винятковості українського народу замовчувалися. По суті ж історія – це поєднання осіб, образів і подій, пов'язаних між собою певним чином. Об'єктивної історії насправді не знає ніхто. Проте слід прагнути до пізнання реальності, бачити речі такими, якими вони є насправді, й не здійснювати художнього переосмислення історичних фактів.

Залучаючи художню літературу до досліджень історії України, маємо постійно пам'ятати, що її роль як джерела визначається не стільки змістом твору, скільки його значенням як літературно-художнього явища певної історичної епохи [104, с. 438]. Тобто художня література, зважаючи на її суб'єктивність, може бути використана лише як допоміжна у процесі пізнання історії. Літературні твори дають можливість поглибити знання про відповідну епоху, культуру, духовне життя, рівень історичної свідомості суспільства, проте вони не завжди відображають справжню історію.

Кожний митець має певний рівень знань з історії, виявляє своє суб'єктивне ставлення до історичних періодів і постатей. Письменники можуть по-різному трактувати одні й ті ж історичні події, а, отже, можна говорити про поняття «концепт історії» в літературному творі чи у всьому літературному доробку окремого автора. У літературознавстві не раз порушувалося питання про міру можливого відходу митця від історичної правди, проте ця проблема й досі залишається відкритою [104, с. 441].

Проаналізувавши стан дослідження літературознавцями, істориками, лінгвістами, філософами понять «концепт» і «історія», слід зауважити, що в сучасному науковому дискурсі не існує терміну «концепт історії». Вважаємо за доцільне сформулювати визначення поняття, яке є актуальним для нашого дослідження.

На нашу думку, суть поняття «концепт історії» полягає у відображенні знань і уявлень автора про відповідну епоху, історичні події, культурне й духовне життя, рівень історичної свідомості суспільства, що домінують в окремому художньому творі чи у всьому літературному доробку і є його ідейним задумом, проте не завжди є об'єктивними.

Концепт «історія» активно взаємодіє з концептом «історична пам'ять», у якому яскраво відбивається етнічний часопростір – від далекої минувшини до сучасності. Варто зауважити, що останнім часом це словосполучення, що набуло статусу усталеного терміну, стало дедалі частіше вживатися в наукових і публіцистичних текстах.

Концепт «історична пам'ять» виник у ХХ ст. як наслідок підвищеної уваги до найбільших трагедій століття – голокосту, сталінських репресій, Другої світової війни. В останні роки до нього зверталось чимало українських дослідників (О. Антонюк, Г. Бондаренко, Ю. Зерній, М. Козловець, І. Кресіна, Л. Нагорна, М. Рябчук, Н. Яковенко), російських науковців (А. Полетаєва, Л. Рєпіна, Ж. Тощенко), європейських учених (В. Вернер, О. Гнатюк, С. Єкальчик, Р. Козеллек, П. Нор, П. Рікер, П. Паттон). У їхніх розвідках зазначене поняття трактується як сукупність уявлень про соціальне минуле, що існують у суспільстві на масовому та індивідуальному рівнях, із урахуванням їх когнітивного, образного та емоційного аспектів.

Б. Литвин, В. Гусєв, А. Слюсаренко пропонують розглядати поняття «історична пам'ять» як здатність людської свідомості відтворювати минуле. На їх думку, без «історичної пам'яті» неможливе відтворення історії людства. Вона є успадкуванням минулого досвіду, що опредметнюється у відповідних



культурних формах (традиціях, пам'ятках, мемуарах тощо), а також існує у вигляді історичної свідомості народу [104, с. 281].

На нашу думку, концепт «історична пам'ять» акумулює в собі сукупність знань та уявлень про історичне минуле народу, що існують у суспільній свідомості й реалізуються в історичних пам'ятках, культурних традиціях, художній літературі та усній народній творчості, є засобом мобілізації національної свідомості, сприяють передачі інформації і досвіду нащадкам.

Прикметно, що актуалізація уваги до концепту «історична пам'ять» відбувається у переломні історичні моменти. Л. Рєпіна звертає увагу на те, що у такі часи «йде процес трансформації колективної пам'яті, що охоплює не лише «живу» соціальну пам'ять і пам'ять про пережите сучасників та учасників тих подій, але й глибинні пласти культурної пам'яті суспільства, що охороняється традицією й обернена до віддаленого минулого» [218, с. 38].

Таким чином, дослідження авторських концептів як елементів індивідуального стилю письменника набуло нині особливої актуальності, оскільки забезпечує глибоке проникнення у зміст художнього твору. Існує ціла низка вагомих праць, у яких значна увага приділяється аналізу природи концепту.

Художня література поряд із працями істориків є джерелом набуття історичних знань. Вона має беззаперечний вплив на формування історичних уявлень людей, самосвідомості, менталітету народу, його ідеалів. Художнє слово, відтворюючи минуле в яскравих художніх образах, дозволяє досягнути сутності історичних процесів. Тому аналіз концепту історії в художніх творах одного чи ряду письменників є важливою проблемою на сучасному етапі розвитку літературознавства.

## **1.2. Концепція інтертекстуальності в сучасному літературознавстві**

У літературній творчості О. Довженка концепти «історія», «історична пам'ять», «козацтво» є наскрізними, що пов'язано з особливою увагою митця до минулого українського народу і з особливим ставленням до проблеми історії,

притаманним йому. Дослідження цього розуміння багато в чому залежить від можливості виявляти не лише прямі висловлювання автора про історію, а й наявні в тексті інтертекстуальні конструкції, що організують ідейну структуру його творів. У зв'язку з чим постає необхідність звернутися до інтертекстуального аналізу, що передбачає дослідження слідів «чужих» текстів і з'ясування їх значення для розкриття ідейного задуму.

Цілком природно, що в культурній традиції твори мистецтва не можуть існувати ізольовано, вони переплітаються та поглинають один одного, при цьому не лише творять нову естетичну цілісність, а й збагачуються потужною енергетикою попередніх епох. Відтак у художній літературі традиції належить особлива роль.

Проблема впливу та запозичення в літературознавстві традиційно розглядається в психологічному аспекті, адже запозичення – це усвідомлений та мотивований письменником акт, тоді як вплив є процесом здебільшого стихійним: письменник може не усвідомлювати його результатів. Хоча між впливом та запозиченням є важлива спільна риса: йдеться про особистісні вподобання письменника, індивідуальну шкалу художніх цінностей. І вплив, і запозичення у власне авторському тексті породжують як прогнозовані, так і непередбачувані підтексти.

Зрозуміло, що інтертекстуальність як процес текстотворення може бути як свідомим, так і несвідомим кроком авторської стратегії. Таким чином, інтертекстуальність є у певному розумінні синонімом текстуальності. Відтак можна сказати, що інтертекстуальність – це мета і засіб текстотворення.

Категорія інтертекстуальності як теоретично нова методологія почала формуватися в кінці 60-х років ХХ ст. Проте запозичення в літературі існувало, починаючи зі Старого Завіту. Ознаки цього явища простежуються в античній літературі й літературі епохи Відродження.

Проблема інтертекстуальності у літературному процесі стала об'єктом наукового інтересу багатьох дослідників завдяки її актуалізації символістами, модерністами та постмодерністами. Над теорією інтертекстуальності працювали

переважно закордонні філологи: Р. Барт, М. Грессе, Ж. Дерріда, Ю. Крістева, А. Леонт'єв, М. Фуко (культурологічний підхід); І. Гальперін, В. Дресслер, Ж. Женетт, І. Ільїн, Г. Лушникова, О. Кубрякова, О. Ревзіна, І. Смирнов, К. Філіппов (дискурсивний підхід). Інтертекстуальність описано здебільшого на матеріалах художнього (Г. Кремнева, Н. Кузьміна, І. Смирнов, А. Юрин), політичного (В. Дем'янков, В. Чернявська) та публіцистичного (В. Антропова, В. Гемсон, О. Ревзіна, С. Сметаніна) дискурсів. У вітчизняному літературознавстві інтертекстуальність вивчали переважно на матеріалі художньої літератури та публіцистики (Ю. Безхутрий, В. Галич та ін.).

Підґрунтям інтертекстуальності є теорія поліфонічності М. Бахтіна, праці представників формальної школи, концепція анаграм Ф. де Соссюра, концепція некласичної філософії про активну роль соціокультурного середовища у процесі сенсорозуміння. М. Бахтін розглядав художній твір як «місце перетину текстових площин» [11, с. 63].

Інтертекстуальність – (франц. *Intertextualite*, англ. *intertextuality*, від лат. *Inter* – між, і *textum* – тканина, зв'язок, будова) – використання ліричних, фольклорних, літературних тощо текстів у новому літературному дискурсі. Це основне поняття текстології постструктуралізму, запроваджене в 1967 році Ю. Крістевою для виявлення різних форм і напрямів письма (цитата, центон, ремінісценція, алюзія, пародія, плагіат, трансформація інваріанта, стилізація) в одній текстовій площині. Дослідниця запропонувала визначати досліджуване поняття як «текстову інтеракцію в межах того самого тексту» [143, с. 318].

На думку Ю. Крістевої, інтертекстуальність не обмежена цілеспрямованим цитуванням, трактується як його можливий простір, вірогідні літературні, побутові, наукові, соціолектні, пропагандистські дискурси «цитатної літератури». Її міркування близькі до тверджень Г.-Г. Гадамера, коли «реалізоване мовлення містить у собі істину, вказуючи на мовлене та ще досі не мовлене», збіг яких спричиняє розуміння всього вислову. Таке вираження інтертекстуальності здійснюється через читання-письмо, актуалізацію інформації, вже використаної у минулому семіотичному культурному досвіді.

Визначаючи світ як універсальний текст, постструктуалісти осмислюють інтертекстуальність проєкції безмежності мови, її невичерпних семантичних значень, що приводять до появи нескінченно нових текстів, що є перетином багатьох інших, попередніх або паралельних [142, с. 431].

Концепція Ю. Крістевой спричинила виникнення цілої низки вагомих праць із окресленої проблеми і стала поширеною серед таких літературознавців, як Р. Барт, М. Грессе, Ф. Соллерс, Умберто Еко, М. Ріффатер.

Р. Барт, слідом за Ю. Крістевой, інтертекстуальність розглядав як природну здатність будь-якого тексту вступати у повноцінний діалог із іншими текстами. На думку вченого, йдеться про «перспективу цитацій, зітканої зі структур марева», «фрагменти чогось прочитаного, побаченого, здійсненого, пережитого», «вихід в інші тексти, інші коди, інші знаки», як відомі, так і втрачені, завжди занурені в основну стихію давніх і новітніх літератур, що в такому взаємопереплетінні видаються «потужною стереофонією» різних голосів, кодів, зазвичай переплутаних і незавершених, жодному з яких не надають переваги. Тому оповідь вже не може бути площинною, має свій обсяг, перетворюється на безкінечно мінливу в системі міжтекстових відношень [142, с. 431].

Із часом поняття інтертекстуальності змінювалося, уточнювалося, його зміст розширювався. Проте спільне у всіх дефініціях – вихід за межі тексту. У цьому ракурсі набули актуальності поняття «архітекст» і «прототекст», серед яких первинним є прототекст. Різні наукові школи і окремі дослідники трактують інтертекстуальність по-своєму. Важливим залишається те, що всі вони визнають наявність цього поняття. Набувши популярності в культурі і літературі, зокрема, ця категорія справила вплив на художню практику і свідомість митців.

У сучасному науковому дискурсі є чимало визначень поняття «інтертекстуальність», що, безумовно, пов'язано з такими сферами його використання: стильова домінанта поезики як окремого митця, так і естетично-стильового модуса; спосіб лінгвістичного аналізу та інтерпретації текстів.

Зважаючи на значну кількість трактувань інтертекстуальності у науковій дискусії, а вони, як правило, досить часто дублюють одне одного, необхідно зосередити увагу на ключових визначеннях.

В «Антології світової літературно-критичної думки» подано огляд визначень вказаного процесу текстотворення: «Інтертекстуальність (міжтекстуальність) означає метод дослідження тексту як знакової системи, що перебуває у зв'язку з іншими системами, а також взаємодії різних кодів, дискурсів чи голосів, що переплітаються у тексті». У. Еко розглядає інтертекстуальність як вид «перекодування», яке встановлює каркас для зв'язку тексту з іншими подібними текстами. Французький теоретик літератури М. Ріффатер розрізняє інтертекст – сукупність текстів, що повинні співвідноситися з текстом, що розглядаємо, та інтертекстуальність – процес сприймання значення тексту.

Представник Женевської школи феноменологічної критики Ж. Женетт звужує термін «інтертекстуальність» до цитування, плагіату та алюзій» [85, с. 608]. Інтертекстуальністю він називає здатність тексту частково чи повністю формувати свій смисл за допомогою посилання на інші тексти [236, с. 2]. Цей феномен текстотворення, на його думку, має такий варіант реалізації, як «текст у тексті» [236, с. 428–442]. «Текст у тексті – це особлива риторична побудова, у якій відмінність у закодованості різних частин тексту стає виявленим чинником авторської побудови і читацького сприйняття тексту» [236, с. 436]. Такий поетичний текст Ю. Лотман називає «семіотично насиченим». Він пропонує «розглядати й досліджувати не текст узагалі, у широкому значенні цього слова, а певний текст, що виконує дві функції – адекватну транспортацію значень та породження нових смислів» [236, с. 431].

Н. Фатєєва розглядає інтертекстуальність як «механізм метамовної рефлексії». Дослідниця, зокрема, переконана, що чим далі відступає інтертекст від прототексту, тим потужніше актуалізується ігровий момент їх взаємодії. «У цьому сенсі інтертекстуальна гра, із одного боку, теж є одним із способів скорочення часової перспективи, із іншого – задає такий кут зміщення

культурної проекції, що прототекст мовби вичерпує сам себе: увага зосереджується не на ньому, а на ступені його спотворення», – слушно зауважує вчена [270, с. 14].

Укладачі «Літературознавчого словника-довідника» Р. Гром'як, Ю. Ковалів, В. Теремко пропонують таку дефініцію: «Інтертекстуальність (фр. *Intertextualite* – міжтекстовість) – міжтекстові співвідношення літературних творів, що полягають у відтворенні в літературному творі конкретних літературних явищ інших творів, більш ранніх, через цитування, алюзії, ремінісценції, пародіювання та інше; явному наслідуванню чужих стильових властивостей і норм (окремих письменників, літературних шкіл і напрямів) – тут мають місце всі різновиди стилізації» [143, с. 318].

Разом із тим науковці зазначають, що постструктуралісти, тлумачачи світ як суцільний універсальний текст, осмислюють інтертекстуальність у проекції безмежжя мови, її невичерпних семантичних значень, наслідком чого є поява нескінченно нових текстів як перетину багатьох інших, більш-менш упізнаних попередніх чи паралельних. На думку дослідників, уявлення про твір як про «чистий листок» безпідставне, адже він не може бути автохтонним, бо всередині тексту постійно здійснюється конотація, відсилаючи автора або читача до минулих, наступних чи взагалі сторонніх текстів [143, с. 318].

Відтак можна стверджувати, що інтертекстуальність реалізується в парадигмі відкритого тексту, а таке розуміння феномена тексту є принципово новим інтертекстуальним способом оповіді. Саме ця властивість «чужого слова» визначає багаторівневий підхід до вивчення інтертекстуальності як процесу розвитку літератури, як мистецтва слова та водночас як категорії аналізу художнього твору.

Розрізняють такі види інтертекстуальності: генетична – зауважує лише ті прото-, архітексти, що брали участь у виникненні літературного твору; інтенціональна – спланована автором, усвідомлена ним; іманентна – визначена самим літературним твором; рецепційна – та, що може бути виявлена емпірично різними реципієнтами [143, с. 318].

Ж. Женетт у роботі «Палімпсести: Література другого ступеня» свої положення і висновки підтверджує кваліфікацією засобів інтертекстуальності, в основі якої лежать типи взаємодії текстів: інтертекстуальність як співприсутність в одному тексті двох або більше текстів (цитата, алюзія, плагіат тощо); паратекстуальність як відношення тексту до свого заголовка, післямови, епіграфа; метатекстуальність як коментуюче й часто критичне посилення на свій передтекст; гіпертекстуальність як осміювання або пародіювання одним текстом іншого; архітекстуальність, що може усвідомлюватися як жанровий зв'язок текстів [216, с. 120]. Дослідник пропонує виділяти п'ять найголовніших інтертекстуальних відношень: інтертекстуальність як співприсутність у одному тексті двох або більше текстів (цитата, алюзія, плагіат тощо); передтекстуальність як відношення тексту до свого заголовка, післямови, епіграфу; метатекстуальність як коментуюче й часто критичне посилення на свій передтекст; гіпертекстуальність як осміювання або пародіювання одним текстом іншого; архітекстуальність, що може усвідомлюватися як жанровий зв'язок текстів.

У мистецтві постмодернізму інтертекст був основним способом побудови тексту і полягав у тому, що текст будується з цитат інших текстів. Лінгвістичні механізми інтертекстуальності полягають у відтворенні в тексті елементів ранніх текстів через цитування, алюзії, ремінісценції, прийом «текст у тексті», повторювання образів («вічні образи»), пародіювання, наслідування і т.д.

Ремінісценцію В. Бусел пропонує визначати як «невизначний спогад, відгомін якоїсь події або враження; відгомін у художньому творі якихось мотивів, образів, деталей тощо з широковідомого твору іншого автора» [26, с. 121]. У «Сучасному тлумачному словнику» ремінісценція визначається як «відгук у художньому творі якихось мотивів, образів, деталей із відомого твору іншого автора» [248, с. 760].

Укладачі «Малої філологічної енциклопедії» О. Скопненко й Т. Цимбалюк ремінісценцією вважають «відчутний у літературному творі відгомін яких-небудь мотивів, образів, деталей тощо іншого літературного твору». Вони

виділяють явну ремінісценцію (пряме цитування) і опосередковану, або ж підтекстову, ремінісценцію [151, с. 352].

Р. Гром'як характеризує досліджуване поняття як «відчутний у літературному творі відгомін іншого літературного твору, що проявляється в подібності композиції, фразеології, здійснюване автором нагадування читачеві про більш ранні літературні факти та їх текстові компоненти» [143, с. 576]. Ремінісценція може бути явною (пряме цитування) або опосередкованою, підтекстовою.

Цитатою Р. Гром'як називає «дослівний уривок із іншого твору, вислів, що наводиться письмово чи усно для підтвердження або заперечення певної думки з дотриманням усіх особливостей чужого висловлення та з посиланням на джерело» [143, с. 722].

У «Сучасному тлумачному словнику української мови» цитата трактується як «дослівний уривок із якого-небудь тексту» [248, с. 941]. У «Малій філологічній енциклопедії» – як «буквально відтворені фрагменти чужої промови чи статті для підтвердження власного погляду, для полеміки з цитованим автором або з іншою метою» [151, с. 437].

Під поняттям «алюзія» Р. Гром'як розуміє «художньо-стилістичний прийом, натяк, відсилання до певного літературного твору, сюжету чи образу, а також історичної події з розрахунку на ерудицію читача, покликаного розгадати закодований зміст» [143, с. 30]. В. Дубічинський теж визначає алюзію як «художньо-стильовий прийом, натяк на певний художній твір, історичну подію тощо з розрахунку на знання і проникливість читача» [248, с. 26].

О. Скопненко і Т. Цимбалюк розрізняють літературну алюзію як «художньо-стилістичний прийом, натяк, відсилання до певного літературного твору або історичної події з розрахунку на знання й проникливість читача, який має цей натяк витлумачити», а також «особливий різновид алегорії, що на відміну від інших її видів, розгадують у зв'язку з конкретними фактами й подіями історії та мистецтва» [151, с. 18].



Стилізація (за Р. Гром'яком) – «це свідоме наслідування творчої манери певного письменника, зовнішніх формальних ознак його стилю, певного фольклорного чи літературного жанру, стилю чи напряму» [143, с. 640]. В. Дубічинський під стилізацією розуміє «надання творові мистецтва рис якогось стилю, особливостей чиєїсь творчої манери і та ін.; твір мистецтва, що за формою є наслідуванням певного стилю» [248, с. 832].

На думку Ю. Коваліва, «метод інтертекстуальності знайшов сприятливий ґрунт на теренах української філології» [111, с. 415]. Цей метод часто використовується у дисертаціях, як-от «Художній діалог автора і персонажа в новітній українській прозі (90-ті роки)» О. Поліщук (Київ, 2004), «Українська біографічна проза ХХ століття: жанровий аспект (за творами В. Петрова, В. Васильченка, О. Ільченка, Л. Смілянського)» Г. Грегуль (Київ, 2005), «Фемінний дискурс другої половини ХХ – початку ХХІ століття» Т. Ткаченко (Київ, 2007), «Лірика Леоніда Талалая. Інтертекстуальні параметри» С. Негодяєвої (Харків, 2007) та ін. [111, с. 415].

Таким чином, інтертекстуальність є засобом передавання інформації у вигляді «чужого слова», що розкодовується за умови спорідненості фонових знань автора та реципієнтів. Засоби інтертекстуальності визначають багаторівневу побудову текстів.

З часом зміст поняття «інтертекстуальність» змінювався і розширювався, але лишається спільне у всіх дефініціях – вихід за межі тексту, відношення «текст – тексти – система». У західноєвропейській і українській літературах письменники інтерпретують мотиви, образи, жанрові структури класиків світової літератури, узагальнюючи їх досвід і збагачуючи семантику власних текстів.

### **1.3. Творчість О. Довженка як об'єкт літературознавчого дискурсу**

Олександр Довженко залишив помітний слід в історії не лише української, а й світової культури. Значну частину його духовної спадщини складає літературний доробок. Художню творчість митця вивчали дослідники кількох

поколінь упродовж майже дев'яноста років. Вона викликала неабиякий інтерес критиків, мистецтвознавців і літературознавців ще за життя майстра. Вітчизняне довженкознавство постійно збагачується новими розвідками. Тому джерела, присвячені вивченню спадщини митця, варто розглядати за періодами, які мають свої специфічні особливості.

Спираючись на хронологію і якісний характер досліджень доробку О. Довженка, доцільно виділити чотири етапи у вивченні його творчості. Це, зокрема, праці, опубліковані сучасниками митця; розвідки, що побачили світ після його смерті (до кінця 80-х років минулого століття, постсталінська радянська епоха); дослідження періоду першого десятиліття існування української держави; видання, які були надруковані після розсекречення архівних матеріалів (починаючи з 2000-го року, так звані «три хвилі» розсекречення).

Чіткої межі між цими періодами, звичайно ж, не існує. Перший період характеризується жорсткою сталінською цензурою змісту будь-яких публікацій; другий – певною лібералізацією (але й самоцензурою) у висловлюваннях дослідників; третій – повною свободою авторів наукових розвідок; четвертий – доступом довженкознавців до масиву нових, невідомих раніше засекречених матеріалів, що придало новий імпульс вивченню Довженкової спадщини.

Перші публікації, присвячені аналізу творчості О. Довженка, з'явилися наприкінці 20-х років минулого століття, відразу після його перших вдалих спроб у кінематографії. Це були відгуки чи рецензії на вихід у світ кінофільмів «Сумка дипкур'єра» (1927), «Звенигора» (1928), «Земля» (1930) та ін. Саме до цього періоду належить і поява перших літературних творів письменника, оскільки він зазвичай сам писав сценарії до своїх кінострічок. Ще більшого значення в цьому аспекті набувають Довженкові кіноповісті, які є не лише самостійними високохудожніми витворами, а подекуди і єдиним завершеним результатом його тривалої копіткої праці. Адже через певні обставини деякі з кіноповістей майстра так і залишилися неекранізованими. Серед них, наприклад, такі знакові, як «Тарас Бульба» (1941) й «Україна в огні» (1943). Прикметно й

те, що відгуки (передусім у перші півтора десятиліття творчої діяльності митця) з'являлися здебільшого на кінематографічні твори О. Довженка. Відтак вважаємо за доцільне у процесі огляду літературознавчих праць звертатися й до розвідок, присвячених кінематографічному доробку майстра, оскільки його кінофільми мають генетичний зв'язок із відповідними літературними творами. Крім того, у деяких працях мистецькознавчого характеру автори побіжно торкаються концепту історії в багатогранній творчості О. Довженка, що, власне, і є темою нашого дослідження.

Навесні 1927 року після виходу на екрани Довженкового фільму «Сумка дипкур'єра» у журналі «Кіно» друкується чи не перший відгук, присвячений кінематографічній творчості митця, – нарис Ю. Юрченка «Історія майстра». Автор розповідає про цікаві епізоди на знімальному майданчику, акцентує на особливому ставленні режисера до кіномистецтва, тонкощах його роботи над зоровими образами [298, с. 8–9]. У фільмі, а отже, і в публікації немає поки що навіть натяку на зв'язок творчості О. Довженка з історичним минулим.

Тогочасні творчі уподобання митця висвітлено в публікації М. Лядова «Режисери оповідають. О. Довженко (Перша розмова)», що з'явилася 1927 року на шпальтах журналу «Кіно». «Я особисто відмовився б від історичних постановок, як художник взагалі, та як кінорежисер, – цитує автор статті молодого кінорежисера. – Між історичним минулим та утопічним майбутнім – спиняю вибір на останнім» [145, с. 6].

Через деякий час світогляд О. Довженка дещо змінюється. Змінюється і його ставлення до історії. Після закінчення зйомок фільму «Звенигора» у 1928 році з'являється низка схвальних відгуків, авторами яких були Микола Бажан, Яків Савченко, Фелікс Якубовський, Василь Хмурий та інші. М. Бажан, головний редактор часопису «Кіно», поцінуючи новий фільм, зауважував: «Це – історична симфонія, що рівної їй немає в світовому кіно. Це зафільмована лірика, епос і філософія, виявлені в образах такої глибини й значимості, що багатьом несила до кінця їх розкопати й зрозуміти» [6, с. 10].

У цьому ж році була укладена збірка статей згаданих авторів («Звенигора»), в якій поміж іншим акцентувалося на тому, що О. Довженко у картині зумів вдало подати історичну панораму України різних часів і епох [92].

Загалом про фільм «Звенигора», присвячений минулому України, писали багато. Обговорювалися композиція, сюжет, соціальна спрямованість, вираження національної самобутності українського народу, оспівування краси рідного краю тощо. Зверталась увага й на історико-філософське спрямування кінострічки. Позитивні відгуки на «Звенигору» надрукували, зокрема, московські газети «Комсомольская правда» й «Вечерняя Москва». На сторінках київської газети «Пролетарська правда» французький кінокритик Муссинак Леон відзначав талановиту роботу режисера, «що тільки починає свою творчу роботу в кінематографії» [92, с. 48]. Прикметно, що це був перший відгук закордонного автора на Довженків фільм і кінематографічний доробок майстра загалом.

2 березня 1927 року картина «Звенигора» разом з історичним фільмом «Тарас Трясило» за однойменною поемою В. Сосюри (режисер – П. Чардинін) демонструвалася в Парижі. У цілому фільми справили позитивне враження на закордонних глядачів. Французькі часописи «Сінемагазін», «Сінеа-Сінет» та мистецький «Кайе д'Ар» також прихильно поцінували українські картини [156, с. 83–84].

З цього часу рецензії на фільми й сценарії О. Довженка, його виступи й інтерв'ю стали постійно друкуватися в десятках газет і журналів, серед яких згаданий уже часопис «Кіно», а також «Вечерний Киев», «Життя й революція», «Театр. – Клуб. – Кіно», «Пролетарское кино», «Радянське кіно» та інші.

Проте, аналізуючи зазначені публікації, навряд чи можна серйозно вести мову про їх об'єктивність із позицій історичних вимірів творчості митця, оскільки автори були обмежені вузькими рамками комуністичної ідеології, спрямованої на замовчування й фальсифікацію окремих періодів української історії. Логіка тодішньої влади цілком зрозуміла. Кремлівські керманічі більше за все боялися того, що героїчне минуле українського народу може стати гарним

підґрунтям для проростання паростків національної самосвідомості у нащадків славетного козацького лицарства.

Лише у поодиноких публікаціях того періоду автори торкалися теми історії в Довженкових творах. Одна з таких розвідок, присвячених картині «Звенигора», була надрукована 1927 року в газеті «Вечерняя Москва». У статті наголошувалося на тому, що «фільм поновлює легенди і події української історії не з точки зору педантичного дослідження, а нашого сучасника», що, «не перекручуючи історії, не порушуючи романтичного стилю старовинних легенд, О. Довженко зумів, однак, історію показати в усій її неприкритій і суворій правді, а над романтикою іронічно посміхнутись» [156, с. 83].

У 1928 році з'являється низка публікацій, пов'язаних із виходом на екрани картини «Арсенал». У фільмі йдеться хай і не про далеку на той час, але історію початку ХХ ст. Події Першої світової війни, січневе повстання робітників-арсенальців у 1918 році проти військ С. Петлюри трактуються О. Довженком із пробільшовицьких позицій. Фільм у цілому позитивно був поцінований і вищим партійним керівництвом, і широким глядацьким загалом.

Є. Черняк у статті «Арсенал», опублікованій у журналі «Кіно» в 1929 році, говорить про кінокартину як про «цілу епопею горожанської війни, хоч і подану в окремих епізодах». «Окремі моменти, – наголошує дописувач, – піднесено до загального синтезу й вибрано якраз такі, яким глядач вірить, що вони дійсно найголовніші для цього шматка історії» [279, с. 4].

Не оминула своєю увагою тодішня преса й наступний історичний фільм О. Довженка «Щорс», над яким кінорежисер на замовлення Й. Сталіна працював упродовж багатьох років. Журнал «Радянське кіно» протягом 1935–1938 років систематично публікував матеріали, присвячені роботі над картиною. Однією з перших розвідок була стаття П. Павленка «До створення фільма про Щорса» (1935), у якій акцентувалося на тому, що в сценарії О. Довженко неабиякого значення надає історичному й літературному матеріалу [180].

На початку 1937 року було оприлюднено статтю С. Ореловича «Київська кіностудія в ювілейному році», у якій поміж іншим теж міститься згадка про

сценарій до Довженкового фільму. Автор статті висловлює сподівання, що «це буде велика епопея боротьби українського народу за своє визволення...» [179, с. 30].

Дещо пізніше у зазначеному часописі (1937, № 5) виходить друком інспірована вищим керівництвом країни стаття П. Грідасова під назвою «Про сценарій “Щорс”», у якій автор намагається дати оцінку остаточному варіанту Довженкового сценарію. Увагу звернено передусім на образ центрального персонажа твору, на вдале зображення народних типажів, чудові пісні й танці. Разом із тим не забуває дописувач згадати і про особливе ставлення Сталіна до «української кінематографії, визначнішим майстром якої є О. П. Довженко» [44, с. 23–30]. П. Грідасов не просто критикував окремі «недосконалі» епізоди в сценарії, а по суті передав сталінські настанови щодо того, яким би він хотів бачити Довженків новий фільм. Режисерові прямо вказувалося на «перекручування» ним історичних фактів і на те, що під час доопрацювання твору він мав внести в нього серйозні корективи, добре пам'ятаючи при цьому, що «усі націоналістичні партії України, починаючи від есерів-меншовиків до монархістських угруповань Скоропадського, були кривавими катами українського народу. Вони допомагали німцям грабувати Україну. Адже добре відомо, що петлюрівська преса існувала на німецькі гроші, а після того, як до влади прийшов Скоропадський, націоналісти петлюрівського полку (Винниченко та інші) попросилися до його уряду» [44, с. 26].

Більше того, П. Грідасов нав'язує «своє» бачення історичних подій в Україні під час громадянської війни, яке повністю відповідає більшовицькій ідеології. «Німецький імперіалізм, – зауважує він, – за допомогою Центральної Ради, за допомогою всіх націоналістичних партій на Україні приніс 1918 року колоніальне рабство, злидні, голод, смерть. Тисячами вішали робітників України, тисячами розстрілювали німецькі окупанти та їх посіпаки – націоналісти. Незважаючи на голод, злидні й руїну, український народ під керівництвом партії Леніна – Сталіна в боротьбі за своє соціальне й національне визволення переміг усіх ворогів. Він прогнав німецьких окупантів, розбив

Петлюру, Скоропадського і знищив вщент шкідників, які намагалися послабити армію Щорса зсередини» [44, с. 24].

Показово, що після закидів, за які в ті часи можна було поплатитися життям (варто лише звернути увагу на те, що Леся Курбаса й Миколу Куліша автор статті називає ворогами народу), у цілому сценарій поціновувався як «надзвичайно міцний, емоціональний, яскравий, народний», а сам О. Довженко позиціонувався як митець, який рішуче став на шлях соціалістичного реалізму [44, с. 30]. Потрібно було лише виправити окремі недоліки.

Таким чином, з одного боку, діяльність митця піддавалася серйозній критиці, йому вказувалося на ідеологічні помилки, а з іншого – майстру все-таки давалася можливість «виправитись». Ясна річ, що цей «аванс» він отримав тільки тому, що комуністична влада усвідомлювала масштаб таланту українського кінорежисера і хотіла остаточно поставити його на свою службу. О. Довженко добре розумів, що це, можливо, останнє попередження на його адресу, а відтак під час зйомок фільму постарався врахувати всі забаганки кремлівського керманіча.

З подвоєною енергією працює Довженко-письменник під час Другої світової війни. Один за одним з-під пера майстра виходять сповнені ненависті до ворога, жаху від страждань, описів стану людських душ статті й нариси «Україна у вогні» (1942), «Не хазяйнувати німцям на Україні» (1943); оповідання «Ніч перед боєм» (1942), «Відступник» (1942), «Стій, смерть, зупинись» (1942), «Воля до життя» (1942), «Незабутнє» (1942), «На колючому дроті», «Мати» (1943); кіноповіді «Україна в огні» (1943), «Повість полум'яних літ» (1944–1945) та інші. У згаданих творах автор апелює до історичних подій та великих історичних постатей, намагаючись віднайти в минулому позитивні приклади, що мали надихнути його сучасників на боротьбу з загарбниками.

Поціновуючи тогочасну публіцистичну творчість О. Довженка, С. Коба зазначав: «Насичені конкретними фактами, побаченими на власні очі, сповнені аналогій і порівнянь із образами народних героїв – Богдана Хмельницького і Максима Кривоноса, Кармалюка і Шевченка, Щорса і Пархоменка, написані

мовою, близькою до народної стихії, полум'яно, на високих патетичних реєстрах, ці статті, викриваючи мерзенну суть фашизму, запалювали бійців на подвиг, зміцнювали надію на швидке визволення в тих, хто страждав під гітлерівським чоботом...» [108, с. 117].

А. Гуляк у передмові до збірки «Олександр Довженко. Вибрані твори» (2004) наголошує на тому, що «О. Довженко перший і єдиний у тогочасній літературі зробив найрішучіший крок: тема долі українського народу стала домінантною в його творчості періоду війни, що викликало невдоволення критики» [46, с. 18]. Прикметно, що в цей період він працює в основному на письменницькій ниві, оскільки знімати нові фільми йому фактично було заборонено. Відтак і об'єктом уваги стають тепер в основному його літературні твори.

Нова хвиля публікацій з'явилася у 60-ті роки ХІХ ст. Зокрема, свої розвідки опублікували В. Костенко («Довженківські обрії», 1964) [120], Л. Бодик («Джерела великого кіно: спогади про О. П. Довженка», 1965) [22], О. Грищенко («З берегів зачарованої Десни: спогади про О. П. Довженка», 1964) [43], Д. Шлапак («Олександр Довженко. Життя і творчість», 1964) [290] та інші.

Поряд із статтями, що давали об'єктивну, вивірену часом оцінку, виходять ґрунтовні монографії, автори яких звертаються до питання зв'язку митця з фольклором (І. Білодід «Мова творів О. Довженка», 1959) [21], досліджують вплив художніх засобів, специфіки композиції дум, пісень, билин на твори О. Довженка (М. Власов «Герои А. П. Довженко и традиции фольклора», 1962) [28], наголошують на народності естетичного ідеалу художника як визначальному критерії народності в літературі (Ю. Барабаш «Довженко. Некоторые вопросы эстетики и поэтики», 1962) [8], визначають джерела творчості митця (С. Плачинда «Довженкові думи», 1968) [190] тощо.

У 1962 році Ю. Барабаш, аналізуючи кіноповість «Україна в огні», зауважував: «Перед нами саме народний епос, – втілення “історичної пам'яті народу”, спроба синтетично охопити велетенські події доби, осмислити долю героїв у їхньому зв'язку із долею народу, людства, світу» [8, с. 137–138].



Серед численних тогочасних досліджень літературного доробку О. Довженка помітними є розвідки М. Рильського, який чи не першим звернув увагу на спорідненість творчості митця з гоголівською прозою. У цьому контексті в статті «Олександр Довженко» (1964) дослідник згадує оповідання «Тризна», кіноповісті «Земля», «Щорс», «Зачарована Десна». «Читаючи такі місця, – зазначає М. Рильський, – згадуєш не тільки Гоголя, а й те безсмертне джерело, що напувало і Гоголя, і Довженка: українські народні думи» [220, с. 335].

Певна роль у вивченні духовної спадщини О. Довженка належить О. Підсусі, який із дозволу Ю. Солнцевої разом із Т. Дерев'янко одним із перших серед дослідників отримав доступ до неопублікованого архіву майстра. Результатом цієї праці стала збірка афоризмів «Олександр Довженко. Довженкові думи» (укладачі О. Підсуха і М. Коваленко), котра побачила світ 1968 року. У передмові зазначалося, що «своєю творчістю він (Довженко – Н. Т.) вторгався в усі сфери нашого життя й історії» [75, с. 68]. У книзі подано роздуми митця над різними явищами історії, мистецтва, літератури, філософії, моралі тощо.

Т. Дерев'янко, яка понад сорок років обіймала посаду директора музею О. П. Довженка при Національній кіностудії його імені, стала співупорядником зібрання творів майстра у п'яти томах (1983–1985), збірника «Щорс» (1985) і авторкою ряду статей про митця. Зокрема, «Неопубліковані листи Олександра Довженка», 1994 р. [171], «Довженко-портретист», 1997 р. [48] та ін.

Автором найфундаментальнішого на сьогодні дослідження життєвого й творчого шляху О. Довженка вважається М. Куценко, який присвятив цій шляхетній справі все своє життя. Працюючи у Книжковій палаті УРСР, він створив найповніший і найточніший літопис митця («Сторінки життя і творчості О. Довженка»; 1975), залучивши до нього архівні матеріали, документи, спогади, листи, щоденникові записи. Проте опублікувати вдалося лише третину з напрацьованого. Цензори вилучили «небезпечні», на їхню думку, матеріали й «одіозні» імена. А сам дослідник потрапив під опалу. Згодом на основі його

матеріалів з'явилося чимало публікацій інших авторів, були видані монографії, захищені дисертації. Рукопис бібліографії разом з багатьма іншими матеріалами нині зберігається у Центральному державному архіві-музеї літератури і мистецтва у Києві (фонд 1386) і є доступним для дослідників [132].

М. Куценко досконально вивчив Довженкову спадщину, проте в монографії «Сторінки життя і творчості О. П. Довженка» навіть згадки немає про один із кращих його творів «Україна в огні». Цей факт є зайвим підтвердженням того, що навіть після смерті Сталіна кіноповість тривалий час продовжувала знаходитися під забороною.

Важлива роль у вивченні творчості О. Довженка належить І. Корнієнку, який ґрунтовно проаналізував його кінематографічний і літературний доробок. Результатом копіткої праці стала монографія «Олександр Довженко: життєвий і творчий шлях» (1978). Учений наголошував на тому, що «розповідь про реальні події, про реальних людей Довженко будував так, що в сучасності просвічувалася вся історія народу: минуле зустрічалось з сучасним в урочистий час будівництва майбутнього» [115, с. 98]. На думку дослідника, герої Довженкових сценаріїв – це «дійові особи Великої Історії» [115, с. 98].

1980 року виходить друком монографія С. Коби «Олександр Довженко. Життя і творчість» (1979), в якій акцентується на таланті «Довженка-людини, Довженка-громадянина» [108, с. 9]. Автор книги зауважував, що природу у своїх творах письменник змальовує «у кращих народних і літературних традиціях, які йдуть ще від М. Гоголя» [108, с. 111], а зачин кіноповісті «Щоре» «нагадує зачин старовинного літопису або народної думи» [108, с. 98].

Досить плідно працював над вивченням творчості О. Довженка й сучасник С. Коби – І. Рачук, який у своїй праці «Правда і краса» (1980) певну увагу приділяє історичним аспектам творчості митця. Тема «зв'язку часів», на думку дослідника, є однією з основних у «художницькій індивідуальності» письменника [217, с. 102], а «герої Довженка – активні творці історії свого народу» [217, с. 103].

Детальний аналіз творчості видатного кінорежисера й письменника містить розвідка Б. Тарасенка «О. П. Довженко», надрукована з нагоди 90-річчя від дня його народження. Видання розкриває особливості творчої лабораторії митця [251].

Помітний внесок у вітчизняне довженкознавство зробив І. Семенчук. У своїй праці «Життєпис Олександра Довженка» (1991), у якій чимало роздумів про дитинство, юність Олександра Довженка, фронтову біографію і нелегкі, часом драматичні, післявоєнні роки, він використав невідомі до кінця 80-х років письменникові щоденникові записи, нові дослідницькі матеріали [230].

Більш об'єктивно в ці часи питання історичних і суспільно-політичних поглядів О. Довженка вивчалися літературознавцями діаспори, які не були обмежені вузькими рамками комуністичної ідеології. Це стосується насамперед Довженкового земляка І. Кошелівця, який у своїй монографії «Олександр Довженко. Спроба творчої біографії» (1980), виданій у Мюнхені, зазначає, що «одвічно українське», написане Довженком, «перекриває всі тимчасовості і залишається невмирущим». Дослідник припускає, що в подальшому Довженкову спадщину ще більше видаватимуть у скороченому вигляді, оскільки «у нього багато такого, що тепер трактується як неприпустимо націоналістичне» [124, с. 7]. Так, на його думку, вчинили з кіноповідстю «Україна в огні», яку тривалий час не друкували або друкували уривки. Зокрема, у газеті «Літературна Україна» лише 28 грудня 1962 року було вміщено один фрагмент кіноповіді з приміткою: «Тепер, коли настала можливість надрукувати “Україну в огні”, яку свого часу заборонив опублікувати Сталін, українська та й вся радянська культура збагатиться ще одним невмирущим шедевром». Після 1966 року твір вилучають з ужитку «випробуваним способом замовчування» [124, с. 260].

Досить сміливою на той час є думка І. Кошелівця про недобру роль дружини митця Ю. Солнцевої у розпорядженні Довженковою спадщиною. «Там (мається на увазі СРСР) підносити це питання поки що не в кон'юктурі. Хай це буде сказане тут» [124, с. 377]. Дослідник, зокрема, звинувачує Ю. Солнцеву в

невиконанні заповіту митця про поховання його в Україні, про що часто йдеться у «Щоденнику», передаванні архівних матеріалів до російських, а не українських архівних сховищ тощо [124, с. 378].

Аналізуючи фільм «Звенигора», І. Кошелівець наголошує, що «історичну долю українського народу Довженко бачив у його прагненні до здобуття своєї правди – свободи». Символом цих прагнень є дід із його одвічним шуканням скарбів у символічній горі Звенигорі. Дослідник припускає, що символічна чаша, яку знаходить дід і яка перетворюється на череп'я, могла бути навіяна Гоголем. Автор монографії зауважує, що «духом Гоголя була напоєна вся його творчість» [124, с. 9], «Гоголь був для Довженка животворящим джерелом» [124, с. 342].

У 60-х роках минулого століття матеріали про О. Довженка нарешті почали з'являтися і в підручниках із історії української літератури. Так, у виданні 1964 року для вищих навчальних закладів, що має назву «Історія української радянської літератури» за редакцією Б. Буряка, вперше зроблено спробу дещо переосмислити літературний процес в Україні у пореволюційну епоху. У книзі вміщено критико-біографічний нарис К. Волинського «Олександр Довженко» [102]. Автор розвідки, аналізуючи творчість режисера і письменника, зазначає, що, відображаючи вирішальні, зламні етапи розвитку суспільства, він «завжди глибоко проникає у саму сутність історичних явищ і подій», а його твори – «то не хроніка історичних подій, а історія характерів, за якою так яскраво вимальовуються перед нами судьби народні». Дослідник наголошує на беззаперечному творчому впливі М. Гоголя на доробок митця. Як одну з найхарактерніших ознак «народності й національної своєрідності» він називає «глибоке художнє дослідження національного характеру в його історичному розвитку» [102, с. 654–658].

Аналізуючи літературні праці митця, автори «Історії української літератури» (1971) Д. Вакуленко, К. Волинський, В. Дончик звертають увагу на ідею спадковості поколінь, зазначають, що «глибоке розуміння народного характеру і народних ідеалів, органічний історизм мислення допомагали

Довженкові розкрити в творах чітку взаємодію сьогоденного і вчорашнього, духовну спадковість поколінь трудового народу» [100, с. 344].

Високо заслуги О. Довженка як письменника поціновує й автор «Історії української літератури» Л. Новиченко (1988). У підручнику широко представлені творчі портрети низки відомих українських письменників, серед яких значна увага приділяється О. Довженкові. Наведено висловлювання на адресу митця М. Рильського, Чарлі Чапліна, Чингіза Айтматова, Олеся Гончара, які високо цінували його творчість. Зазначено, що образи «Звенигори» – безсмертний дід та двоє його онуків, більшовик Тимош і петлюрівець Павло – «розкривали і героїчну історію українського народу і сучасне – гостру класову боротьбу, перемогу соціалістичної революції, будівництво нового життя» [174, с. 511]. Подано вислів Вс. Вишневського, який писав на сторінках «Правди», що кінопопея «Щорс» – «рідна сестра шевченківським «Гайдамакам», сестра гоголівській козацькій героїці» [174, с. 514]. Автор доходить висновку про те, що характерні особливості творчості Довженка, а саме: «активна мистецька настроєність на сучасність і її проблеми, органічний історизм образного мислення, принципи творення глибоко народних, національно своєрідних характерів істотно збагачували пошуки радянської прози, насамперед української» [174, с. 520].

Наприкінці ХХ століття статті й нотатки про життєвий і творчий шлях митця друкуються в енциклопедичних і довідкових виданнях. Характерним прикладом є «Українська літературна енциклопедія» (1990), де кіноповість «Щорс» називається «історично революційною кінопопесею» і зазначається, що народ у ній показано «як головну рушійну силу історії» [265, с. 82].

В «Енциклопедії українознавства» (головний редактор В. Кубійович) акцентується на тому, що «Довженко в останні роки життя, зокрема в кіноповідях “Зачарована Десна” (1954), “Поєма про море” (1956) спромігся знову, попри офіційно накинута тематику відобразити своє оригінальне сприйняття минушини, природи і побуту України, з замилюванням підкреслюючи глибоку самотність українського народу» [82, с. 557].

У контексті вивчення духовної спадщини О. Довженка доречно згадати й мемуарні праці, до яких належать спогади його сучасників, колег, друзів, рідних. Однією з таких праць є книга «Син зачарованої Десни: спогади і статті» (1984), у якій привертають увагу свідчення М. Коваленка. Останній, зокрема, зауважує: «Довженку не раз дорікали за якусь закоханість у старовину. Даремне й нерозумне звинувачення. Вся його творчість вопіє проти таких висновків. Саме тому, що Довженко чудесно зберіг у своїй пам'яті і чарівно відтворив оту недавню старовину, ми краще й виразніше відчуваємо нашу прекрасну сучасність» [110, с. 75]. Кінофільм «Щорс» М. Коваленко називає історичним і сучасним, оскільки в ньому відображені події, «в яких брало участь багато конкретних історичних осіб» [110, с. 12].

У подальші десятиліття про великого майстра кіно й літератури було написано безліч книг і статей статей, знято десятки фільмів, опубліковано чимало спогадів. Біографія й творчість О. Довженка стали об'єктом мистецтвознавчих, літературознавчих і публіцистичних розвідок.

У 1994 році з нагоди 100-річчя з дня народження митця у журналі «Дніпро» (№ 9–10) була опублікована низка статей, авторами яких були І. Кошелівець, Н. Кузякіна, С. Тримбач, Л. Череватенко, В. Хмурий, А. Жукова, О. Муратов, С. Цибульник, С. Кот. Привертає увагу рецензія В. Хмурого на фільм «Звенигора», передрукована з книги «Нотатки про театр, кіно та просторове мистецтво» (1930), де наголошується, що «Звенигора» – це «Одіссея українського народу від варягів до сьогодні – його життя й боротьба, його минуле, сучасне й майбутнє». Рецензент вважає, що картина – це «геній і безумство того народу, що віки шукав незнаних скарбів, а незчисленні скарби носив у собі самім, що все життя любив волю і все життя був рабом, що боровся за волю і здобув її» [49, с. 51].

Цього ж 1994 року в журналі «Українська культура» оприлюднено розвідку під назвою «Великий зодчий українського кінематографу» професора архітектури В. Чепелика, який досить детально висвітлює талант О. Довженка як режисера, письменника, архітектора, акцентує увагу на багатогранності його

творчого доробку, називає новатором-творцем, українським патріотом, генієм, який «сполучає в собі минуле, сучасне й майбутнє, тобто стає символом вічності» [277, с. 9].

До 100-річчя від дня народження О. Довженка Б. Степанишин опублікував літературно-критичний нарис «Дивосвіт Олександра Довженка», в якому зазначає, що джерелами творчості митця «були літературно-мистецькі традиції України, її фольклор, мова і національний дух народу» [245, с. 7]. Дослідник, подаючи детальний аналіз кіноповісті «Україна в огні», звертає увагу на помітний вплив Шевченка на образ Довженкової України. Відзначає, що в образах головних героїв твору «заново ожила в нашій літературі славетна козацька звитяга» [245, с. 37].

Подібна думка висловлена у наукових дослідженнях згадуваного вже І. Кошелівця. Маємо на увазі його статті «Про затемнені місця в біографії Олександра Довженка» (1994) і «Дещо про стиль Олександра Довженка» (1995). У першій із згаданих розвідок досліджується «психологічний конфлікт у світогляді Довженка між національним обов'язком, відповідальністю перед своїм народом і з другого боку – відданістю більшовицькій революції». Аналізуючи творчий доробок митця, автор зазначає: «Сучасність він бачив через історію, й напливами історичних ремінісценцій насичені його твори» [125, с. 16–17].

Плідно працював над вивченням творчості О. Довженка В. Пригоровський, який називав його «незрівнянним майстром кіно і слова». У статтях «Нововиявлені документи до біографії О. П. Довженка» (1974), «Довженко і Шевченкова пісня» (1994), «З нотаток про прадіда О. П. Довженка – Тараса Григоровича» (1995), «Маловідома сторінка з біографії О. П. Довженка» (2006), «Тарасовичка: про матір Довженка» (2007) та інших досліджено біографію майстра й джерела його творчості [208–213]. У розвідці «Володів душею митця. М. В. Гоголь у творчій долі О. П. Довженка» (2009) проаналізовано вплив гоголівської прози на творчість О. Довженка [208].

Важливим внеском у дослідження творчого доробку письменника стала книга «Наспівала мати. Пісенний світ О. Довженка» (1995), упорядником якої є В. Пригоровський. У цьому виданні вперше опубліковано всі пісні з рукописного зошита письменника, які формували своєрідне світобачення великого майстра. У примітках подано відповідні пояснення: місце та час запису пісень, спогади земляків та друзів О. Довженка, цитати з його творів, у яких використано ту чи іншу пісню [170].

Багато цінного для розуміння світогляду митця можна віднайти у щоденникових записах його колеги по перу Олесь Гончара, оприлюднених 1994 року. О. Гончар, зокрема, звертає увагу на те, що в біографії О. Довженка залишилося ще чимало темних, зашифрованих місць, які міг би пояснити тільки він сам. Із впевненістю письменник говорить про те, що зреалізував себе О. Довженко далеко не повністю і не так, як хотів би, оскільки все життя змушений був відкуповуватись від режиму власною творчістю [35–37].

Цінність Гончарових «Щоденників» полягає в критичному сприйнятті патетики, характерної стилю епохи. Особливо важлива настанова автора згаданої книги: «Не видавати повністю ні самого О. Довженка, ні самого О. Гончара, а вилучати “те, що було написане підневільною рукою”» [178, с. 150]. Аналізуючи літературний доробок О. Довженка, він порівнює його з Шевченковою спадщиною: «Те ж саме, що у Шевченка: історія, гетьмани, батько й мати, рід, Бог, майбутня доля нації – все зливалось в єдиний клубок образів, у почуття могутнє, прекрасне» [178, с. 161].

Помітною серед дослідницьких праць є стаття В. Гребньової «Народ, який не знає своєї історії, є народ сліпців», надрукована в журналі «Дзвін» у 1996 році. Аналізуючи творчість О. Довженка періоду Другої світової війни, авторка наголошує, що в його творчому доробку цього періоду «чітко окреслюється проблема збереження історичної пам'яті, яка, в його розумінні, є запорукою безсмертя нації» [40, с. 135].

Певну зацікавленість викликає підручник «Історія української літератури ХХ століття» (1994) за редакцією В. Дончика, у якому високо поціновується



внесок О. Довженка в розвиток української літератури. Автор вважає, що події у творах митця «дуже часто могли переходити в інший, міфологічний вимір, де чудеса стають реальністю, а час стискується, намагаючись перейти в площину безсмертя, виходу за часові рамки» [101].

Якісно новим етапом у вивченні літературної діяльності О. Довженка є початок ХХІ століття. У цей час з'явилося чимало ґрунтовних праць, автори яких намагаються аналізувати історичні виміри творчості письменника, його роль у процесі розвитку української літератури.

Цю наскрізну тему в доробку О. Довженка почали активно аналізувати лише на межі ХХ–ХХІ століть, коли матеріали з його архіву стали доступні широкому загалу. Невідомі сторінки життя майстра нині досліджують літературознавці О. Безручко [13–18], В. Гриневич [41–42], Р. Корогодський [116–119], В. Лазаренко [137], Є. Сверстюк [178], В. Пригоровський [208–213] та ін. Певні напрацювання в аспекті історіософських мотивів мають В. Гребньова [40], А. Луків [144], Г. Магуза [148–150], І. Мойсєєв [165], А. Новиков [173], В. Поліщук [195], М. Шудря [293–294] та ін.

До початку ХХІ століття творчість О. Довженка була дещо міфологізованою. Розбудова української держави та розсекречення великого масиву архівних документів дозволили змінити стереотипність дослідження, звільнити від цензури сторінки творчої біографії митця. Р. Корогодський першим звернув увагу на «основні грані міфу Довженка». На думку вченого, основними з них є такі: «постромантик, який оспівував радянську владу й жовтневу революцію», «послідовний викривач українських буржуазних націоналістів», атеїст, паралель з Кобзарем [116, с. 7–8].

Цілком поділяє цю думку й розглядає творчість митця «поза стереотипами й усталеною міфологією» В. Марочко. Дослідник зосереджується на «історично-психологічній ситуації побутування національної культури», висвітлюючи у такий спосіб суперечливе Довженкове життя, а також піддає сумніву «ототожнення Довженка з Шевченком, хоч і виокремлених різними епохами» [156, с. 19–20].

Аналізуючи стан досліджень у зазначеному аспекті, В. Марочко стверджує, що «чимало суперечливих і драматичних сторінок у біографії митця набули в монографічних дослідженнях ознак легенди, а почасти вигадок і відвертої фальсифікації фактів задля гучної сенсації». До таких «таємниць» він зараховує перебування Довженка в армії УНР та уникнення смертного вироку Реввійськтрибуналу; «звільнення» від вироку завдяки боротьбистам Шумському і Блакитному чи співробітникам ГПУ, які «завербували» письменника й відправили до Берліна на дипломатичну службу; «дружні зв'язки» зі Сталіним тощо [156, с. 20].

Насправді ж, чесність і безкомпромісність, безмежна любов до України привели до того, що митець перебував під пильним наглядом спецслужб. Тривалий час ця інформація зберігалася під грифом «секретно». Першим, хто відкрив таємницю існування в архіві КДБ справи-формуляра «Запорожець» на О. Довженка, був донедавна полковник Служби Безпеки України, історик за фахом В. Попик. У 2001 році в книзі «Під софітами спецслужб» він опублікував витяги з агентурних донесень зі справи-формуляра «Запорожець». Матеріали подавалися без зазначення архівних посилань, які до того часу були призначені лише для службового використання [199].

В останні десятиліття з'явилися роботи узагальнювального, оглядового критико-біографічного характеру. Зокрема, це стосується розвідок Р. Корогодського, М. Куценка, В. Марочка, С. Мащенка, С. Тримбача, у яких досить ґрунтовно і різнобічно вивчене життя і творчість О. Довженка. Дослідження цих авторів були опубліковані здебільшого після розсекречення архівних матеріалів, починаючи з 2000 року. Маємо на увазі так звані «три хвили» розсекречення.

У 2002 році в журналі «Дніпро» було надруковано статтю М. Шудрі й В. Попика «Запорожець без заборони», у якій ідеться про те, що чекісти швидше за все вибрали прізвисько для свого піднаглядного суб'єкта навмання й писали його в лапках, проте «вони десь зрозуміли людську сутність кінорежисера, в чийх жилах бунтувала козацька кров, хто обстоював права січового товариства в

народі, кому боліла в душі зруйнована вольниця» [294, с. 110]. Аналізуючи кіноповість «Україна в огні», дописувачі зауважують, що «для Довженка великий біль, що український народ не цікавиться своєю історією, легко відмовляється від національних традицій, забуває мову» [294, с. 117].

Цікаві думки щодо творчої спадщини митця, зокрема кіноповісті «Україна в огні», висловив свого часу М. Шудря у статті «Невже любов до народу – націоналізм», надрукованій 2006 року в історичному науковому та літературному журналі «Пам'ять століть». «Для Довженка великий біль, – наголошує він, – що український народ не цікавиться своєю історією, легко відмовляється од національних традицій, забуває мову» [293, с. 262].

У доробку Л. Вовкочин «Творчість О. Довженка – невичерпне джерело формування громадянської гідності молоді» (2005) висвітлюється питання розвитку самосвідомості в процесі національної самоідентифікації на матеріалі життя і творчості митця. Дослідниця доходить висновку, що кожний Довженків твір «є утвердженням загальнолюдських та національних морально-духовних вартостей; розповіддю про сучасність і історію, народ і особистість, працю і красу; це схвильовані роздуми про “народну душу”, духовне багатство, про сенс життя» [29, с. 3]. Авторка переконана, що «О. Довженко вірив у те, що слава предків-козаків незнищенна і може відродитися на українській землі» [29, с. 8].

Аналіз творчості О. Довженка міститься у навчальному посібнику М. Жулинського «Слово і доля» (2006). Аналізуючи кіноповість «Україна в огні», літературознавець зазначає, що її автор «з гіркотою визнавав, що відсутність національної гордості, зумовлена незнанням історії свого народу, приниження людської гідності, знеславлення національних героїв, видатних українських державних діячів далекого та близького минулого породили масову дезорієнтацію, безнадію, розпач, панічні настрої в лавах військ, що хаотично відступали» [87, с. 433].

У підручнику І. Іванової та С. Клімової «Українська література: Навчальний посібник для школярів, абітурієнтів та студентів» (2005) побіжно зазначається,

що твори О. Довженка містять ліричні відступи-роздуми про історичну долю України, пам'ятки старовини тощо [95].

Питанням української ментальності й історії в літературній творчості О. Довженка і Ю. Яновського присвятила один із розділів свого навчального посібника «Українська література (кінець ХІХ – перша половина ХХ ст.)» (2011) Г. Калатаєвська [105, с. 236].

На думку Н. Бернадської, авторки довідника «Українська література ХХ століття» (2007), найпроникливішими роздумами на сторінках Довженкового «Щоденника» є роздуми про народ і його історичну долю [19, с. 151].

Новаторським підходом до вивчення життєвого і творчого шляху митця позначена книга «Олександр Довженко. Вчора і сьогодні. Образ дисидента» (2007), у якій публікуються уривки зі щоденників митця, доноси, рапорти, аналітичні документи з архівів ЧК-ГПУ-НКВД-КГБ, статті І. Кошелівця, Є. Сверстюка, О. Гончара, текст виступу Й. Сталіна на засіданні Політбюро ЦК ВКП(б) 31 січня 1944 року. Є. Сверстюк, зокрема, розглядає стосунки О. Довженка зі Сталіним, наголошує на спорідненості його творчості з гоголівською прозою. «Подібно до Гоголя, – зазначає дослідник, – він з природи був садівником і романтиком, який разом із патетикою пропагандивної героїки, в її розгоні в невідоме, внутрішньо знав, хто сидить у цій “тройці” і яку руйнівну силу несе він в собі» [178, с. 145].

Матеріали до вивчення Довженкового «Щоденника» пропонує В. Гриневич. У його статті «Я народився і жив для добра і любові» (2011), зокрема, констатується, що митець наполягав на необхідності усвідомлення народом своєї історії, оскільки для нього було зрозумілим, що «століття бездержавності сприяли закріпленню негативних характеристик, але вони є, вони визначають і сьогодні обличчя українського народу» [41, с. 19].

Подібні думки наявні також у розвідці А. Новикова «Образ України у творчій спадщині Олександра Довженка» (2013), де акцентується на тому, що одне з основних питань, які під час Другої світової війни порушував О. Довженко, – проблема національної самосвідомості. Письменникові,

наголошує дослідник, «боляче від того, що значна частина його співвітчизників утратила свою історичну пам'ять». А сталося це тому, що влада докладала неабияких зусиль, аби «українці навіть гадки не мали про своїх славнозвісних пращурів, котрі зі зброєю в руках виборювали українську державність». Знання справжньої історії вважалося чи не найбільшою кривою, позаяк воно могло «породити нових Богданів Хмельницьких чи Іванів Мазеп» [173, с. 247].

Заслуговує на увагу тритомне видання О. Безручка «Справа-формуляр “Запорожець”: ”І я горів у тому вогні ...”» (2011 р.) [14]. Автор подає маловідомі факти про життя О. Довженка, які ґрунтуються на основі аналізу розсекречених архівних документів часів громадянської війни, репресій тридцятих років та голодомору.

Наприкінці ХХ – початку ХХІ століття на матеріалі творчості О. Довженка захищено низку кандидатських дисертацій: «Концепція життєтворчості в естетиці та поезії Олександра Довженка» (Н. Іванова, 1999) [96], «Проблеми національної психології у творчості О. Довженка» (Н. Медвідь, 2000) [159], «Проза Ю. Яновського, О. Довженка, О. Гончара середини ХХ століття: інтенсифікація образності засобом повтору» (Н. Яременко, 2003) [302], «О. П. Довженко – педагог. Творчий пошук і метод» (О. Безручко, 2007) [16], «Суспільно-політичні погляди і громадянська позиція О. Довженка» (Г. Магуза, 2010) [150], «Щоденники О. Довженка та А. Любченка як феномен української мемуаристики ХХ століття (змістова парадигма і жанрова природа)» (Н. Видашенко, 2014) [27]. У деяких із них побіжно згадується про історичні виміри творчості митця.

За роки незалежності української держави з'явилося кілька монографічних, історико-документальних досліджень, предметом яких є історичні погляди О. Довженка. Важливе місце у вивченні творчості митця під цим кутом зору посідають, зокрема, розвідки Довженкового земляка С. Машенка. У своїй монографії «Філософські обрії Олександра Довженка» (2004) дослідник висвітлює погляди письменника на історичне минуле українського народу, наголошує на тому, що «центральне місце у філософських роздумах

О. Довженка посідає художньо-світоглядне осмислення сутності суспільства та природи соціальних процесів, джерел, рушійних сил та суб'єктів історичних перетворень», засуджує «систему пропаганди, навчання й виховання молоді, яка привела до бездуховності», вказує на важливість використання митцем художніх символів «для показу зв'язку історичного й сучасного» (маються на увазі образи річок Десни й Дніпра, дідів, могил, хати та ін.) [158, с. 70–90].

2005 року в науковому історико-філологічному журналі «Київська старовина» опубліковано статтю С. Мащенко «Історіософські мотиви у творчому спадку Олександра Довженка», в якій автор розглядає художньо-світоглядне осмислення митцем сутності історії суспільства й робить висновок про те, що «художник проводить червоною ниткою через ряд своїх творів думку про те, що народний дух стане піднесеним, перетвориться на рушія прогресивних перетворень у Вітчизні за умови, наскільки кожна людина відчує свою історію рідного краю, а себе її невід'ємною часточкою» [157, с. 120].

У науково-популярному біографічному нарисі В. Марочка «Зачарований Десною. Історичний портрет Олександра Довженка» (2006) висвітлюються маловідомі сторінки життя і творчості майстра, таємниці його повсякденного життя, що зосереджені в особистому архіві в Москві та Києві, в архівних документах колишнього ГПУ, НКВД, ЦК ВКП(б), на які спирається автор. Як зазначає дослідник, книга «висвітлює тернистий шлях життя в умовах тоталітарного комуністичного режиму, його творчий доробок, повсякденне життя, художньо-мистецькі смаки, світоглядні уподобання та громадянську позицію» [156, с. 4]. Спираючись на джерела архівних сховищ України (Києва, Одеси, Полтави, Харкова), Росії та Німеччини, вчений досліджує історичний контекст біографії Довженка, називає його «істориком своєї епохи».

В. Марочко шляхом текстуального аналізу творів О. Довженка про війну виявив низку історико-політичних та соціально-психологічних проблем, що стосуються трагічної долі українського народу. Дослідник визначає таку історичну послідовність сюжетних ліній у статтях-закликах, поденних записах митця: козацька доба, колективізація й розкуркулення, голод 1933 року, масові

політичні репресії, націоналізм, доля жінки, відсутність правдивої історії народу, дезертири, ставлення до Сталіна, поведінка інтелігенції в екстремальних умовах, любов до батька і Батьківщини, народ і партія, туга за Україною, хутори, тема війни і мистецтва, особиста трагедія кіномитця, художника, громадянина, людини [156, с. 197]. Автор монографії стверджує, що О. Довженко «стає першим хронографом, історіографом, літописцем справжньої картини вселенської вакханалії в Україні» [156, с. 199].

Відомий дослідник творчості О. Довженка С. Тримбач у 2007 році видав монографію «Олександр Довженко: Загибель богів. Ідентифікація автора в національному часопросторі» [258], присвячену життєвому та творчому шляху майстра українського кінематографа. У праці досліджується здебільшого режисерський спадок митця, наголошується на його багатоплановості й багатозаровості. Цікавим у книзі є зв'язок доробку письменника з історичним реаліями, у яких він створювався. Розглядаються стосунки майстра з його друзями, ворогами і владою.

Останнім часом неабияке зацікавлення серед літературознавців й істориків викликає Довженків «Щоденник». Його аналізом займалися Г. Саливончик («Спроба провести паралель: “Щоденник” О. Довженка – “Щоденник” А. Любченка», 2002) [225], В. Сичова («“Щоденник” О. Довженка – документ доби», 2005) [232], І. Захарчук («Жінка і війна. Щоденникові версії Аркадія Любченка й Олександра Довженка», 2007) [91], О. Чиж («Екзистенційний дискурс у воєнному щоденнику (Любченко – Довженко – Гончар)», 2012) [280] та інші.

2013 року низку публікацій спричинив вихід у світ першого і, як стверджують укладачі, повного видання щоденників митця «Довженко О. П. Щоденникові записи, 1939–1956 = Дневниковые записи, 1939–1956» [54]. Це спільна робота українських (О. Гінзбург, С. Тримбач) і російських (А. Артїзов, Т. Горяєва, В. Забродін, Е. Марголіт, А. Сорокін, Н. Томіліна) довженкознавців. З рецензіями на зазначене видання виступили С. Тримбач («Щоденники Олександра Довженка: кризи ідентифікації»), О. Кульчій («Видавничий проект

«Олександр Довженко. Щоденникові записи, 1939–1956») та ін. «Саме в щоденнику, – зауважує С. Тримбач, – Довженкові вдається – бодай у Слові – зафіксувати найбільшу українську проблему: проблему ідентифікації, проблему самостояння і самознаходження. В часи, які видавалися “погибіллю всерйоз”, ажніак не історичною чи психологічною умовністю, митець заходився відшукувати саму Україну і українців в історичному та космічному безмірі, посеред жахливої війни на знищення мільйонів людей» [256, с. 246].

Творчість О. Довженка є предметом дослідження на щорічних Довженківських читаннях у Глухівському національному педагогічному університеті імені Олександра Довженка. У 1984 році до 90-річчя з дня народження митця було проведено першу науково-практичну конференцію «О. П. Довженко – видатний радянський кінорежисер і письменник». Поміж інших питань обговорювалася тема «Типологія історизму автобіографічних творів про дитинство (на матеріалах кіноповісті “Зачарована Десна” О. Довженка та діалогії “Гуси-лебеді летять” і “Щедрий вечір” М. Стельмаха). О. Вертій, аналізуючи зазначені твори, доходить висновку, що «єдність і співвідносність часових форм і планів зображення засвідчує прагнення письменника пояснити характер героя як наслідок попереднього історичного розвитку, що стає ґрунтом для формування особистості нового типу, перспективою її дальшого становлення» [175, с. 6]. Упродовж 2008–2014 р. на традиційних Довженківських читаннях досліджується історико-біографічний аспект творчості митця.

З нагоди 120-річчя від Дня народження О. Довженка у 2014 році в «Календарі знаменних і пам’ятних дат» (№ 3, 2014 р.) було опубліковано статтю «“Я народився і жив для добра і любові...”». До 120-річчя від дня народження О. П. Довженка», у якій подано біографію видатного кінорежисера й письменника, перелік основних видань його творів та основних публікацій про нього. Автори статті зазначають, що «Олександр Петрович був єдиним з тогочасних письменників, хто не побоявся сказати слово на захист своєї нації, понищеної тоталітарним московським режимом» [300, с. 94].



Цього ж року в газеті «Урядовий кур'єр» (2014, № 165) було опубліковано інтерв'ю Л. Яновської з головою Національної спілки кінематографістів України С. Тримбачем під заголовком «За ментальністю Довженко був месією – масштаб цього мислення відчував Сталін, тому й загравав з ним». Учений ділиться роздумами щодо вивчення спадщини митця, його стосунків з владою. Про кінострічку «Щорс», присвячену історичним подіям в Україні у 1918 році, він, зокрема, зауважує: «Довженко робив цей фільм три роки, оскільки паралельно переписувалася історія революції та громадянської війни, – Сталін мусив стати в ній головною дійовою особою». Згадуючи першу публікацію Довженкового «Щоденника» у зібранні творів у 60-х роках ХХ ст., дослідник зауважує, що у цьому доробку його «вразила незалежність погляду на світ, на українську історію, далеку і близьку...» [301, с. 11].

На сьогоднішній день останньою студією, у якій розглядається духовна спадщина митця, є розвідка «Довженко без гриму: листи, спогади, архівні знахідки» (2014), упорядниками якої є В. Агєєва і С. Тримбач. Опубліковані в ній архівні, епістолярні та мемуарні матеріали дають змогу відкрити біографію митця у новому світлі, зрозуміти витoki його мистецьких задумів, автобіографічне підґрунтя сюжетів [50].

### **Висновки до розділу 1**

На сучасному етапі розвитку літературознавства у зв'язку зі становленням антропоцентричної парадигми, що ґрунтується на інтерпретації тексту в аспекті його породження (авторська позиція) і сприйняття (позиція читача), в центрі уваги знаходиться мовна картина світу письменника і її складова – концепти як елементи авторського індивідуального стилю. Причому значна увага приділяється аналізу природи художнього концепту, який характеризується образністю й символічністю.

Попри велику кількість робіт, присвячених трактуванню терміну «концепт», остаточне визначення цього поняття ще не сформульоване. Спільною ознакою, на якій наголошують майже усі дослідники, є те, що концепт є однією з одиниць

мислення, поряд з фреймами, прототипами та ін. Концепт займає проміжну позицію між поняттям як формою абстрактного мислення і уявленням як формою образного знання.

Дослідження концепту історії багато в чому залежить від можливості розуміти не лише прямі висловлювання автора про історичні події та явища, а й наявні в тексті інтертекстуальні конструкції, що організують ідейну структуру його творів. Інтертекстуальність є засобом передавання інформації у вигляді «чужого слова», що розкодовується за умови спорідненості фонових знань автора та реципієнтів.

Незважаючи на різні концепції та підходи до вивчення цього філологічного феномену, усі теоретики однакові у тому, що значення концепції інтертекстуальності вийшло далеко за межі суто теоретичного осмислення сучасного культурного процесу, оскільки вона відповідала на глибинний запит світової культури з її свідомим чи несвідомим прагненням до духовної інтеграції. Інтертекстуальність, попри всю свою обтяженість песимістичним «усі слова колись були чиймись», має неабиякий потенціал не лише у процесі художньо-образного моделювання дійсності, а й під час літературознавчого аналізу твору.

Ці дефініції знайшли відображення і в літературному доробку О. Довженка. Аналіз джерел, присвячених вивченню спадщини майстра (рецензії, публіцистичні і науково-критичні статті, монографії, дисертації, щоденникові записи, мемуари), свідчать про велику увагу вітчизняних дослідників до його режисерської і письменницької діяльності. Інтерес до багатогранної творчості митця не припинявся ні за його життя, ні після смерті.

Творчий спадок О. Довженка, починаючи з кінця 20-х років ХХ ст. є об'єктом дослідження літературознавців й істориків, публіцистів і кінокритиків, увагу яких привертають сторінки його біографії, літературні твори, зразки образотворчого і кіномистецтва, статті й виступи. Режисерський талант О. Довженка високо поцінювався уже в перших відгуках і рецензіях на кінофільми «Сумка диккур'ера», «Звенигора», «Земля», що вийшли наприкінці

20-х років минулого століття на шпальтах журналу «Кіно», московських газет «Комсомольская правда», «Вечерняя Москва», київської газети «Пролетарська правда», французьких часописів «Сінемагазін» і «Сінеа-Сінет» та ін.

Важливо відзначити й те, що на публікаціях радянської доби суттєво позначився вплив ідеологічних чинників, особливо це стосується сталінської епохи. За часів Сталіна не було надруковано жодної значущої роботи про геніального кінорежисера й письменника. Дослідження радянського періоду характеризувалися здебільшого заангажованістю й канонічністю, відповідністю офіційній ідеології. Лише у поодиноких публікаціях автори торкалися історичної тематики (наприклад, відгуки на кінострічку «Звенигора»).

Здебільшого дуже обережно й побіжно говорилося в цей період і про органічний зв'язок творчості майстра з історією. Мова йшла в основному про ту «українську історію» в кінофільмах і літературному доробку О. Довженка, що була написана під диктовку кремлівських кураторів, яка мало чого спільного мала зі справжніми подіями в Україні й по суті силоміць нав'язувалась авторові «Щорса» й «України в огні».

Серйозні розвідки поступово стали з'являтися тільки після смерті диктатора. Про О. Довженка починають нарешті згадувати на сторінках підручників, друкують монографії й захищають дисертації, об'єктом яких є його літературна й режисерська творчість. Саме в цей період ґрунтовні наукові праці, присвячені О. Довженкові, публікуються й за кордоном. Мається на увазі, зокрема, монографія І. Кошелівця «Олександр Довженко: Спроба творчої біографії» (Канада, 1980).

Однак про якусь системність у вивченні життя і творчості письменника можна говорити тільки після відновлення української державності, коли нарешті були зняті цензурні заборони, а особливо після того, як широкий загальний отримав доступ до архівів радянських спецслужб, де зберігається чимало матеріалів, які змогли пролити світло на затемнені сторінки життя і творчого доробку О. Довженка.

Останнім часом дослідники дедалі частіше звертаються до аналізу світоглядних позицій О. Довженка, філософських поглядів, а також історичних вимірів його творчості. Сучасні науковці В. Марочко, С. Мащенко, С. Тримбач одностайні в думці, що концепт історії у його творчості полягає в роздумах над минулим України, над трагічною долею українського народу, причинами негараздів, занедбаністю культури й історії. Проте праці і цих, і згаданих раніше дослідників не вповні висвітлюють спадщину майстра з позицій концепту історії в його літературному доробку.

## РОЗДІЛ 2

### КОНЦЕПТ ІСТОРІЇ КРІЗЬ ПРИЗМУ ЛІТЕРАТУРНОГО ДОРОБКУ ОЛЕКСАНДРА ДОВЖЕНКА

#### 2.1. Історичні виміри літературної творчості О. Довженка

Яскравою прикметою українського літературного процесу ХІХ–ХХ ст. є звернення вітчизняних письменників до історичного минулого України, актуальність вивчення якого крізь призму творчості видатних митців зумовлене нівелюванням окресленої проблеми в радянську добу.

На початку ХХ століття дедалі частіше стали з'являтися твори, об'єктом яких були національно-визвольні змагання українців. У зазначеному контексті варто згадати драматургічну творчість Л. Старицької-Черняхівської, якій належать п'єси «Гетьман Петро Дорошенко» (1908), «Останній сніп» (1917), «Розбійник Кармелюк» (1926), «Іван Мазепа» (1927).

У 20-х – 30-х роках до історичної ретроспективи в драматургії звертався С. Черкасенко у драмах «Коли народ мовчить» (1927) і «Северин Наливайко» (1928). У планах митця було створення історичної трилогії під назвою «Степ», до якої увійшли історичні драми «Северин Наливайко» і «Богдан Хмель». Про написання третьої частини достеменних свідчень поки що немає. Останньою п'єсою С. Черкасенка стала історична драма «Вельможна пані Кочубеїха» (1936), присвячена добі гетьманування Івана Мазепи. Згадані історичні події описуються і в поемі В. Сосюри «Мазепа» (1929).

До історичної тематики звертався й І. Кочерга. У драматичній поемі «Свіччине весілля» (1930) автор, спираючись на історичні документи (грамоти литовських князів 1494 і 1506 років), зображує свободолюбивий народ, який віками йшов до своєї волі й незалежності через криваві битви з завойовниками. У романтичній драмі «Ярослав Мудрий» (1944), яка була задумана як історична трагедія про часи Київської Русі, усі події побудовано навколо образу Ярослава Мудрого і його боротьби за утвердження могутності й культурного розвитку

Київської Русі. Лейтмотивом драми є проблема синівської любові до рідної землі, готовність до її захисту.

Проблема історичного буття України й української культури була центральною для Миколи Хвильового, який проголошував орієнтацію на Європу, на стилі й напрями європейського мистецтва. Цикли памфлетів «Комо грядеши» (1925), «Думки проти течії» (1926), полемічний трактат «Україна чи Малоросія?» (1926), роман «Вальдшнепи» (1927) сконденсували в собі ідейно-естетичні шукання періоду літературної дискусії в Україні 1925–1928 років. У новелі «Подвійне коло» роману Ю. Яновського «Вершники» (1935) зображено трагедію братовбивчих конфліктів доби революції.

Трагедія Другої світової війни, яка охопила майже всю планету, примусила письменників переосмислити історичну тему. У 40–60-ті роки в українській літературі з'являється чимало творів, присвячених цим подіям, у яких відобразилося не тільки осмислення війни, а й зростання самосвідомості людини, прагнення вирватися з тенет тоталітарної держави. У творчості письменників переважала патріотична тематика («Слово про рідну матір» М. Рильського, «Клятва» М. Бажана, «Любіть Україну» В. Сосюри, «Голос матері» П. Тичини, «Зенітка» Остапа Вишні та ін.).

Антивоєнний пафос звучить у творчості Олеся Гончара. Для письменника-фронтовика тема війни стала однією з провідних, до якої він неодноразово звертався на різних етапах життя: трилогія «Прапорonoсці» (1946–1948), роман «Людина і зброя» (1960). У романі «Тронка» (1963) автор розробляє тему спадкоємності поколінь, співвідношення раціоналізму сучасної науково-технічної доби з загальнолюдськими цінностями.

Найвизначнішим твором Ю. Яновського повоєнного часу став роман «Жива вода» (1947), у якому письменник утілює ідею невмирущості нації, її відродження після воєнних катаклізмів.

Децю пізніше А. Дімаров у романах «І будуть люди» (1964) і «Біль і гнів» (1974–1980) відобразив відрізки історії, на які тривалий час було накладено табу: часи примусової колективізації, голодомору 1932–1933 років, масові

репресії. Останній із них є історичною епопеєю про долю українського народу в ХХ столітті.

Розробляючи концепт історії, письменник ставить за мету зображення певних художніх образів на тлі епохи. Тому значне місце у художній літературі посідає фантазія, вимисел, вільне трактування подій в історії та ролі тих чи інших історичних постатей. Автор може вигадувати персонажів, які насправді не існували, може приписувати історичним особам висловлювання, які їм не належали, нерідко порушує хронологію. Світогляд самого автора та його політичні погляди теж суттєво впливають на історичний художній твір.

Свою специфіку мають твори художньої літератури радянської доби, за якої насаджувалися принципи партійності, класовості, що негативно позначилося на змісті та художній якості багатьох творів, у тому числі історичної проблематики. Саме в таких умовах довелося жити й творити О. Довженку.

Історична тематика охоплює значну частину літературного доробку О. Довженка. У цьому контексті варто згадати передусім такі твори, як «Щорс», «Тарас Бульба», «Відступник», «Ніч перед боєм», «Перемога», «Україна в огні», «Повість полум'яних літ», «Потомки запорожців», «Зачарована Десна» та інші. Утім, чи не найповніше авторське осмислення історії розкривається у Довженковому «Щоденнику». Його творчість – це система з визначеним ідейно-тематичним комплексом, вектор якого пролягає через концепти «історія», «історична пам'ять», «козацтво», «запорожець», що є одними із центральних і найбільш важливих у його творчому доробку.

Концепт історії в творчій спадщині О. Довженка складають субконцепти всесвітньої історії й історії України. До всесвітньої історії митець звертається в окремих своїх творах. Зокрема, у п'єсі «Життя в цвіту» й сценарії «Мічурін», головним героєм є російський біолог, селекціонер Мічурін.

На сторінках «Щоденникових записів» серед видатних історичних постатей письменник згадує російського адмірала Ф. Ушакова, національну героїню Франції Жанну д'Арк, царя Івана Грозного, короля Швеції Карла XII, останнього російського імператора Миколу II, давньоримського державного і

політичного діяча Ю. Цезаря. Серед учених зустрічаються імена давньогрецького філософа Сократа, шведського хіміка й інженера-винахідника А. Нобеля, російського фізіолога К. Тимирязева та інших. Згадує Довженко і всесвітньовідомих діячів культури і мистецтва. Його увагу привертають художники Сандро Боттичелли, Леонардо да Вінчі й Мікеланджело; композитори П. Чайковський і Людвиг ван Бетховен. Окремі записи стосуються письменників Данте, Сервантеса, О. Бальзака та інших, що свідчить про його інтелектуальні та мистецькі уподобання.

Особливу увагу митець приділяє все ж таки українській історії, що не викликає подиву, зважаючи на його патріотичні почуття і настрої. Особливо гостро проблема історії українського народу постає в творчості письменника у воєнні роки. «Образ нещасної моєї України, на полях, на костях і на сльозах, і крові якої була здобута перемога, заслонив уже в моїй душі усе», – свідчив він у «Щоденнику» в червні 1942 року [54, с. 182].

Слід зазначити, що погляди О. Довженка на історію не вкладалися в її традиційне потрактування. Тому дослідження авторської картини світу неможливе без розуміння ним суті історії та її місця у житті письменника.

Проблема історії перебувала у сфері особливої уваги митця протягом усього його життя. Зацікавленість нею виявилася ще з дитинства, про що свідчать окремі епізоди у «Зачарованій Десні». У кіноповіді згадується, наприклад, чумакування діда й прадіда, бурлакування українців по каховських селах, козацьке походження Довженкового роду, татарська й турецька навали, «казання старих про давнину» та ін. [55].

У преамбулі до твору О. Довженко зазначає, що під час довготривалої розлуки з рідною землею в його світі дедалі частіше домінують спогади. Митець вважає, що прийшов той час, «коли вивчені в давноминулому дитинстві байки й молитви виринають у пам'яті і заповоняють всю її (людини) оселю, де б вона не стояла» [55, с. 36].

Навчаючись у Сосницькому міському чотирикласному двокомплектному училищі, тобто вищій початковій школі, О. Довженко захопився давньоруським



епосом. Учитель Микола Омелянович Климченко всіляко підтримував захоплення Сашка народною творчістю, історичними піснями, билинами, козацькими думами. Він натхненно читав учням «Слово о полку Ігоревім», учив любити й розуміти твір, черпати з нього творчу мужність і духовну силу. Складний текст «Слова» запам'ятовувався важко, проте Сашко читав його урочисто під час уроків і на вечорах, вражаючи слухачів.

У подальшому неодноразово використовував Довженко-письменник високі патріотичні мотиви «Слова о полку Ігоревім» у своїх творах. Зокрема, до радянських воїнів з «Повісті полум'яних літ» у снах чи видіннях приходили витязі Київської Русі – хоробрі русичі – ніби віддати шану героям. Уляна, героїня того ж твору, у сні мала розмову з князем Святославом [68, с. 174]. Сержант Іван Орлюк, проводячи паралелі сучасного й минулого, свідчив: «Ми... відстояли всі минулі сторіччя... Всю нашу історію, минулу й майбутню» [68, с. 206].

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 жалем» [68, с. 29]. А та любов, що спалахнула у двох молодих серцях, пройшла крізь такі випробування, які стрічалися хіба що в легендах: Олеся, вивезена до Німеччини, зазнала поневірянь, 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» [169, с. 882].

Ставши студентом Глухівського вчительського інституту в 1911 році, О. Довженко цікавився історією міста Глухова, про що свідчать спогади його товаришів. А дізнаватися справді було про що. У другій половині XIII та у XIV століттях, як відомо, Глухів був столицею Глухівського князівства. Глухівчани

брали активну участь у селянській війні під орудою І. Болотникова. Одностайно підтримали Богдана Хмельницького під час визвольної боротьби 1648–1654 років. Із 1654 року Глухів став сотенним містом Ніжинського полку. Із 1708 року – резиденцією гетьманів Лівобережної України. У 1750 році на відомій Глухівській раді гетьманом України був обраний Кирило Розумовський.

Старовинна архітектура міста теж справила велике враження на юного О. Довженка. Зокрема, Троїцький собор XVIII століття й церква святого Миколая, що побудована в стилі українського бароко (архітектурна копія храму на Запорізькій Січі). Та найбільше полонила Сашкову душу пісенність Глухівщини. У 1738 році за указом цариці Анни Іоанівни в місті було відкрито першу в Україні і Росії співацьку школу, що готувала співаків і музик для придворного хору й оркестру. Випускники школи Д. Бортнянський і М. Березовський стали всесвітньо відомими композиторами. У Глухові народилися також видатні українські художники А. Лосенко й М. Мурашко.

У юності в поглядах О. Довженка зароджується уявлення про національну ідею, національну свідомість, право на самовизначення українців. Свідченням цього є те, що, будучи студентом, О. Довженко брав участь у читанні забороненої на той час літератури – газети «Рада», журналу «Літературно-науковий вісник» та ін. [73, с. 27].

Після закінчення вчительського інституту О. Довженко працював учителем вищої початкової школи в Житомирі. Серед багатьох предметів, які доводилося викладати, була й історія. Проте сам митець в «Автобіографії» визначає низький рівень своєї освіченості на той час: «Вийшов з інституту в 1914 році з умінням учити школярів, політично неписьменним і темним юнаком» [73, с. 28]. Довженко визнавав помилковість своїх тодішніх поглядів на Першу світову війну, український національний рух, пояснюючи це тим, що на той час заборонялося вивчати історичну правду, факти перекручувалися і замовчувалися. Стан своєї освіти він характеризував як «невміння відрізнити велику довгождану правду від довго підготовлюваного обману» [73, с. 27].

У 1917 році О. Довженко приєднується до революційних настроїв, хоча насамперед його турбувало національне питання, а не будівництво нових суспільно-економічних відносин. «Україна в українців!», – вигукував він на мітингах. «Революційна хвиля владно тягла нас на вулицю, на майдани», – свідчив митець про цей період свого життя. «Розмовляти навіть розучилися по-українському, розмовляли каліченим українсько-російським жаргоном», – обурювався митець [73, с. 29].

Письменника радувало те, що «цар Микола II був не українець, а росіянин і що весь його рід був теж не українським» [73, с. 29]. «Всі українці того часу здавалися мені якимись особливо приємними людьми», – засвідчував свої настрої О. Довженко [73, с. 29]. У його особовій справі 1917–1919 рр. зазначалося, що він опозиціонував себе як прихильник націоналістичного й українофільського руху. Відомо, що митець майже рік служив у військах С. Петлюри в загоні отамана Чалого, за що згодом певний час знаходився під арештом. Щоправда, від заслання йому все-таки вдалось урятуватися, не говорячи вже про більш суворе покарання.

Можна стверджувати про те, що революцію 1917 року й подальші воєнні дії він сприймав як можливість розв'язання споконвічного питання незалежності України. Проте через тиск обставин О. Довженко пристав на бік боротьбистів, які були прихильниками радянської влади.

У першій половині 20-х років з'явилася «теорія боротьби двох культур» – української і російської. Митці розділилися на два табори. Прихильники одного з них (літературні спілки «Плуг», «Гарт») стояли на позиції створення пролетарської, комуністичної культури, а інші (об'єднання «ВАПЛІТЕ») виступали за європейську орієнтацію. О. Довженко поділяв думку останніх. Більше того, виступив співзасновником організації. Відчувався вплив на його світогляд з боку М. Хвильового. Митця приваблювала робота, пов'язана з підтримкою й популяризацією української культури, відродженням національної самосвідомості тощо.

Над створенням першого свого фільму «Земля» за власним сценарієм О. Довженко працював упродовж літа – осені 1929 року. Картина стала своєрідним продовженням селянської тематики, започаткованої ним у «Звенигорі». 26 лютого 1930 року відбулося засідання «Комісії правління для приймання фільмів власного виробництва» ВУФКУ. Керівник худвідділу Медведєв наголосив на геніальності картини й відзначив, що «у формі цього фільму відчувається справжня національна українська творчість, хоч зміст та ідеологія – соціалістичні» [156, с. 137]. Як зауважував В. Марочко, «фільм видався не суто історичним, не хронікою, а насамперед соціо-психологічним аналізом великої руїни» [156, с. 137]. Аналізуючи відгуки про картину, дослідник стверджував, що вони «мали розмаїту палітру – від жовто-блакитних відтінків до надто червоних фарб, від захоплення національно самобутніми рисами до войовничого інтернаціоналізму» [156, с. 148].

Згодом О. Довженко став приділяти багато уваги історії, систематично вивчати її, про що свідчать нотатки у його «Щоденнику». Зокрема, 27 квітня 1942 року митець зробив запис: «Перечитав знову історію України» [54, с. 111]. Це свідчить про те, що це не перша його розвідка. Ймовірно, мова йде про «Историю Малороссии» (1842–1843) М. Маркевича, оскільки в подальших своїх записах письменник 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» [258, с. 363].

Про відповідне ставлення О. Довженка до історичного матеріалу під час написання кіноповістей, оповідань і кіносценаріїв дізнаємося перш за все з «Щоденника» й листів до рідних та колег. Відтак, листуючись із П. Вершигорою (1943), митець наполягає на доскональному 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» [67, 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» [67, с. 316–317]. Цим письменник намагається запобігти помилкам минулого. Зокрема, його турбує те, що мало відомостей залишили про себе запорожці.

Приступаючи до роботи над кіноповістю «Щорс», О. Довженко мав чіткий задум – показати, що революційні зміни в Україні відбувалися в першу чергу завдяки українцям, а не багнетам з півночі, особливо зважаючи на те, що на той час серед вождів революції не було українців. Під час написання твору митець досконало вивчав історію описуваної епохи, фіксував численні розповіді очевидців подій, опрацьовував архівні документи, історичний матеріал, спогади богунців і тарасанців. 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 О. Довженка 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 Богунового 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» [67, с. 304].

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 [67, с. 305].

Як уже йшлося, фільм «Щорс» 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» [258, с. 341], «генеральним продюсером картини» [258, с. 11]. Настільки великою була його участь у проекті.

У 1943 році Довженком був написаний нарис, присвячений його сучасності, «Не хазяйнувати німцям на Україні», у якому автор постійно звертається до історії, зауважує, що вона ніколи «не панькала нас» [53, с. 14]. Із невимовним боєм він констатує, що вороги «хочуть уже виокремити саме слово “Україна” і пробують украсти в народу його історію». Ілюстрацією цього свавілля є те, що газета «Ліцманштадтер цейтунш» повідомляла, що «німецькі власті, намагаючись провести повну германізацію України, привселюдно спалили всі українські історичні книги». Митець свідчить, що в той час 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» [53, с. 9].

Розмірковуюючи у своєму нарисі над долею України, О. Довженко називає її «стара наша, порубана матір-Україна, пограбована і змучена, безкровна челядинка Європи», а пращурів – «не синами, а пасинками європейських століть». Наш народ, як наголошує письменник, довгі віки вчили «по-різному думати, ходити, молитися». Довгі століття українців змушували боротися «один проти одного під різними прапорами: польськими, австрійськими, угорськими». Проте автор нариса твердо переконаний, що «приходять і зникають правителі, а народ вічний, жива душа народна» [53, с. 13–14]. У цьому він вбачає силу й непереможність рідного народу.

У концепті історії в багатьох Довженкових творах як окрему складову можна виділити концепт «історична пам'ять», який у його доробку експлікується лексемами «історія», «нащадки», «безсмертя», наповнених 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» [73, с. 17]. 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'язково [169, с. 874].

Мотив пошуку скарбу не є новим в українській культурі, він є постійним 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 України [258, с. 207].

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.

У сценарії є епізоди, події в яких відбуваються в IX–XI століттях. 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 століття), 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 повітої легендами Звенигори» [182, с. 34].

Роботу над фільмом «Звенигора» О. Довженко розпочинав не за власним сценарієм. Однак під час зйомок кінокартини він не міг знайти спільної мови зі сценаристами Майком Йогансенем і Юрієм Тютюнником. Причину режисер пояснив у автобіографії: «В сценарії було багато чортовиння і націоналістичних тенденцій. Тому я переробив його процентів на дев'яносто, внаслідок чого автори демонстративно “зняли свої імена” і це стало початком розходження з



харківськими письменниками» [60, с. 28]. Таким чином, обставини змусили митця працювати над фільмом і в якості режисера, і в якості автора сценарію.

Вихід картини став неординарною подією не тільки у творчій біографії О. Довженка, а і всієї національної культури загалом. 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» [258, с. 205].

Розуміння автором історії виявляється не лише у наявності висловлювань про неї в художніх творах, а й у імпліцитно присутніх структурах, що організують 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 О. 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 Т. Шевченка й М. Гоголя.

За формальною ознакою алюзії поділяють на номінальні, що виражаються іменем, назвою, і вербальні, представлені у більшому відрізку тексту. Прикладом номінальної алюзії можна вважати назву кіноповісті «Повість полум'яних літ» як інтертекст до літопису Нестора-літописця «Повість минулих літ».

Вербальні алюзії трапляються в О. Довженка значно частіше. Відповідно до джерела запозичення, алюзії прийнято поділяти на біблійні, міфологічні,

історичні, побутові й літературні. У листі до Ю. Тимошенка від 27 липня 1945 року митець використовує біблійну алюзію з молитви Пророку, Предтечі і Хрестителю Господню Іоанну: «Я довідався недавно, що працюватиму тим часом у Москві. Очевидно, в Києві хотять, аби я заважав комусь жити на світі і пишатись своєю величчю. Так що єсть-бо пророка...» [67, с. 323]. У першоджерелі: «бо ся еси воистинну и пророков честнейший» [20]. Запозичення з Біблії має місце й у листі до сестри і матері письменника від 9 листопада 1946 р.: «Хочу на старість зовсім покинути кіно і зайнятись письмом, як той п'яниця Ірод, що колись прошення писав, мати знає» [67, с. 326].

Яскравим прикладом використання міфологічних і біблійних запозичень (алюзій) О. 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 двоїстим життям. Все кликало на порівняння, все було до чогось подібне, давно десь бачене, уявне й пережите», – резюмує автор [55, с. 50]. Його рідні постають як сім'я давніх богів: дід Семен – і бог Громовик (воїн, пастух, хлібороб, ловчий), і святий Миколай; прабаба Марусина – 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» [55, 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 Бруньон» Р. Роллана, «Маленький принц» А. Сент-Екзюпері й

«Над прірвою в житі» Дж. Селінджера. Відмінні за стилістикою і формою наративу, вони, на думку вченого, «споріднені проблемою дисгармонійності в житті» [169, с. 884]. Дисгармонія проявляється в тому, що, народжені для щастя й любові, герої постійно відчувають 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 О. 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 пропозиція [169, с. 884–885].

Ремінісценцію як усвідомлене чи неусвідомлене відтворення письменником знайомої фразової чи образної конструкції з іншого художнього твору О. Довженко використовує з метою віддзеркалення художнього або соціокультурного тла, відтворення атмосфери певної 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 О. Довженка притаманний також такий традиційний різновид інтертексту, як переспів. Ця інтертекстуальна конструкція сприймається як серединна 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», написану 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 О. 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 О. 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 [273, с. 82]. Використання подібного стилістичного контрасту в творі є усвідомленим автором і цілеспрямованим. Ознаки іншого стилю прослідковуються у кіноповісті «Зачарована Десна». Твір сповнений Гоголевого ліризму в описі природи, сінокосу, річки, українського народу, зігрітого сонцем, оповитого запахами степових трав та землі, рипінням чумацьких возів та плюскотом води.

У ширшому розумінні інтертекстуальність охоплює не лише художні твори О. 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 О. 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» [169, с. 878].

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 О. Довженка періоду війни наголошує А. Гуляк у примітках до збірки творів митця «Довженко О. П. Вибрані твори» [57]. Усе це свідчить про наявність паралітературної ремінісценції (публіцистичної, філософської, наукової, громадсько-політичної тощо).

М. Наєнко звертає увагу на те, що літературні твори О. Довженка «сповнені символіки 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 символічними [169, с. 875]. Крім того, у своїх художніх творах митець використовує низку інших образів-символів. Наприклад, образ хати, могили, саду тощо.

З цього приводу італійський кінокритик Р. Манетті після всесвітнього 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» [153, с. 57].

Таким чином явище інтертекстуальності актуалізується у літературних творах О. Довженка за допомогою таких інтертекстів: атрибутована цитата,

неатрибутована і немаркована цитата, алюзія, ремінісценція, міфема, міфологема, парафраза та вкраплення іншого стилю. «Чуже слово» в інтертексті використовується митцем із метою його підсилення, акцентування, сприяє породженню нових смислів, формуванню ідіостилу митця. Використання О. Довженком різноманітних інтертекстуальних конструкцій актуалізує сюжети й деталі з творів класиків світової літератури, проектує їх на зображувану дійсність. Тим самим дає можливість автору завуальовано висловлювати власні судження з приводу сучасних йому подій і явищ.

## **2.2. Літературна спадщина О. Довженка як вияв національної ідентичності**

Дослідження на тему національної ідентичності дедалі частіше стають предметом літературознавчих розвідок. Окреслена проблема особливо актуалізувалася в роки незалежності України, що зумовлено тим, що національна ідентичність – необхідна складова розвитку українського суспільства. Для українського народу, який упродовж багатьох століть не мав своєї держави, ця проблема була болючою завжди, а останнім часом тільки загострилася.

Дослідженням національної ідентичності в різні часи займалися вітчизняні й зарубіжні націологи: Б. Андерсон, О. Бочковський, Е. Гелнер, О. Гринів, О. Забужко, В. Іванишин, Г. Касьянов, Б. Кравченко, О. Нельга, Л. Ребет, Е. Сміт, Т. Степико, К. Хобнер, Р. Шпорлюк.

Англійський дослідник Е. Сміт визначає вказане поняття як «безперервне відтворення й нове тлумачення характерних вартостей, символів, пам'яті, міфів і традицій, які утворюють особисту спадщину нації, а також ототожнення індивідів із цими ознаками, спадщиною й складниками культури» [238]. М. Іванишин під поняттям національної ідентичності розуміє «амбівалентний феномен, який стосується як окремої особистості так і цілої етнокультурної спільноти» [94, с. 41].

Національна ідентичність – поняття збірне, воно ґрунтується на таких категоріях як народ, нація, національна ментальність, національне відродження тощо; містить поняття національної ідеї та національної самосвідомості. Національна ідентичність – це самовизначення особистості в національному контексті, усвідомлення власної причетності до певної нації та її системи цінностей: мови, релігії, етичних норм, культурної спадщини тощо.

Поняття національної ідентичності (тотожності, самототожності, самотності) стосується як окремої особистості, так і нації в цілому. Воно є ширшим, ніж «національний характер» та «національна самосвідомість».

У «Політологічному енциклопедичному словнику» подана така характеристика зазначених понять: «Національна самосвідомість передбачає розвиток особливого роду почуттів, серед яких найважливіше значення має почуття безпосередньої причетності до долі свого народу, своєї країни, любов до Батьківщини, до національних історії, культури, традицій тощо» [194, с. 387]. Г. Сковорода, Т. Шевченко, І. Франко, В. Липинський, М. Костомаров, М. Грушевський, Д. Донцов, П. Юркевич, Т. Зінківський, Д. Чижевський розглядали національну ідею як ступінь усвідомлення нацією, народом власної значущості, сили, ваги, потреби в тому, щоб її поважали і з нею рахувалися інші [194, с. 387].

Уперше поняття «національна ідея» знайшло відображення в Конституції Пилипа Орлика 1710 року, що мала назву «Пакти й Конституції законів та вольностей війська Запорозького». Національна ідея Т. Шевченка була пов'язана з реалізацією загальнолюдських демократичних цінностей у незалежній Україні. Соціал-демократи М. Драгоманов, М. Грушевський, В. Винниченко соціальні успіхи ставили вище за національні, зосереджувалися на культурній діяльності, домагалися суверенітету України.

Починаючи з 1991 року, серед політиків, письменників та науковців з'являються нові теорії національної ідеї незалежної України. Найпоширенішими з них є такі: квінтесенцією національної ідеї є філософія людиноцентризму (В. Кремень), національна ідея – це уявлення представників

нації про той радикальний засіб, який потрібен для її прогресивного розвитку (О. Костенко), національна ідея – це не етнічна, а державно-політична категорія, тобто вона має бути близькою і зрозумілою не тільки етнічним українцям, а й тим, що в силу обставин живуть за межами України (П. Толочко), основою української національної ідеї є любов (О. Кривдич), національна ідея як енергетична думка народу про себе, свої права, обов'язки і здобутки, біопсихічний вияв потреб, можливостей і розуміння самоцінності кожного народу та збереження самоідентичності (В. Постовий).

Таке художньо-світоглядне мислення спиралося на принципи філософії романтизму, що були розроблені в Західній Європі у першій половині XIX ст. «В Україні методологічні засади романтизму поділяли діячі Мефодіївського братства, зокрема його ідейні натхненники М. Костомаров, П. Куліш, Т. Шевченко», – зауважує С. Машенко у статті «Історіософські мотиви у творчому спадку Олександра Довженка» [157, с. 107–120]. За словами дослідника, минувшина розглядалася ними у поєднанні з сьогоденням, бо знайшла втілення у сучасниках, життя предків продовжує вирувати серед спадкоємців.

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». Маємо на увазі урок історії у 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, він завжди попереджав про свій похід: “Хочу йти на ви”», – наголошує педагог [68, с. 121].

У такий спосіб письменник намагався провести певні паралелі між українським народом із 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» [68, с. 121].

Варто зауважити, що любов до України поєднується у О. 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, О. 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» [68, 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 О. 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 майбутнього своєї драми «Ніч на Дніпрі» [54, с. 22], героєм якої мав стати Святослав. Останній приходять 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 О. Довженка 25 травня 1942 р. Про це знаходимо відповідний запис у його «Щоденнику» [54, с. 154]. Потім до цієї ідеї він повернеться в серпні того ж 1942 р. [54, с. 247]. А у творчих планах на 1947 рік майстер знову мріє написати драму «Святослав» [54, с. 426]. І нарешті в червні 1949 р. повертається до думки про оповідання [54, с. 447].

На жаль, жоден із цих творчих проєктів 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 р. під час перебування у Новій Каховці, куди О. Довженко, судячи з його щоденникових записів, приїхав задля збору матеріалу для свого майбутнього роману «Золоті ворота», який він називав «народною епопеєю на Дніпрі», в його планах було також зняти новий фільм. Цього дня митець залишив у своєму «Щоденнику» дві нотатки, що мають пряме відношення до уславленого 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”» [54, 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» [54, с. 548].

Знову (і тепер уже востаннє) до постаті Святослава О. Довженко повернеться через два дні. Так, 21 вересня 1952 р. 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 посрамивши землі Руської». Письменник акцентує увагу на тому, що безсмертні слова овіяного легендами князя «мертвим сорому нема» надихали радянських воїнів на битву з фашистами під час війни. Відтак, на думку митця, це має 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» [54, с. 554].

Крім князя Святослава, О. 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 О. 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 нацисткою 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» [54, с. 259]. Така нагорода була дійсно впроваджена. 11 липня 1945 року О. Довженко висловив сподівання на те, що «хтось може одержить орден Богдана Хмельницького, створеного за моєю ініціативою і пропозицією» [54, с. 345].

О. 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» [35, с. 118].

О. Довженко висловлювався також про необхідність спорудження пам'ятника Богдану Хмельницькому.

У своїй літературній творчості О. 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 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 запродацям, як не в нас?» [54, 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» [68, с. 24]. У такий спосіб О. 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. Достоевський) 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 зокрема. Новітні зрадники виправдовували свої негативні вчинки життєвою необхідністю заради самозбереження.

Споконвіку українців турбувала проблема вірності і 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», – гнівно відповідає козак поневолювачу [61, арк. 29].

Над питанням зрадництва розмірковує О. Довженко в багатьох своїх творах. Відтак 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 [69, с. 264, 266]. 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», – зауважує митець [68, с. 24]. 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» [68, 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...» [59, с. 65]. 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» [26, 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» [59, с. 65].

В основу твору був покладений дійсний 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?» [71, с. 155].

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 [59, с. 67]. «Перебіжчик, Іуда», – називає сина розгніваний батько [59, с. 68], який весь час розмірковує над питанням: «Чи дійсно породили ми Іуду» [69, с. 243]. 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!» [59, с. 69].

До зрадника Мефодія негативно ставляться не лише земляки, а навіть і фашисти. 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» [59, с. 66].

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 «Відступника» 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 не мислимо було без опертя на «павликів морозових».

О. 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 – на виховання в українців патріотизму й національної самосвідомості. Коріння цього він шукав у глибині століть, в 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» [54, с. 189].

На думку В. Гребньової, література в розумінні О. 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» [40, с. 138].

Дослідник творчості О. Довженка Р. Юренєв із цього приводу зазначає: «Два світи – світ чорної злоби, нелюдської жорстокості, тупого фанатизму і світ чистої любові до Батьківщини, презирства до смерті, впевненості в перемозі – зіткнулися в непримиренних конфліктах цих оповідань. У них немає психологічних нюансів, півтонів: чорне і біле, мерзенне й прекрасне, смерть і життя» [296, с. 98].

Ця тема постійно турбувала О. 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» [62, арк. 2–3], – передає її почуття автор.

На думку С. Коби, твори О. 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 прийдешнє» [108, с. 122]. Цим пояснюється їх велика популярність. Адже сюжети, взяті з життя, проникали глибоко в душу, спонукали до героїзму й самовідданості в ім’я народу.

У літературному спадку О. Довженка окреме місце відведено споконвічній трагічній долі української жінки, що здавна була берегинею роду, уособленням спадковості поколінь. Митець проводить історичну паралель між сучасною йому українкою і давньоруською Ярославною, що вже багато віків в українському суспільстві сприймається як символ справжньої жіночності: «А Олеся-



Ярославна виплакала на перелазі свою многосотлітню пісню», – так пише про свою героїню письменник у кіноповіді «Україна в огні» [59, с. 78].

Варто звернути увагу на те, що чи не найулюбленіше жіноче ім'я О. Довженка – Олеся. І цьому є певне пояснення. Під час роботи над кінокартиною «Сумка дипкур'єра» режисер мав стосунки з Єленою Черновою, яка виконала маленьку роль покоївки балерини. Р. Корогодський у книзі «Довженко в полоні» коментує листи письменника до актриси, що стали відомі лише нещодавно. Вони являють собою цікаву сторінку в його житті, мають високий чуттєвий і еротичний зміст. Уже в першому своєму епістолярному посланні, датованому 5 січня 1928 р., О. Довженко пояснює, чому він свою адресатку назвав Олесею: «Это имя девушки, человека с большой стыдливою душой, моя родная Олеся» [258, с. 153].

Таким чином, ім'я Олеся асоціюється у письменника з коханою. Єлена (Олеся) Чернова залишила свій слід у серці митця, що знайшло вияв у його творчості. Цим ім'ям він нарік один із центральних жіночих персонажів у кіноповіді «Україна в огні», а також позитивних героїнь у деяких своїх інших творах (оповіданні «Незабутнє» та ін.).

Його Олесі наділені кращими жіночими рисами, що беруть свій початок від Ярославни зі «Слова про похід Ігорів». У такому контексті це ім'я зустрічається в кіноповіді «Україна в огні» й оповіданні «Незабутнє». Мабуть, саме тому, що його Олеся завжди кришталеву чиста, письменник ставить її в ситуацію, коли вона змушена відважитися на нечуваний у звичайних умовах вчинок: перед загрозою бути згвалтованою ненависними ворогами дівчина пропонує свою дівочу честь випадковому радянському солдатові, якого сприймає не як абстрактного захисника Вітчизни, а як свого власного захисника. За таких обставин цей її вчинок сприймається як вияв вищої моральності. «Глибина інстинкту роду, підсвідома мудрість, що з'являється на допомогу людині в грізні часи, коли розум холоне і не встигає усвідомити небезпеку, і спитати нікого, і грізний час летить лавиною згори» [59, с. 72], – виправдовує свою героїню автор. Відсутність громадянської гідності, гордості і національної охайності й

мужності письменник вважає розплатою «за нікчемне погане виховання молоді, за хамську образу виховання дівчини» [54, с. 211].

Іншим символом української жінки для О. Довженка є Шевченкова Катерина, яку він ставить, з одного боку, на один щабель з Ярославною, а з іншого – порівнює з трагічною долею своїх співвітчизниць, які опинилися в нелегких умовах Другої світової війни. Подібні асоціації знаходимо в «Щоденнику», у якому митець пише «про жінку, про матір, про сестру. Про нашу Ярославну, що плаче рано на зорі за нами. Про Катерину, що плакала з Ярославною, про нашу геніальну українську хазяйку, про господиню України» [74, с. 198].

У своїх літературних, публіцистичних творах і кінострічках О. Довженко прагнув відтворити в образах пращурів, «що давно пішли з життя, близькі сучасності й живі риси, показати всю глибину їх внутрішнього світу» [66, с. 118]. У статті «Тарас Бульба» він називає український народ не інакше, як «безсмертний народ з його всеперемагаючим духом» [66, 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» [66, с. 21]. У такий спосіб він уже вкотре намагається звернути увагу співвітчизників на їхнє славне історичне минуле, багатовікові традиції боронити Батьківщину від ворога.

Розмірковує О. 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» [74, с. 332]. 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 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» [74, с. 373].

Серед відомих історичних постатей, до яких звертається у своїй творчості О. Довженко, чільне місце посідає російський біолог і селекціонер, автор багатьох сортів плодово-ягідних культур, доктор біології, заслужений діяч науки і техніки, почесний член АН СРСР 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 О. 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...» [54, 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 листа, 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 у «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» [73, с. 45].

Змальовуючи образ головного персонажа свого твору, О. Довженко акцентує увагу на його патріотизмі, який для вченого є цілком природним. Мічуріна не можна відірвати від рідної землі, як не 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» [68, с. 219].

Неважко здогадатись, що, вкладаючи в уста свого героя ці слова, автор мав на увазі скоріше за все 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 їм. Вони живуть у пам'яті народній, у билинах, легендах, переказах, піснях. Чимало таких звитязців 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» [66, с. 22].

У своїх літературних творах і кінострічках О. Довженко прагнув відтворити в образах пращурів, «що давно пішли з життя, близькі сучасності й живі риси, показати всю глибину їх внутрішнього світу» [66, 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» [66, 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» [66, с. 38] і «До зброї», написаних у грізні роки війни, «Душа народу неподоланна» (до 81-ї річниці з дня смерті Т. Шевченка) [66, с. 22], «Українська пісня» (до 100-річчю з дня народження М. Лисенка) [66, с. 24] та ін. До видатних постатей героїчного минулого апелює О. 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 [66].

Водночас шанобливе ставлення до визначних історичних діячів не заважає письменникові скептично поціновувати культ особистості Сталіна, до владної комуністичної верхівки в цілому. Із зрозумілих причин він, щоправда, уникав прямої критики вождя, проте у його творах все ж таки можна відчутти осуд політики правлячої партії («Україна в огні», «Потомки запорожців»), що в ту добу було справжнім громадянським подвигом.

Лише в деяких щоденникових записах зрідка можна зустріти скупі слова поваги та вдячності до керманича, який тривалий час у цілому лояльно ставився до режисера. Щодо такого особливого ставлення В. Дончик зауважує: «Важко сказати, як могли б далі розвиватися події, якби він з його мужньою і запальною вдачею, національно свідомою позицією лишався в Києві, Україні в часи винищення української інтелігенції. Але щось чи хтось ніби вберігав його» [76, с. 221].

На особливу увагу заслуговує той факт, що, перебуваючи під пильним наглядом спецслужб, будучи на особливому рахунку у генсека, режисер знайшов у собі мужність відмовитися від публічних панегіриків на його честь, як це робили деякі інші культурні діячі того часу. Більше того, розуміючи, що

країна не готова до війни, у своїй кіноповісті «Україна в огні» він чотири рази використовує словосполучення «броня тонка», що звучить як пряме звинувачення режиму. Багато про що говорить і той епізод у «Щоденнику» (від 26 листопада 1943 року), де занотовані слова Довженкового батька, який, помираючи в окупованому німцями Києві від голоду й знущань, проклинає Сталіна «за невміння правити і воювати, за те, що мало готував народ до війни і віддав Україну на розорення Гітлеру, нагодувавши перед тим Німеччину і помігши їй підкорити собі Європу» [54, с. 270].

На цьому тлі до певної міри стає зрозумілим, чому Сталін не потрапив у жодну Довженкову кіноповість чи кінострічку попри те, що він був чи не першим читачем і глядачем його творів.

Варто звернути увагу на критику О. Довженком незадовільної кадрової політики в країні, що, на його думку, призводить до того, що нерідко доля підносить на керівні щаблі випадкових чи навіть недостойних людей. «В житті трапляється частенько, – зауважує він, – що дурнуваті люди опиняються в ролі наставників і повчителів» [74, с. 548]. Зрозуміло, що чимало таких керівників О. 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 твору є заступник голови колгоспу Харитон Гусак, якого автор характеризує як людину дрібну і мізерну у всіх відношеннях [70, с. 100].

На противагу цим маленьким «наполеончикам» пересічних українців письменник ставить, по суті, на один щабель з визначними постатями, визнаними творцями історії, порушуючи у такий спосіб першим серед радянських письменників 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, який приводився в дію вищим керівництвом.

На думку О. 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» О. Довженко впевнено заявляє, що «не змарнів наш рід», не перевелися «лицарі на нашій землі», що є кому стати поруч з Богуном і Байдою [69, 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» [69, 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 їх велич і силу, працьовитість і патріотизм. Описуючи героя 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» [70, с. 107]. Символічним є і те, що Стояна кулі не беруть, як «колись не брали кулі та вогонь запорізьких козаків».

У своїй літературній творчості О. 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» [276, с. 123], 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» [70, 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» [70, с. 319]. Олеся з оповідання «Незабутнє» не пішла за коханим Василем у далекі краї, бо відчувала нерозривний зв'язок із землею, хатою і «дорогими могилами батьків» [69, 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» [68, с. 105].

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 глitalи, 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» [69, 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» [69, 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. О. Довженко ж намагався здійснити нездійсненне – зробити домінантною тему 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» [46, с. 18]. Ця літературна правка до певної міри знищила національно-патріотичний пафос його творів, надала їм більш нейтрального забарвлення.

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

### **2.3. Дискурс української історії у «Щоденнику» О. Довженка**

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. Попри численні наукові розвідки, присвячені митцю, його літературна, мемуарна й епістолярна спадщина висвітлена лише частково.

Митець залишив по собі вагомий доробок – 12 художніх і документальних фільмів, 13 кіносценаріїв, 2 п'єси, 20 оповідань, автобіографічну повість, нариси, статті. Проте ще більше задумів залишилося нереалізованими. Тільки в щоденникових записах 1949 року їх налічується понад п'ятдесят. Прикметним є

той факт, що наприкінці життя майстер усе більше схилився до літературної діяльності, про що свідчить запис у його «Щоденнику» від 7 листопада 1945 року: «Основна мета мого життя не кінематографія. У мене уже немає фізичних сил для неї. <...> Я хотів би вмерти після того, як напишу одну книжку про український народ. Я хочу так її написати, щоб вона стала настольною книгою і приносила людям утіху, добру пораду і розуміння життя» [54, с. 380–381].

Довженко-письменник і Довженко-кінорежисер були нероздільними. Митець ставив свої фільми виключно за власними сценаріями. Він мав колосальний творчий потенціал. Навіть неможливо уявити, скільки втратила українська і світова культура з його дочасною смертю. У своїй творчості митець гармонійно поєднував хист кінорежисера, прозаїка, драматурга й публіциста. Літературний доробок письменника вражає лаконізмом, образністю й правдивістю. Відомий правозахисник Є. Сверстюк називає його «першим в СРСР дисидентом, настільки прямим і відвертим, що його засудив сам Сталін із усім Політбюро ВКП(б)» [178, с. 145].

Літературна спадщина О. 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» [54, 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» [178, с. 131]. 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 архітекtonіку 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 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”» [71, с. 5]. 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'янку.

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 жорстокій критиці, О. Довженко «знищив три записні книжки» [71, с. 9]. 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 РАЛМ 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, біографічні документи, фотографії. Особливу цінність мають 74 записні книжки кінорежисера з щоденними записами, нотатками до сценаріїв, статей тощо.

Творчий архів О. Довженка збирався у три етапи. Довоєнна його частина була знищена під час війни. Ю. Солнцева згодом збрала 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» [258, с. 266].

У 1953 році почалося комплектування особистого архіву О. Довженка з його згоди на передавання документів в ЦДАЛМ 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 дотримається 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 О. 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 російських кінознавців і архівістів. Упорядники – В. Забродін, Є. Марголіт. Підготовкою тексту займалися В. Забродін, А. Євстигнєєва (російський текст); О. Чугунова, С. Тримбач (український текст). «Щоденникові записи» є першим науковим виданням текстів О. 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» [54, с. 5].

Упорядники на 979 сторінках подають матеріали з 25 зошитів (а не з 4, 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» О. 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 О. Довженко не раз, особливо в записах воєнних літ, ототожнював себе з народом, його долею, його драмою і трагедією, а відтак, і мовою» [54, 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 О. Довженка, що характеризується своєрідним розумінням історії, 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 відчутти 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» [61, арк. 52].

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 О. 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 мое сучасне <...> стане теж колись минулим», – читаємо у кіноповісті «Зачарована Десна» [55 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» [55, 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» [54, 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. Всім узяли – не вистачило тільки доброї долі. Погубила нас нещаслива наша географія і невдала наша історія» [54, 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 жахливою долею. Нема і не буде в Європі пасинка другого, що так був би зневажений в усіх своїх правах на угоду підлих кон'юктур», – занотовує свої роздуми митець 30 червня 1945 року [54, с. 342].

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 О. 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 денационалізації, 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, О. 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.

У «Щоденнику» порушено й низку глобальних проблем української історії. Загибель цілих армій митець висвітлює не з позиції історика, а з соціально-гуманітарних щаблів. У час, коли офіційна ідеологія вимагала створення культу Сталіна, коли його прославляли у творах усіх жанрів мистецтва, О. Довженко намагається уникати цієї теми. Він зі зрозумілих причин не виступає з відкритим засудженням політики вождя і партії, проте й оди йому не складає. Хоча за тих умов цього нелегко було уникнути. Письменник розумів, що однією з причин військових поразок були результати масових репресій і голод минулих років.

Із нотаток у тому ж таки «Щоденнику» видно, що в певні моменти свого життя митець серйозно вагався. Зокрема, складаючи перспективний творчий план у серпні 1942 року, він поміж інших творів запланував написати оповідання під умовною назвою «Пісня про Сталіна» [54, с. 247], однак, судячи з того, що ні цей, ні якийсь інший подібний твір так і не побачив світ (а така річ, звичайно ж, мала б бути пріоритетною за часом написання), цю спокусу майстер все-таки подолав.



Дослідник В. Марочко робить висновок про те, що «статистика жертв, яких зазнав український народ за чверть століття від 1917 р. до 1942 р., у О. Довженка виявилася достовірною, але вражають не цифри, а саме їх трактування» [156, с. 265]. Кінорежисер виокремлює соціально-політичні чинники, що спричинили втрати: розкуркулення, заслання на Соловки, голод і репресії. Загальні втрати за роки війни, на його думку, сягали 40 мільйонів чоловік.

Багато цінного у розумінні світогляду О. Довженка, як уже йшлося, містять «Щоденники» О. Гончара. Викликає інтерес його запис від п'ятого січня 1994 року, в якому він доходить висновку, що О. Довженко відчував себе посправжньому 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 О. 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...» [36, с. 511]. 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.

В. 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 дослідник [156, с. 268].

Прикметно, що О. 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 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» [54, 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 вбачає 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 О. Довженко. – Його весь час пасинкують. У нього велике дебеле листя, а цвіту де-не-де» [54, 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 заборонаю 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» [54, 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» [54, 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 [54, с. 788]. І не дарма. За знищення українських святинь радянська влада не карала, а навпаки – нагороджувала. У цьому О. Довженко вбачав прояв національної політики комуністичної партії, яка прагнула стерти зі свідомості українського народу пам'ять про його минуле.

Інша особливість постаті О. 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 споживацьким, чи матиме в душі помисли високі, чи

хвилюватимуть його твори мистецтва і літератури [178, с. 162]. 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. О. 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.

#### **2.4. Шевченківські традиції у художньому дискурсі літературної творчості Олександра Довженка**

Становлення О. Довженка-письменника відбувалося під впливом кращих українських літературних традицій. На формування його мистецьких уподобань значний вплив мала усна народна творчість, а також доробок видатних його попередників – Г. Сковороди, Т. Шевченка, М. Гоголя та ін. Однак найбільші мистецькі досягнення майстра пов'язані з творчим засвоєнням шевченківської й гоголівської спадщини, що позначилося на його літературно-естетичних концепціях, проявилось у наслідуванні тем, мотивів, образів. «Сучасне завжди на дорозі з минулого в майбутнє» [73, с. 193], – писав митець, а тому й звертався до кращих зразків української класичної літератури для відтворення зв'язку поколінь.

«Доля Олександра Довженка, – наголошує В. Агеева, – це ще один варіант питомої для української історії ситуації генія, народженого в селянській хаті, а відтак приреченого на неймовірні складнощі творчого самоздійснення» [50, с. 8]. Дослідниця визначає «архетипним у цьому ряду» життєпис Т. Шевченка.

Вона звертає увагу на вплив «історично значущої культурної моделі» на кіноповість «Зачарована Десна», акцентує на архетипному сюжеті, змалюванні «цілком згармонізованого світу поза соціумом» [50, с. 8]. М. Рильський вважав Т. Шевченка – «найбільшого в світі співця жінки-страдниці, жінки-матері» – одним із «духовних батьків» митця [220, с. 338].

Тараса Шевченка О. Довженко називає «батьком нації», адже у другій половині ХІХ – початку ХХ ст. не було жодного відомого письменника, який не відчував би його впливу на власну творчість. 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...» [66, с. 22].

Захоплення творчістю Т. Шевченка, як і М. Гоголя, виявилось у О. 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 Шевченка [156, с. 40]. Хлопчині були близькими героїчні образи Шевченкової поезії, його ненависть до зла і неправди.

Якщо уважно подивитися на біографії обох геніїв, то можна помітити чимало спільного в їхніх багатостраждальних долях. О. 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.

Поєднає митців і їхній потяг до образотворчого мистецтва, їхнє навчання у визнаних майстрів живопису. Т. Шевченко, як відомо, був учнем К. Брюллова, а О. Довженко під час перебування в Берліні (1922–1923 рр.) брав уроки у

відомого художника-експресіоніста, члена Академії мистецтв Віллі Еккеля [156, с. 61].

Образ Шевченка був постійно присутній у художній уяві О. Довженка. Після повернення 1923 р. 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) [132, арк. 49].

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, звичайно ж, 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 [55, с. 92].

Про почуття глибокої поваги письменника до генія Т. 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 Тараса 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» [182, с. 101].

Цей епізод органічно ввійшов у кіноповість «Поема про море». Розпочинається твір уривком з поезії «Реве та стогне Дніпр широкий...» [73, с. 195]. Автор згадує могилу Шевченка, Тарасову гору. О. 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» [73, с. 271]. У цей час до пристані підходить пароплав «Тарас Шевченко» й «наповнює простори гучним своїм басом». І гучномовець гукає звідкись: «І блідий місяць на ту пору...» [73, с. 279], сповнюючи смутком зустріч Катерини з її коханим Валерієм Голиком, який покинув її. З цього випливає, що О. 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 О. Довженка. «А вона, мужва проклята, серед степу широкого...», – говорить, наприклад, Дробинський, обурений небажанням селян засівати колгоспну землю [69, с. 121]. В епізоді проведів комсомольців на Дніпрельстан Радчук заводить пісню «Реве та стогне Дніпр широкий». На це агроном Пасічний зауважує: «Годі вже ревти 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» [69, 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» [69, с. 133].

Історіософські мотиви творчості О. 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» [286, с. 329]. 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» переграють 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 поетико-стилістична спільність. У Т. Шевченка «Минають дні, минають ночі, ... минає літо...», у О. Довженка – «Минали дні, минали ночі, минуло літо». У Т. Шевченка «земля плаче у кайданах», у О. 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, дітвори... за столом у тихий літній день сиділа родина Запорожця і тихо співала...») [68, 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, заслання. «В яку безодню горя упав мій народ і скільки горя ще жде його в майбутньому! Поділять його знову. Роз'єднують, 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 [54, с. 215]. 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» [54, с. 215]. Цитату з Шевченкової поеми «Гайдамаки» використовує О. 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» [54, с. 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?» [68, 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...» [68, с. 19].

Т. Шевченка, постать якого постійно присутня у щоденникових записах, О. Довженко порівнює з розжареною піччю. 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» [54, с. 91].

Нерідко О. Довженко у своїх творах використовує уривки з віршів класика, у своїх поденних записах письменник часто вдається 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.) [54, с. 63], «Не забудьте спом'янути не злим тихим словом» (кінець 1947 р.) [54, с. 431], «“Минають дні, минають ночі...”». Летить мій час і труд мій гине марно» (15 травня 1953 р.) [54, с. 705], «І блідий місяць на ту пору з-за хмари де-де виглядав, неначе човен в сивім морі» (1952 р.) [54, с. 672].

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!» [73, с. 93]. Ці слова перегукуються з Шевченковою поемою «Сон»: «Аспиде неситий! Що ти зробив з козаками? Болота засипав Благородними костями» [286, с. 216].

Звертається до Т. Шевченка О. Довженко і в повсякденному своєму житті. Наприклад, з приводу бездумного господарювання на рідній його землі, про що свідчить запис 1956 року: «Порубано яблуні. “Садок вишневий коло хати, хрущі над вишнями гудуть...”». Досить дурної поезії! Рубаймо садки!» [54, с. 799]. Саме Шевченкові слова стають йому в нагоді й тоді, коли він характеризує один із найабсурдніших радянських податків, який у народі називали податком на бездітність. «Кохайтесь, 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» [54, с. 799].

Так само, як і Т. Шевченко, О. Довженко розумів велику роль рідної мови у формуванні національної свідомості українців. Його обурювало 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» [73, с. 28]. 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», – підсумовує він [54, 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 Христя. 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 О. Довженко у відчаї цитує уривок із прологу поеми Т. Шевченка «Сон»: «бо немає Господа на небі» [54, с. 96]. Радянська критика акцентувала саме на цих рядках, обстоюючи атеїстичні погляди Т. Шевченка, трактуючи їх як те, що Кобзар цурався Господа. Сучасні дослідження переконливо свідчать про його глибоку християнську віру. Як відомо, Т. 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 О. Довженка відбувалося в інших умовах, а тому його віра в Бога не завжди була сталою. В «Автобіографії», згадуючи роки навчання в інституті, він зізнається у своїй безбожності, говорить про свої атеїстичні переконання [73, с. 27]. М. Куценко, описуючи Житомирський період життя митця, наводить спогади його учня М. Ярошенка, на думку якого, той був войовничим безбожником і атеїстом. Більше того, влітку 1915 року адміністрація 2-го Житомирського вищепочаткового училища, де у той час працював майбутній письменник, зверталася з цього приводу за допомогою до митрополита Київського. Відомо, що останній зустрічався з О. Довженком і тонко обробляв «безбожницьку» душу [132, с. 16].

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. Однак Довженкове розуміння Бога було дещо своєрідним. Найімовірніше, під Богом він розумів вищу людську мораль. До такого висновку можна дійти, проаналізувавши його запис у «Щоденнику» від 9 січня 1946 року: «Я почав молитися богу. Я не молився йому тридцять сім років, майже не

згадував його. Я його одкинув. Я сам був бог, богочоловік. ... Помилявся Шевченко, Франко, великі Руські мислителі. ... 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» [54, с. 397–398].

Т. Шевченку довелося жити й творити в добу, коли Україна була майже повністю зрусифікована. Писати українською мовою в той час було не престижно. Проте він разом з І. Котляревським, Г. Квіткою-Основ'яненком, деякими іншими митцями нагадали 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 О. 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.

О. 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) [54, с. 351].

Надія повернутися в Україну не полишала О. 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» [196, с. 658]. Про подібне мріяв і Кобзар, який незадовго до смерті, перебуваючи у Санкт-Петербурзі писав: «Поставлю хату і кімнату, садок-райочок посаджу...» [286, с. 574].

Тарас 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.

## 2.5. Гоголівські мотиви в літературній спадщині О. Довженка

Серед чинників, що впливали на формування мистецького і літературного таланту О. Довженка, беззаперечними є традиції класичної літератури, представлені не в останню чергу М. Гоголем, якого він уважав своїм учителем. І це цілком закономірно. Адже М. 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 ній, як зауважує О. 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» [281, с. 88].

Звернення до спадщини М. 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 А. Новиков пояснює тим, що його твори приваблювали «невичерпним джерелом акумульованої в них багатой духовної спадщини українського народу – передусім в історичному, фольклорному й етнографічному аспектах» [172, с. 386].

Серед найбільш відомих письменників, які серйозно займалися цією роботою, дослідник називає М. Старицького і М. Кропивницького. Сюжети драматичних творів М. 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 М. Кропивницького з драми «Дай серцеві волю, заведе у неволю» Іван Непокритий за своєю вдачею є справжнім 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» [172, с. 378]. На думку вченого, гоголівські мотиви простежуються і в інших драматичних творах М. Кропивницького, зокрема в таких, як «Вуси» (за О. Стороженком), не говорячи вже про комедії «Вій» і «Пропавша грамота», створених на основі однойменних гоголівських повістей.

Серед інших авторів, які зверталися до переробки та інсценізації гоголівської прози, слід згадати К. Ванченка-Писанецького («Тарас Бульба під Дубно», «Вечір на хуторі») і С. Черкасенка («Страшна помста»).

З гоголівськими текстами як перекладач працював М. 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 М. 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 О. Довженка М. Рильський визначає М. 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» [65, с. 7], 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 М. Рильського, патетичне сприйняття дійсності сполучалося в обох письменників із «глибоким почуттям чисто українського гумору» [65, с. 7].

О. Поляруш у монографії «Олександр Довженко і фольклор» (1988) теж вказує на спорідненість стилю М. Гоголя й О. Довженка. В обох митців, зазначає дослідник, простежується тяжіння до вільного 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» [197, с. 140]. Окрім М. Гоголя і О. Довженка, як свідчить О. Поляруш, такий принцип використовували у своїй творчості Г. Квітка-Основ'яненко і Т. Шевченко.

Спільне, що поєднує твори М. Гоголя й О. 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 оповідачем [197, с. 148].

Російський письменник К. Паустовський після зустрічі з О. 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 О. Довженко міг би змагатися з М. Гоголем за гостротою спостережень та дивними розповідями [136, с. 300].

В «Історії української літератури (1967–1971)» О. Білецького зазначається, що твори О. Довженка були здатні «глибоко хвилювати читача своєю вогняною патетикою, масштабністю думок і образів, гоголівською “пронизливою” силою ліричних звернень і уподібнень» [100, с. 135].

Захоплення Гоголем виявилось у О. 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 двокомплектному училищі, Сашко знайомиться з «гоголівським Тарасом Бульбою, що залишився улюбленим героєм і мрією на все життя» [108, с. 20]. За спогадами однокласників О. Довженка, що зберігаються в Сосницькому літературно-меморіальному музеї, хлопець був закоханий у творчість М. 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.

Цікавим є і той факт, що саме гоголівську тему («Виходячи з м'яких юнацьких літ у сувору жорстоку мужність – забирайте з собою всі людські порухи, не залишайте їх на дорозі: не піднімете потім» [136, с. 14]) обрав О. Довженко 1911 року і для написання письмового твору на вступному іспиті до Глухівського вчительського інституту. Для 16-річного юнака це був досить складний вибір, який здивував багатьох інших абітурієнтів (а їх було триста), але, напевно, приємно вразив екзаменаційну комісію. Мабуть, якоюсь мірою саме цим можна пояснити те, що серед тридцяти осіб, яким пощастило вступити до інституту, було й прізвище Олександра Довженка, який, до речі, був наймолодшим серед однокурсників.

Гоголівські слова з теми вступного іспиту стали життєвим кредом уславленого режисера й письменника. Свою близькість до М. Гоголя на той момент митець згодом пояснив так: «Я писав про те, з чим приїхав до Глухова, що взяв із собою назавжди від батька й матері, від свого діда Семена та дядька Самійла, від нашої Десни...». Не змінилося це трепетне й шляхетне почуття до класика української і російської літератури у О. Довженка до кінця життя. Через 38 років потому в листі до Я. Коваль (від 8 жовтня 1949 року), згадуючи про свій твір на вступному іспиті до Глухівського вчительського інституту, він зауважив, що писав його дуже старанно і дописує досі по мірі своїх сил [136, с. 14].

Творчість М. Гоголя, що тісно пов'язана з народною культурою, була одним із джерел творчості О. 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», – зауважує С. Тримбач [258, с. 345]. Вчений описує враження, що справив на Сергія Ейзенштейна Довженків фільм «Звенигора»: «Щось гоголівське» [258, с. 192]. 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 задумами. Режисер, зокрема, зазначає: «Далі почну роботу над фільмом “Тарас Бульба” за геніальним твором М. В. Гоголя» [136, с. 142]. 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 О. 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 «малоросійські» театральні групи. Митець «вважав таке відображення історичної правди позбавленим смаку, схожим на оперну бутафорію, що закреслює істинний зміст твору» [217, с. 72]. «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 голої і безпросвітних

гульвіс, а живих людей, справжніх лицарів, сильних своєю організованістю, беззавітно хоробрих, щедрих і скромних трудівників. Показати, що запорожці були непримиренними 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...», – ділився своїми планами майстер [217, с. 72].

Цілком поділяючи думку О. Довженка щодо такого його реалістичного підходу у відображенні козацької доби, все ж зауважимо, що далеко не всі «малоросійські» театральні трупи задля дешевої популярності у невибагливого глядача (а отже, й легкого заробітку) вдавалися до так званої шароварщини. Хоча в добу царської Росії чимало було й таких. «Кращим українським театрам часто доводилося зазнавати великих матеріальних збитків, – зауважував відомий український актор І. Мар'яненко, – бо вихований некультурними трупами глядач віддавав перевагу “гопачному” театрові». У таких трупах «все зводилось насамперед до того, щоб без перестану і чим завгодно розважати, приголомшувати глядача» [154, с. 82].

Зовсім інших принципів дотримувався уславлений театр корифеїв. Його керівник М. Кропивницький був палким прихильником цілковитого перевтілення актора в образ. Наприклад, при постановці Шевченкового «Назара Стодолі» «у нього вмотивованими і до кінця продуманими були кожна деталь, кожна мізансцена. Для митця важливо було, щоб актор зміг показати основне – внутрішній світ героя» [172, с. 364–365].

Сценарій для фільму «Тарас Бульба» О. 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 сценарію [136, с. 153].

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» О. Довженко планував на своїй батьківщині – у Сосниці, поблизу річки Десни, яка, на думку режисера, 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. О. 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 М. 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» [208, с. 33].

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 М. 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 М. 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», О. 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.

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 [55, с. 239]. Показовим є сон Уляни Рясної, в якому вона розмовляє з князем Святославом [67, с. 22–23], або марення Івана Орлюка в «Повісті полум'яних літ», сцена мрій бійців у «Щорсі». На цю особливість творчості митця звертає увагу й О. Поляруш у своїй монографії «Олександр Довженко і фольклор» [197, с. 144]. Сам митець писав у «Щоденнику»: «Сон – форма, спосіб монтажний, композиційний для висловлювання різних цікавих і надзвичайних речей і можливостей нездійснених... Снам і прикметам, і спостереженням приділити особливу увагу» [67, с. 241–242].

У О. 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 М. 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 [55, с. 249]. 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 [55, с. 253]. Старий запорожець Іван Закрутигуба перед вирішальним виступом «стояв за возом навколішках і молився» [55, с. 269]. У першоджерелі такі епізоди відсутні.

На відміну від М. Гоголя, О. 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» [55, с. 267]. 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!» [55, с. 268]. Усі козаки, прощаючись один з одним, «пошапкувалися», як здавна у них велося [55, с. 269].

Інша відмінність полягає в тому, що О. 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» [55, с. 277]. У фінальній сцені теж звучить сумна пісня, яку виконують, пливучи очеретом, козаки, які змогли врятуватися. Співають вони про свого загиблого отамана [55, с. 286]. О. 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 [55, с. 246]. 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, підбував 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...» [55, с. 246].

З іншого боку, у Довженковому сценарії не вистачає деяких елементів, наявних у гоголівській повісті. Це, наприклад, детальна характеристика козацького устрою на Січі [33, с. 218], або розповідь про синів і бурсу, в якій вони навчалися [33, с. 223], про військову школу на Січі [33, с. 229–231]. Ці скорочення можна пояснити, ймовірно, специфічними вимогами до побудови сценарію, який багато в чому нагадує драматичний твір.

Разом із тим О. 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» [55, с. 260]. 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...» [55, с. 260].

Взагалі ремаркам О. Довженко надавав особливого значення, у тому числі й у кіноповістях. 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» [55, с. 145].

Окрім цих відмінностей, у цілому фабула Довженкового сценарію «Тарас Бульба» мало чим відрізняється від однойменної повісті М. 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» [136, с. 153]. 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» [68, с. 119]. О. 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» [68, 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 О. 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» [68, с. 119].

В інших літературних творах О. Довженка теж незрідка в тому чи іншому вигляді присутній М. 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» [55, с. 220].

Напевно, не випадково митець порівняв свого Боженка з гоголівським Кубубенком. Він, поза сумнівом, вбачав спадковість і спорідненість у цих образах. «Тільки великий митець, як слушно зауважив М. Рильський, – міг так використати образ іншого великого митця. Кукубенко – і Боженко» [220, с. 335].

Читаючи Довженкове оповідання «Тризна», мимоволі згадуються українські народні думи і знову ж таки М. Гоголь, що теж, як і О. 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 якимось разів чотири, випустив шаблю і зразу захропів, мов після доброго вина з музикою, гучними бубнами і молодецьким танком» [69, 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» [70, с. 129]. Або сцена смерті діда Семена в цій же кіноповісті: «Може б з'їсти чогось? – вголос подумав дід, оглядаючи свій рід, і, коли Оріся 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» [70, 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 [70, 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 О. 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 типажі. Серед них – образи Тараса Бульби, його сина Остапа, запорожців Кирдяги й 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 М. 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, скажимо ось Гоголь чи той, як його...» [69, с.133].

Не обійшов увагою гоголівських героїв О. 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 [67].

Проте чи не найбільша цінність, яку О. Довженко зумів запозичити у М. 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!» [69, 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

М. Гоголю, який яскравими барвами зумів змалювати сцену вбивства за зраду Вітчизни батьком власного сина.

М. 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» [59, с. 65].

О. Довженко, як і М. 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 М. Гоголя читаємо: «Я тебе породил, я тебе и убью!» [33, с. 286]. О. Довженко ніби продовжує тему вустами батька Відступника: «Проклинаю запроданця і зрадника Батьківщини, мого сина Мефодія» [59, с. 68].

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-зрадником [59, с. 69].

У душі гоголівського Тараса Бульби змагаються почуття любові до сина і патріотизм: «Минуты две думал он, кинуть ли его на расхищенье волкам-

сиромоахам или пощадить в нем рыцарскую доблесть» [33, с. 287]. І все ж Андрій залишається лежати на місці події. Щоправда, у старого полковника була надія на те, що про мертвого сина-зрадника попіклується його польська пасія.

Довженко не залишає своєму персонажу навіть надії на останній християнський обряд. «А в глибокому яру zostався догнивати не прийнятий землею Відступник» [59, с. 70], – 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 М. Гоголем, особливо з його безсмертним Тарасом Бульбою. Для великого українського патріота О. 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» [108, с. 120].

У нарисі «Не хазяйнувати німцям на Україні», як і в інших публіцистичних творах того часу, О. Довженко радить пам'ятати, «хто були наші прадіди». І сам же відповідає, що вони були українськими козаками, «були захисниками народу, славними поборниками його волі» [53, с. 8]. Митця турбувало й те, чи після

перемоги світ помітить «рани» на «могутньому козацькому тілі» українського народу [53, с. 4].

Усвідомлюючи велику і незаперечну духовну силу улюбленого з дитинства Гоголевого Тараса Бульби, О. 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 О. Довженко потрапив у складі діючої армії на початку травня 1942 р. 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 О. 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» [54, 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» [54, с. 127].

Прикметно, що у своїй війні з ворогами Довженків герой навіть і не думає зупинятися. 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» [54, с. 128].

Свою майбутню новелу О. 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 р., у якому він планує написати тепер уже оповідання під однойменною назвою. Але оповідання теж не було написаним. Щоправда, наступного 1943 року Довженко, як відомо, завершив свою знамениту 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 О. Довженко знову повертається до образу Тараса Бульби. Але тепер уже в публіцистичних працях. Маємо на увазі його статтю «Велике товариство» [68, 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 М. 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 [68, с. 73–74].

Акцентуючи на міцному духовному зв'язку О. Довженка з М. Гоголем, один із дослідників його літературного доробку К. Зелінський наголошував: «Довженко – письменник і, я б сказав, передусім письменник. Сценарії О. 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» [182, с. 60–61].

Вплив М. Гоголя простежується не лише в літературній діяльності митця. «Гоголівські» форми використовує і Довженко-режисер. Це стало зрозумілим уже після перших його фільмів. І. Рачук 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» [217, с. 70].

Літературні твори О. Довженка, створені під впливом М. Гоголя, мали неабияке просвітницько-патріотичне значення, сприяли пробудженню національної самосвідомості українців, розширювали уявлення про побут пращурів, їхні споконвічні традиції, героїчну боротьбу з поневолювачами.

## **Висновки до розділу 2**

Літературна спадщина О. Довженка має велику джерельну цінність. Увагу письменника постійно привертала героїчні сторінки української історії – походи

давньоруських князів, національно-визвольна війна 1648–1654 рр. під проводом Богдана Хмельницького, Громадянська і Друга світова війни в ХХ ст. тощо.

У щоденникових записах 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. Всупереч офіційній комуністичній ідеології однією з провідних у його літературному доробку є думка про важливість вивчення співвітчизниками історії свого народу – невичерпного джерела формування національної самосвідомості й патріотизму.

Митець нарікає на сторінках свого «Щоденника» на те, що влада не тільки не сприяє вивченню у навчальних закладах історії, а фактично поставила її під заборону. Як наслідок, у свідомості народу втрапився зв'язок часів, що на початку війни зрештою і призвело до появи масового дезертирства й зрадництва, а відтак до того тяжкого становища, в якому опинилась Україна.

Саме відсутністю історичних знань у мільйонів співвітчизників, незнанням свого родового коріння, своїх національних героїв, які не шкодували життя за свободу рідного краю, пояснює О. Довженко проблему масового зрадництва в українському середовищі під час Другої світової війни. Все це знайшло відображення в його «Щоденнику», а також у творах «Україна в огні», «Відступник», «Не розборонити», «Українське», «Не хазяйнувати німцям в Україні» та ін.

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.

Безліч різних запозичень із української історії (переважно це ремінісценції) містять його літературні твори, в яких виявляється активна життєва позиція автора. Аналіз літературного доробку О. Довженка засвідчує, що практично всі

його твори, крім своєї основної естетичної функції, виконують ще й дві інші, не менш важливі, – виховну й просвітницьку. І забезпечується це передусім тими історичними вкрапленнями, на які так багаті його кіноповісті, сценарії, оповідання, п'єси, а надто «Щоденник». Саме тому твори митця рясніють іменами таких історичних постатей, як давньоруський князь Святослав, Северин Наливайко, Богдан Хмельницький, Іван Сірко.

Особливою увагою і пошаною майстра користувався великий київський князь Святослав, який незрідка згадується на сторінках «Повісті полум'яних літ», у щоденникових записах. В його уяві Святослав завжди поставав як непереможний полководець і великий патріот, який свою лицарську гідність поціновував вище за власне життя.

О. Довженко не заперечував впливу творчості М. Гоголя і Т. Шевченка на його власну, йому імпонували принципи активного пошуку й художньої вибагливості, волелюбні ідеї, характерні для класиків. Зокрема, семантика образу легендарного Тараса Бульби відповідала сутності переживань і настроїв митця у різні періоди його життя. Гоголівський Тарас Бульба був найулюбленішим літературним героєм письменника, образ якого він проектував на літературних героїв власних творів. А відтак майстер декілька разів звертається до нього, починаючи з 1939 року і до кінця життя, про що свідчать записи у «Щоденнику».

Заповітною мрією кінорежисера було екранізувати цей твір. Образ Тараса Бульби О. Довженко використав у кіносценарії «Тарас Бульба», оповіданні «Відступник», публіцистичній статті «Велике товариство», художній замальовці в «Щоденнику» задля майбутньої новели (на жаль, так і не створеної) під назвою «Тарас Бульба».

Чільне місце у творчості митця належить Т. Шевченку, якого він називав «батьком нації». Історіософські мотиви літературного доробку О. Довженка перегукуються з шевченківською концепцією минулого України. Звертаючись до сторінок історії України, він, як і Кобзар, аналізує ті явища, що призвели до повного занепаду української державності й прирекли народ віками жити «на



нашій – не своїй землі». Зіставляючи характеристики України у Шевченка й Довженка, можна простежити не лише концептуальну спорідненість, а й чимало словесних збігів.

## РОЗДІЛ 3

### УКРАЇНСЬКЕ КОЗАЦТВО В ХУДОЖНЬОМУ ОСМИСЛЕННІ ОЛЕКСАНДРА ДОВЖЕНКА

#### **3.1. Концепт «козацтво» та засоби його реалізації в щоденникових записах О. Довженка**

Ім'я Олександра Довженка асоціюється передусім із його кінематографічною і літературною діяльністю, що, зважаючи на неабиякі успіхи митця у цих царинах, є цілком логічним. Утім, як уже йшлося, О. Довженко був ще й справжнім знавцем історії. Про тісний зв'язок його творчості з історичним минулим пише, зокрема, О. Бабишкін. «Не раз наголошуючи на тому, що сучасне лежить на шляху з минулого в майбутнє, – зазначає дослідник, – він закликав із належною повагою і турботою ставитися до визначних надбань нашого народу в минулому» [177, с. 8].

Особливо багато уваги приділяв письменник темі українського козацтва, яка в його літературному доробку є наскрізною. Козацька тема тією чи іншою мірою знайшла відображення в кіноповістях «Щорс», «Тарас Бульба», «Україна в огні», а також драматичній поемі «Потомки запорожців». Ключовим концептом вищезгаданих творів є концепт «історія» і пов'язані з ним концепти «козацтво», «запорожець», «історична пам'ять» та ін.

Кожне покоління прагне по-своєму сформуванню власне бачення історичного минулого свого народу, а тому існують різні підходи до відображення історичних подій в історико-культурному аспекті. Національно-історичний концепт «козацтво» був об'єктом вивчення дослідників різних часових періодів, відповідно змінювалися й трактування зазначеного поняття. У вітчизняних і зарубіжних дослідженнях українське козацтво визначається як суспільний стан зі своїм неповторним способом життя, традиціями, військовим укладом, культурою, фольклором.

М. Грушевський висловлює думку про те, що козацтво – це продукт попереднього соціального й економічного розвитку українського народу, прототипом якого було кочове населення степових районів Київської Русі. Виникнувши як явище побутове, козацтво поступово еволюціонувало в окремий стан зі своїми правами і привілеями. «Козаки стали героями... люди переймалися вірою в неборну силу козачу», – зазначає вчений [45, с. 181].

Свою характерну назву козацтво отримало в другій половині XV ст., коли козаками почали йменувати групи охоронців південного прикордоння й уходників-промисловців (тобто тих, хто мав ті чи інші промисли на «нічийх» землях). У середині XVI ст. «на Подніпров'ї та Поділлі козакування стало певним видом занять і специфічним способом життя багатьох людей», провідними принципами співіснування яких стали «демократизм, рівність, відданість груповим інтересам, а також особиста незалежність і відчайдушна хоробрість» [80, с. 409–410].

Сучасні тлумачні словники пояснюють термін «козацтво» як «збірну назву особисто вольної воєнно-промислової людності, що сформувалася у східноєвропейських степах». Слово «козак» має давньотюркське походження (від *кьоз* – ходити, мандрувати) і вперше зафіксоване у словнику давньо-половецької мови (1303 р.) у значеннях «вартовий», «конвоір». У XVI ст. запорожці заснували Запорозьку Січ. Козацтво як окремий соціальний стан відіграло важливу роль не лише у відбитті іноземних агресій, а, що важливо, й у «захисті православної віри, збереженні національної ідентичності й становленні української державності» [81, с. 627].

У XVIII ст. козацтво у складі Росії «фактично трансформується в регулярні частини російської армії та кріпаків петербурзьких і московських вельмож. Значна частина українського козацтва була переселена на Кубань» [152, с. 201]. У 1775 році за наказом імператриці Катерини II українське козацтво було скасоване як окремий соціальний стан.

На думку О. Гончара, це була наперед спланована акція. На сторінках свого «Щоденника» (18 жовтня 1983 р.) він зазначав: «1775 р. було знищено

Запорозьку Січ. А всього через 8 років, у 1783-му, якраз двісті років тому, указом Катерини II на Україні було узаконено кріпацтво. Ось для чого потрібна була розправа над Січчю! Затоптати вогнище волелюбства, викоренити самий дух козацької демократії... Але історики теперішні про це ні слова» [35, с. 579].

Основними рисами запорозького козацтва, на думку істориків, зокрема укладачів «Довідника з історії України» К. Бондаренка, В. Гордієнка та інших, були «родинний принцип організації братства (побратимство, рівність, демократизм), морально-етичний кодекс поведінки (високий соціальний статус свободи, мужності, відданості товариству і, навпаки, низький статус мирної праці, спокійного способу життя тощо), інститут кобзарів, спеціальна наука молоді, специфічне ставлення до жінки, аскетизм, релігійність, колективне землеволодіння» [23, с. 55].

Спільним у всіх дослідженнях виявляється те, що українське козацтво уособлювало незламність українського народу, його вільнолюбні ідеали, непереможний дух і глибоку християнську віру. Ці характерні риси відобразилися в легендах і переказах, українських народних піснях і думах, музиці, образотворчому мистецтві, літературі. Захисники народу, оборонці віри – відчайдушні козаки – стали центральними образами у творах усної народної творчості: «Пісні про Байду», «Думі про козака Голоту», «Думі про Самійла Кішку», «Ой Морозе, Морозенку» та ін.

Українські письменники продовжили традиції возвеличення козацької слави. Автором першого роману про історичні події 1648 – 1657 рр. «Зиновій Богдан Хмельницький» був Павло Білецький-Носенко. Твір насичений літописними свідченнями й текстами універсалів і виступів Б. Хмельницького. І. Котляревський у поемі «Енеїда» оспівував веселу козацьку вдачу й бунтівний дух козаків, хоча вони й зображені в образах олімпійців і богів.

На початку XIX ст. серед письменників посилювався інтерес до історії України, зокрема, доби козаччини, яка посідає чільне місце в українській поезії фольклорно-історичного спрямування. Т. Шевченко, відтворюючи постаті запорожців у поезіях «Гайдамаки», «Іван Підкова», «Тарасова ніч», «Гамалія»,

змальшовував мужність і волелюбність козаків, їх історичну роль у долі України. До теми козаччини зверталися і його сучасники П. Куліш у історичному романі «Чорна рада» (1846) і М. Гоголь у повісті «Тарас Бульба» (1835).

Поетизації козацьких ватажків, зокрема, С. Наливайка, присвятив низку романтичних поезій, а також повість «Нежинський полковник Золотаренко» (1842) і роман «Чайковський» (1843) Євген Гребінка. Тема козацької слави й звитяги розробляється й у творчості Л. Боровиковського, А. Метлинського, О. Корсуна, М. Петренка та інших письменників.

Про козацтво писали О. Маковей – повість «Ярошенко» (1905), А. Чайковський – повісті «Козацька помста» (1910), «За сестрою» (1914), «Сагайдачний» (1908–1932), В. Будзиновський – «Осаул Підкова» (1920), «Пригоди запорізьких скитальців» (1927), «Козак Шуба» (1937), А. Лотоцький – «Триліси» (1910), оповідання «Три побратими» (1934), «Козак Байда» (1936), П. Сорока – «На ясні зорі Запорожжя» (2000), «Душа при свічці: Діаруш Федора Жука» (2002). Неперевершеним описувачем періоду гетьманства Івана Мазепи був Богдан Лепкий, якому належить цикл із 5-ти повістей: «Мотря» (в 2 ч.), «Не вбивай» (усі – 1926), «Батурин» (1927), «Полтава» (в 2 ч., 1928–1929), «З-під Полтави до Бендер» (видані у США в 1955 році; закінчення дописав Левко Лепкий).

До теми козацтва також зверталися й автори драматичних творів: С. Гулак-Артемівський – опера «Запорожець за Дунаєм» (1863), О. Барвінський – трагедія «Павло Полуботок, наказний гетьман України» (1887), М. Старицький – історична драма «Богдан Хмельницький» (1897), Л. Костенко – історичний роман у віршах «Маруся Чурай» (1979), Л. Крупа – історична п'єса «Ой, Морозе, Морозенку» (1990), Б. Мельничук – п'єса «Козацькі вітрила» (1995).

О. Довженко, як уже зазначалося, теж мав неабиякий потяг до історії, особливо козаччини. Сучасна йому історична наука, яка базувалася на «Історії Русів», творила міфологізований образ запорізького козацтва, з чим письменник категорично не погоджувався, був противником стилізації. Митець жалкував із приводу того, що козаки залишили по собі мало відомостей, про що свідчить

лист до друга й колеги П. Вершигори (1943): «Не слідуйте, 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» [67, с. 317].

Пояснити це можна передусім тим, що історична тематика, зокрема козаччина, була близькою для О. Довженка. Родом він із козацького краю – Сіверщини. За переказами, пращури Довженків були козаками, які десь у середині XVIII століття прибули до Сосниці з Полтавщини [108, с. 12]. Розрісшись, рід розділювався на кілька сімейств. В одній із таких родин на хуторі В'юнище (тепер у межах міста Сосниці Чернігівської області) і народився 1894 року Олександр Довженко. Про козацьке коріння свідчить запис у метричній книзі Соборно-Троїцької церкви: «Рождение: 29 августа; крещение: 30 августа; звание, имя и фамилия родителей и какого вероисповедания: сосницкий казак Петр Семенович Довженко и законная жена его Дария Ермолаевна...» [132, арк. 17].

О. Гончар у своєму «Щоденнику» (запис від 01 липня 1968 року) теж звертає увагу на козацьке походження О. Довженка: «Довженко був родом (по предках) з Полтавщини. З козацького роду» [35, с. 27].

Сам митець в «Автобіографії» так визначав своє походження: «Народився я 30 серпня 1894 року на околиці невеликого повітового містечка Сосниці на Чернігівщині, що звалось В'юнище, у родині хлібороба Петра Семеновича Довженка, який належав до козацького, як на ті часи, стану» [55, с. 18]. У рукописі, що зберігається в ЦДАМЛМУ (архівний фонд № 690), можна віднайти авторську правку: «Приписаного на той час до козацького роду» [56, арк. 1]. Проте публікується «Автобіографія» у первинному варіанті. У «Матеріалах до біографії О. П. Довженка» М. Куценко – автор найфундаментальнішої на сьогодні Довженкової біографії – зазначає, що «восприемниками», тобто хрещеними батьками майбутнього письменника, були «казак (ім'я не розбірливо) и казачка Екатерина Плихой» [132, арк. 3].

Містечко Сосниця має давню історію. Зокрема, цікавим є той факт, що, коли у 1648 році розпочалася національно-визвольна війна, сосничани одностайно відгукнулися на заклик Богдана Хмельницького й рішуче стали на шлях боротьби за своє визволення з-під шляхетського рабства.

Найвідважнішим і найхоробрішим серед сосницького козацтва виявився Яків Скидан, про якого ходили легенди по всій Україні. Помітний слід в історії залишив й інший Довженків земляк, сосницький сотник Нужний, який теж прославився своєю мужністю й відвагою у війні з поляками в середині XVII століття. Сосничани завжди шанували пам'ять своїх уславлених пращурів, пишалися ними. Народні пісні й думи, легенди й перекази, розповіді й співи кобзарів та лірників глибоко запали в поетичну душу письменника, спонукали до фантазії й творчості.

Любов до історії, зокрема доби козаччини, прищепив юному О. Довженку вчитель прогімназії Никанор Зіновійович, від якого хлопець дізнався, що раніше в лісах переховувалися втікачі з-під панського ярма – сміливці, свободолюбці, мужні люди. Їх збирала під своє крило козацька голота.

У Сосниці учні організували вертеп, душею якого був Сашко. Він був ведучим дійства й одвічним героєм вертепу – Запорожцем, перед яким «лях, татарин в дугу гнеться». Запорожець, за сценарієм Сашка, звільняє з буцегарні Мужика, суворо розправляє з Паном, Шинкарем і Попом.

Згодом концепт «запорожець» пройде наскрізною ниткою через усю творчість митця. Часто письменник наділяє своїх героїв рисами, притаманними козакам, дає прізвища козацького походження: Кошовий, Скидан, Чорнота, Заброда, Паливода, Запорожець. Останнє акумулює випробувані часом кращі риси українців: козацьку відвагу, вірність своїй Батьківщині, глибоке усвідомлення відповідальності за долю рідних людей, що є в Довженковому розумінні запорукою безсмертя нації. Таке світобачення відіграло помітну роль у подальшій долі митця. Через багато років по тому, як уже йшлося, він буде проходити в матеріалах спецслужб саме під прізвиськом «Запорожець».

Неабияке значення мало й те, що тривалий час Довженкові випало жити в Глухові – останній гетьманській столиці. Місто, як відомо, має давню й багату козацьку історію, сформовані віками традиції. Навчаючись у місцевому вчительському інституті, майбутній кінорежисер і письменник захоплювався красою старовинного українського міста, цікавився його історією.

Тож цілком природно, що О. Довженко, який зростав у козацькій родині, на землі з міцними козацькими традиціями, а потім навчався у місті зі славетним козацьким минулим, часто порушував у своїй літературній, кінематографічній та публіцистичній творчості тему українського козацтва. Письменник неодноразово у роздумах звертається до концепту «козацтво» і на сторінках «Щоденника». Більше того, його рядки густо пересипані апеляціями до історичних подій та постатей доби козаччини.

У щоденникових записах письменника концепт «козацтво» виражається такими концептуальними сферами: історична географія, етнографічна сфера і суспільно-політичні субконцепти. До концептуальної сфери історичної географії можна віднести природно-специфічні субконцепти (байрак, балка, урочище, Дніпрові пороги тощо), які зустрічаємо у «Щоденнику». З етнографічної сфери митець використовує назви речей побуту (житло, їжа, одяг), господарських занять козацтва (види діяльності, люди, організація праці, знаряддя), козацької культури (клейноди, звичаї, вірування, розваги). Суспільно-політичні субконцепти, вживані Довженком, – це назви органів та носіїв влади, військових чинів і підрозділів, родів військ. Наприклад, Гетьманщина, Рада козацька, козацька старшина, сотник, сотня, кошовий тощо.

Прикладами топонімів у концепті «козацтво» є Запорожжя (Запоріжжя), Дике Поле, Великий Луг, Запорізька Січ тощо. До групи антропонімів слід віднести імена гетьманів П. Сагайдачного, Б. Хмельницького, І. Виговського, П. Дорошенка, І. Мазепи, кошового І. Сірка та інших видатних постатей, роль яких у житті українського народу і в його визвольній боротьбі беззаперечна.

У своїх роздумах про козацтво О. Довженко часто звертається до образу легендарного кошового отамана Запорозької Січі й усього Війська Запорозького



Низового Івана Сірка, який став героєм багатьох українських казок і пісень. Довженко 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 Довженко відвідав місце поховання Сірка, «каменю на могилі якого поклонився», в селі Капулівка Нікопольського району Дніпропетровської області, про що свідчать щоденникові записи. З роздумів митця видно, що це була знакова подія у його житті. Письменник пригадав легенду про те, як кошовий Сірко помстився яничарам турецьким за те, що ті за його відсутності вночі перерізали «ятаганами всіх сонних молодців войска Запорожського». Отаман розгромив орду й «звільнив з неволі бусурменської одинадцять тисяч християн-невольників» [54, с. 623].

Під враженням від поїздки письменник пише статтю «Січ Запоріжська», в якій знову ж таки сумує з приводу того, що український народ не дбає про збереження пам'яток про своїх пращурів – запорожців. 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 дружнєє посланіє»). «Звертаючись» до запорожців, що полягли в боях із завойовниками, О. Довженко 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» [54, с. 618–619]. Таким чином, митець прагне відновити історичну правду і дати змогу козацтву посісти достойне місце в історії.

У 1952 році, записуючи нотатки й матеріали до майбутнього «роману народної епопеї на Дніпрі» «Золоті ворота», Довженко планує ввести епізод «Сіркова долина». За задумом митця, це мав бути «епізод великого патріотизму, цілковито сучасного невмирущого змісту» [54, с. 546]. Він мав виникнути у фільмі в «розмові екскаваторщиків», яким автор вважав за необхідне розповісти про Сірка, про Святослава, про скіфів. І як у «Повісті полум'яних літ»

письменик планував ввести персонаж Святослава, скоріш за все у вигляді сну чи видіння.

30 червня 1942 року митець занотовує до «Щоденника» свої пропозиції щодо створення окремих українських підрозділів у війську: «Попрошу М. С. організувати українську армію, бодай український корпус червоного козацтва «Запорожську січ» зі зразковою політчастиною і видатними заслуженими кадрами» [54, с. 212]. Письменник переконаний, що це мало б велике політичне значення і справило б сильне враження на народ під час наступу. В. Забродін і Є. Марголіт у наукових коментарях до «Щоденникових записів» висловлюють припущення, що ця ідея вказує на залежність розуміння режисером історії від фольклору й літератури, і таким чином він намагається втілити в життя гоголівського «Тараса Бульбу» [54, с. 835].

Описуючи у 1952 році «козацький острів, що служив колись кладовищем, де поховано в старовину тисячу запорожців», митець стверджує, 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» [54, с. 531–32].

Характеристика персонажів, яких О. Довженко планував ввести в канву майбутніх своїх творів, теж є підтвердженням концепту «козацтво». 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...» [54, 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» [54, с. 730].

30 грудня 1941 року митець фіксує у «Щоденнику» ескіз оповідання про підлітка Мішу Запорожця, який мститься окупантам [54, с. 31]. Хоча цей задум

залишився нездійсненим, у подальшому згаданий персонаж отримав розвиток в образі хлопчика Тараса Бовкуна в «Повісті полум'яних літ», який помстився німцям за вбитих рідних.

До концептуального поля концепту «козацтво» долучається ідея письменника стосовно увіковічення видатних осіб доби козаччини в пам'ятниках. Зокрема, 21 вересня 1952 року Довженко фіксує у «Щоденнику» плани про побудову пам'ятника Богдану Хмельницькому в Запоріжжі, оскільки, за словами митця, «звідси починав він великий історичний свій подвиг возз'єднання України і Русі». На його переконання, цей пам'ятник «ще більш підкреслив би в історичному аспекті славу нашої великої доби» [54, с. 554–555].

О. Гончар на сторінках свого «Щоденника» в травні 1953 року згадував, як О. Довженко, проїжджаючи шлюз на Дніпрогесі, ділився своїми планами: «В Нікополі поставити колосальний пам'ятник Богданові Хмельницькому, бо звідси – з Микитиноного Рогу – він почав свій похід. Поставити на дамбі, на найвищому місці, щоб екскурсанти одразу бачили, куди прибули...» [34, с. 157].

Стосовно збереження матеріальних відомостей про козацтво у тому ж таки Нікополі, «що стоїть на місці одної з Запоріжських Січей», письменник у «Щоденнику» (запис від 11 жовтня 1952 року) свідчив: «Одвідав краєзнавчий, або, вірніше сказати, краснезнавчий, нехочузнавчий музей. <...> Який огидний музей. Яке убожество. Яке ганебне... не знаю як сказати». Митця обурювало те, що «ні в одного народу світу такого ставлення до своєї історії не було, нема, да, очевидно, і бути не може, бо се є щось абсолютне протинародне, антикультурне і дике» [54, с. 607].

4 жовтня 1954 року Довженко занотовує до «Щоденника» плани про створення оповідання про випадок, свідком якого був сам: голова риболовного колгоспу Шепотильник підірвав у селі Покровському Запорозьку церкву, побудовану ще самими запорожцями на честь покрови богородиці. Звідси й назва села. «Вот тебе памятник старины, вот тебе министерство культуры, – обурюється митець. – На эту чудовищную тему можно написать изумительный рассказ» [54, с. 735 – 736].

Характеристику концепту «козацтво» О. 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» [54, с. 68].

Таким чином, розробляючи концепт «козацтво» у своїх щоденникових записах, О. Довженко використовує специфічні історичні номінації, що означають предмети матеріальної і духовної культури та характеризуються певною національною забарвленістю. Це назви географічних об'єктів і персоналій, особливості військової бази, економічних відносин і суспільно-політичної організації, що пов'язані з історією козацтва.

Концепт «козацтво» за індивідуально-авторським осмисленням письменника – це символ відваги, самопожертви, мужності, національної ідентичності. Він відображає досвід попередніх поколінь і накладає відбиток на менталітет української нації.

### **3.2. 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. З цією метою режисер збирає листи-спогади бійців, найближчих соратників легендарного начдива, занотовує спогади його брата Григорія. Жоден щорсівець, з 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 О. Довженко зазначив, що створення фільму «стало великим політичним актом» [136, с. 105].

Інша річ, що О. Довженко був затиснутий у вузькі ідеологічні рамки і змушений був писати не те, чого хотіла його душа, а 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 мантію “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» [156, с. 172].

У лютому 1935 року режисер отримував у Кремлі з рук М. Калініна орден Леніна. На цьому засіданні президії ЦВК СРСР був присутнім Сталін, який між іншим додав: «За ним борг – “Український Чапаєв”». Кого мав на увазі Сталін, доводилося лише здогадуватися. Це міг бути К. Ворошилов чи С. Будьоний. Проте Довженко вирішує писати про свого легендарного земляка, героя громадянської війни, Миколу Щорса [136, с. 103].

Уперше про роботу над кіноповістю митець заявив на сторінках газети «Комуніст» 12 березня 1935 року: «Незабаром я повернуся на Київську фабрику “Українфільму” для постійної праці, – ділився своїми планами Довженко. – 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 О. Довженка зі Сталіним щодо постановки кінострічки «Щорс». Автор статті звертає увагу на особливості творчих завдань, які «радив» визначати вождь 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.

О. Довженко, звичайно ж, максимально врахував «цінні» вказівки генерального секретаря і проробив у цьому напрямі величезну роботу [44, с. 24]. 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, наприклад, ще до національно-визвольних змагань часів Богдана Хмельницького, позаяк ці народні перлини до певної міри співзвучні з епохою М. Щорса.

Це насправді велике духовне багатство О. Довженко максимально зумів використати у своїй кіноповісті, а потім і в кінострічці. І не помилився. 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. О. Довженко добре усвідомлював, що від нього чекають зображення М. 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» [217, с. 70]. 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 О. Довженко [28]. 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 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 карнавального 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 Україні милій”, тобто – під звуки безсмертного “Заповіту”»)» [169, с. 977].

Звертаючись до давніх козацьких традицій, Довженко дає таку характеристику своєму герою: «Батько Боженко любив пошану і горілку, а часом міг і нагаєм оперішити. За що? За боягузництво, за недбайливість у революційній бойовій справі. Батько був дужий, горлатий і безмежно хоробрий» [55, с. 173]. Саме на таких засадах – патріархальності, поваги до старшого за віком і чином будувалися у свій час 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. М. 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 О. 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 факт, що в ті часи він сам боровся проти радянської влади у лавах армії Української Народної Республіки [178, с. 188].

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» [178, с. 240].

Це був надто складний період у житті О. 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» [178, с. 108–109]. Більше того, дещо раніше у листі до драматурга Вс. Вишневського (від 22 червня 1937 року) О. Довженко жаліється: «Мне хочется умереть. Я думаю об этом уже месяцы. Я думаю – я начал думать (желать) смерти весною на 43-м году жизни» [55, 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» [156, с. 174]. Сам він зазначав, що така сміливість повинна бути «пов'язана з великим знанням дійсності» [55, с. 34].

У грудні 1939 року кіномитець згадував: «Я писав сценарій одинадцять місяців і двадцять місяців крутив фільм. Це було ціле життя» [55, с. 34]. 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 О. Довженко. Звідси його бажання бачити в людях тільки прекрасне й зображувати їх світлими фарбами. Цій zasadі вірний він і в «Щорсі» [178, с. 106]. 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» [55, с. 133].

Через кілька років після написання кіноповісті, у 1943 році, у 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» [53, с. 13]. Використані асоціації знову ж таки свідчать про те, що О. Довженко боляче переживав те, що йому довелося писати колись усупереч своїм переконанням.

В «Автобіографії», щоправда, письменник цілком позитивно відзивається про свого «Щорса». Пише, що робота над сценарієм була найвизначнішою й найзмістовнішою подією його життя, що виконував він її «з любов'ю і великим напруженням ... як пам'ятник народу, як знак своєї любові і глибокої поваги до героя великого українського Жовтня» [55, с. 32]. Зрозуміло, що в

«Автобіографії», яка мала бути оприлюдненою, митець не міг бути до кінця щирим. Ймовірно, йдеться про чергове вимушене автозатемнення.

І все ж О. 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 кіноповіді 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 Й. Сталіна. Генсек особисто стежив за процесом роботи над кіноповіддю й фільмом. Відтак автор мав робити те, що від нього вимагали. Справжнього О. 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.

У цій площині варто звернути увагу на те, що всього через кілька років О. Довженко знову опрацьовує козацьку тематику. І це, мабуть, не випадково. Очевидно, в своїй новій роботі він хоче нарешті висловити все, чого не міг сказати в «Щорсі». Йдеться про згадану вже кіноповідь «Тарас Бульба», у якій митець волів зобразити запорожців наближеними до реалій, такими, якими вони були в його уяві.

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...» [177, с. 213].

Ця ж тема постійно порушується у статтях і промовах майстра, свідченням чого є його виступ на так званих Народних зборах Західної України, де О. Довженко 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» [5, с. 20].

У статті «Велике товариство» письменник 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», – зауважує О. Бабишкін [5, с. 170].

«Треба прагнути до того, – говорив О. Довженко, – щоб виявити сутність свого народу, його характер, його інтереси, його високі благородні прагнення – все те, що він вніс до світової скарбниці...» [177, с. 102].

Опрацьовуючи тему українського козацтва, О. 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.

### **3.3. «Запорожець» як ключовий концепт української історії у кіноповісті О. Довженка «Україна в огні»**

Твори про війну посідають особливе місце в літературному доробку О. 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», – з сумом константував письменник [59, с. 18]. Цей погляд зумовив своєрідну трагедійну тональність, яка надавала його «воєнній» творчості яскравої виразності й самобутності.

Довженків літературний доробок воєнних років складають 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 стаття митця «Україна у вогні», в якій ідеться про злочини окупантів. Автор із невимовним боєм пише про знівечену красу рідної землі, про страхіття війни, про гнів народу, висловлює тверду віру в перемогу над загарбниками [108, с. 116]. 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» [139, с. 135].

На особливу увагу в цьому контексті заслуговує кіноповість «Україна в огні», котру доцільно розглядати як роман-хроніку, позаяк 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» [254, с. 47].

Кіноповість «Україна в огні» була створена в 1942–1943 роках, тобто у розпалі найкривавішої в історії людства війни. Задум написати твір виник у О. Довженка після того, як він дізнався про захоплення німцями Києва, в якому залишилися його батьки. У роботі над кіноповістю письменник не використовував архівних матеріалів чи свідчень очевидців. Та в цьому, мабуть, і 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 нього, наголошував: «У нього було величезне знання війни» [110, с. 34].

У кіноповісті митець мимоволі виразив своє ставлення до влади й до народу. Двадцять п'ять років виховання без історії вилилися у національну трагедію. Цим пояснює автор причини поразки наших військ у перші роки війни. Проте в подальшому українці, які в силу історичних обставин протягом десятків років перебували під гнітом іноземних поневолювачів, мобілізували всі сили для перемоги над ворогом, самовіддано захищали свою землю.

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. Зокрема зауважувалося, 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 О. Довженком було вчинено моральну розправу. 31 січня 1944 року вночі Сталін зібрав засідання Політбюро ЦК ВКП(б), на яке було доставлено опального письменника разом із кількома його колегами по мистецькому цеху. На цьому судилищі генсек виголосив промову, що дістала назву «Про антиленінські помилки й націоналістичні перекручення в кіноповісті “Україна в огні”» [178, с. 165–185], у якій звинуватив автора у ревізії політики партії. Вождя не влаштовувало, зокрема, те, що в Довженковому творі не було жодного слова про Леніна (мабуть, малося на увазі, що недостатньо й про Сталіна), що дійові особи негативно налаштовані щодо колгоспного устрою, критикують національну політику влади, а сам письменник по суті звинувачує владний

апарат у невідповідності до війни. Не сподобалося йому також те, як в «Україні в огні» зображено українських жінок (не засуджувалися «аморальні» вчинки Олесі й Христі. Перша у відчаї й боязні бути згвалтованою нацистами запропонувала свою дівочу честь радянському солдатові, а друга, намагаючись вижити в жахливих умовах окупації, взяла шлюб із італійським офіцером).

Відповідним такій суворій критиці був і присуд: кіноповість є антирадянською, ворожою щодо політики партії й інтересів українського і всього радянського народу в цілому. Насправді ж розправа над автором «України в огні» виглядала як постановка задля того, щоб «врозумити» керівництво України. Довженко і словом не видав М. Хрущова, який читав кіноповість і всіляко заохочував його до її написання. Сталін, імовірно, знав про це, оскільки після засідання підвіз автора кіноповісті додому на своєму автомобілі. А от М. Хрущов, якого митець у щоденникових записах від 3 січня 1944 року називає «холодним, безжалісним небожителем» [54, с. 309], з того часу тримався на відстані, різко змінив своє ставлення до опального письменника.

Через рік після згаданої події він занотував до «Щоденника»: «Сьогодні роковини моєї смерті. Тридцять першого січня 1944 року мене було привезено до Кремля. Там мене було порубано на шмаття, і окривавлені частини моєї душі було розкидано на ганьбу й поталу по всім зборищам. Все, що було злого, недоброго, мстительного, все топтало й поганило мене» [54, с. 333].

О. Довженко був першим серед тих, хто правдиво змалював початок війни, коли радянські війська під несподіваним натиском фашистської 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 військовий 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 «України 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 смалятиною історії, голівешками, димом і кривавою парою» [68, с. 48].

Україна постає перед читачем як багата, проте понівечена земля. Письменник використовує низку художніх засобів для її характеристики: «неймовірно багата й щедра країна» [68, с. 16], «безмежні неосяжні простори» [68, с. 17], «цю землю можна їсти» [68, с. 17], «рідна батьківська земля» [68, 103]. Про масштаби трагедії свідчать такі фрази: «стогнала в журбі земля» [68, с. 29], «О українська земле, як укривавилась ти!» [61, с. 29], «попалена, розбита, поруйнована, обездолена» [68, с. 75], «світе мій убогий! Де на тобі пролилося ще більше крові, як у нас на Україні» [68, с. 58].

Митець показує зруйноване й спалене під час окупації село, що дає уявлення про трагедію і муки всієї України. Вона постає у символічному образі Олесі Запорожець, яка стоїть на роздоріжжі подій зі своїм горем. Автор дає їй таку характеристику: «Була Олеся тонкою, обдарованою натурою, тактовною, роботящою і бездоганно вихованою хорошим чесним родом» [68, с. 9]. Тому й поверталася вона додому з Німеччини, мов на крилах: «Її несла мудра невмируща воля до життя роду, оте велике й найглибше, що складає в народі його вічність» [68, с. 65]. Символічною є й пісня Тетяни Запорожець, що обірвалася з першим снарядом, який упав на українську землю. Цю пісню доспіває рід уже після війни, але не повним складом.

Невдовзі після пам'ятного засідання Політбюро, на якому так різко було засуджено Довженкову кіноповість, стали згущуватися хмари і над самим письменником. Його було звільнено зі складу Всеслов'янського комітету, Комітету зі сталінських премій та з посади художнього керівника Київської кіностудії. З різким осудом митця виступили його товариші по Спілці

письменників України (декого з них до цього він вважав своїми друзями) – О. Корнійчук, М. Бажан, П. Тичина, Ю. Костюха, Д. Гофштейн та ін.

О. Довженко добре усвідомлював, що після звинувачення у націоналізмі, одному з найтяжчих тодішніх звинувачень щодо українських митців, наступним кроком з боку влади може бути його арешт і тавро ворога народу з цілком прогнозованим фіналом. Але цього все-таки не сталося. Всесильному генсеку захотілося, напевно, потримати його на гачку, аби уславлений кінорежисер і письменник якомога довше помучився, перебуваючи у невизначеному становищі. І він по суті досяг своєї мети. 27 липня 1945 року вкрай виснажений морально і фізично О. Довженко запише до «Щоденника» свою тепер уже широковідому фразу: «Невже любов до свого народу є націоналізм?» [57, с. 58].

Проте навіть у страхітливій руйнівній війні автор «України в огні» знаходить певне позитивне значення – об'єднання всіх українських земель, що, на його думку, є кінцем «національному, дрібному, другорядному кон'юнктурному» [71, с. 8].

Розмірковуючи над тим, чому його Вітчизна вже у перші тижні й місяці війни опинилася на межі катастрофи, О. Довженко доходить висновку, що головна провина в цьому лежить на керманичах 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, скажімо, занотовує: «Непошана до старовини, до свого минулого, до історії народу є ознакою нікчемності правителів» [54, с. 81]. Ясна річ, що О. 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 [54, с. 99]. О. 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» [71, с. 20].

І все ж, попри непросте і сумне становище, в 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» [68, с. 86].

Відповідь на болючі питання, що турбували в ту добу лихоліття український народ, О. 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 статурі, 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 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, тим самим продовжуючи традиції козаків – народних месників і оборонців рідної землі. Прикметно, що і будучи старостою, і командиром партизанського загону, старий козак намагається всіляко допомагати пересічним людям. Рятує, наприклад, 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 працьовитими, гордими, відповідальними, веселими. За найскладніших обставин вони не стали ні зрадниками, ні боягузами. Найхоробріший серед них Роман Запорожець, який разом із батьком стає ватажком партизанського загону. Автор кіноповісті так описує свого героя: «Це був воїн, безстрашний месник, подібний до прадідів своїх, ім'я яких він носив» [68, с. 54].

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 О. 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» [68, с. 82], – 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» [68, с. 19].

Будучи на порозі смерті, Демид Запорожець побачив військовополонених солдатів радянської армії, він звернувся до своїх катів лише з одним, але дещо несподіваним, проханням: «Вішайте мене, душогуби! Щоб бодай хоч не бачили мої старі очі...» [68, с. 19]. Цей епізод свідчить про незламність козацького духу, про безмежний патріотизм родини Запорожців.

Крізь призму незасвоєних уроків історії розглядає О. Довженко у своїй кіноповісті «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 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» [54, с. 94].

Разом із тим 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 пущу! Я царя захищав, не тікав. А ви свою владу захистити не можете» [68, с. 12]. Він же з кулаками кидається до свого сина Павла, який став поліцаєм [68, с. 22]. 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 [68, с. 51]. 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...» [68, с. 15]. Усі ці сцени свідчать про непримиренне ставлення пересічних українців до зрадників Батьківщини, що здавна було у них традиційним.

Проте не лише українці негативно ставляться до зрадників. Вороги теж зневажають запродавців. Вони вбачають ахіллесову п'яту українців у тому, що «у них немає вічних істин. Тому серед них так багато зрадників» [68, с. 20]. Німецький офіцер впевнений у роз'єднаності українців. Він говорить: «Я їх озброю! Я дам одному брату зброю, другому ні, от вони й вороги до смерті» [68, с. 20].

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» [68, с. 18]. Волю до перемоги вбачає в українській душі й італійський капітан Пальма: «В цій країні не буде переможців і переможених. Будуть загинулі і уцілілі» [68, с. 68]. 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» [61, с. 80].

Напевно, не випадково з огляду на сказане для фінальної сцени кіноповісті О. Довженко обирає старе сільське кладовище, на якому зупиняються на перепочинок радянські солдати. Перевага тепер була на їхньому боці: не відступали вже вони, а гнали німців з українських земель. Митець пояснює свій задум у авторському відступі: «Тут сиділа і лежала сама неначе історія» [68, с. 105]. Цим автор «України в огні» вказує на необхідність міцного зв'язку поколінь, на важливість дотримання споконвічних традицій пращурів, від яких мають черпати духовну енергію нащадки.

Митець прагне дати у своєму творі не історичну довідку про певні події, а звертається до історії, прагнучи знайти причини трагедії свого народу. Автор чітко окреслює проблему збереження історичної пам'яті, що у його розумінні є запорукою безсмертя нації.

### **3.4. Рецепція українського козацтва в 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 О. 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 з записами у «Щоденнику», де вміщені відверті, сповнені страждань роздуми О. 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» [67, с. 200]. Першу згадку про п'єсу «Потомки запорожців» знаходимо в листі О. Довженка від 18 жовтня 1953 року до Юлії Солнцевої. Митець повідомляє дружину 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 непростя [196, с. 289].

Упродовж наступних трьох місяців О. Довженко завершує твір «Потомки запорожців» (свідченням цього є відповідна нотатка в «Літературній газеті» за 18 січня 1954 року) [196, с. 291] і розсилає текст п'єси 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. Гонтаря [196, 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 О. 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 О. 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» діалог [284, с. 7].

У листі до Ю. Смолича 31 березня 1954 р. О. 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?» [67, с. 342]. 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 р. 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» [67, с. 342].

Проте вже через місяць (14 травня 1954 р.) у листі до П. Панча О. 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...» [67, с. 344].

Під час роботи над драмою О. 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») [61].

Одарка Єрмолаївна дуже любила співати й знала безліч пісень. Вона згадувала, що навіть її чоловік дивувався: «Ну де ти їх береш?» [61, арк. 3].

Співочою була вся родина Довженків. Варто згадати хоча б про чотирьох братів-соловейків (про них ідеться у «Зачарованій Десні»). Митець дивувався, «де вони переймали пісні, і хто їх учив?». Коли вони померли всі одночасно від хвороби, люди говорили: «Ото господь забрав їх до свого ангельського хору» [70, с. 51]. Природно, що пісні згодом потрапили у Довженкові твори. 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» [69, 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» [217, с. 91]. 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 прашурів. 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» [69, с. 119], а куркуль Паливода зауважує, що вони живуть на тому місці, де ще за Богдана Хмельницького була Запорозька Січ і що всі вони «нащадки славетних запорожців» [69, с. 106]. У такий спосіб автор влітає у канву твору історичну конкретику.

В особистості, на думку О. 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 О. 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!» [69, с. 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. Ось як характеризує цього персонажа сам автор: «Голова колгоспу “Пам’ять Леніна”. Середнього росту, міцний і стриманий, з багатим внутрішнім світом комуніст. Втілення віри, партійної совісті й мужності, людина нового часу, один з тих низових партійних працівників, що створили непорушну основу нашої Вітчизни. В сороковому році його колгосп прославився як зразковий. Якщо його не вбито під час Великої Вітчизняної війни як партизанського ватажка, він, напевно, сьогодні депутат Верховної Ради. Автор навіть десь зустрічав його ім’я серед видатних діячів сільського господарства» [69, с. 100].

Скидан постійно згадує про своє козацьке походження, у своїх вчинках керується неписаними козацькими законами: «Аби мій 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» [69, с. 166].

Дія у творі відбувається, як уже йшлося, в часи колективізації, у 1930 – 1932 роках, отже, напередодні голодомору. Ясна річ, що О. 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 щиро 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» [69, 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» [69, с. 130].

У такий спосіб автор 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».

Голова колгоспу Петро Скидан приязно ставиться до Левка, незважаючи навіть на його одноосібність і небажання вступати до колгоспу. Прикладом такого ставлення є епізод, у якому Цар плакав, коли вивозили куркулів із села. Скидан пояснює його реакцію так: «Оплакував, напевно, куркулів... свою тяжку дядьківську долю, історію свою, а може, й синів згадав» [69, с. 112].

Сини Цареві – Петро й Тарас Царенки були богунцями. «У дев'ятнадцятому році на Великдень, коли брали у Петлюри Новоград, – згадує Петро Скидан, – два брати богунці заклили мене кров'ю, вмираючи від ран. ... Кров текла з нас в одну калюжу» [69, с. 112]. Перед смертю «побратими» попросили Скидана наглядати за батьком. Тому він із повною відповідальністю заявляє: «Царя заарештуєте хіба що зі мною» [69, с. 111], коли Гусак вимагав арешту Царя, щоб той не псував стопроцентну звітність у «всерайонному масштабі». «Сини були герої, – продовжував голова. – Коли ми втратили їх під Новоградом, тужив, повірте, весь Богунський полк» [69, с. 170]. Таким чином, О. Довженко продовжує розвивати тему, започатковану в «Щорсі», згадуючи у п'єсі богунські війська, що «відзначалися бойовим духом, проте мали виразне українське національне забарвлення» [78, с. 320].

Яким би складним не був процес становлення нового устрою, українці завжди дбали про нащадків, пишалися своїми пращурами і, дотримуючись давніх козацьких традицій, намагалися не посоромити свій рід. Про це у п'єсі

говорить голова колгоспу Скидан: «Аби мій запорозький рід, мої нащадки в комунізмі пишалися моїми навіть помилками, як діти лицарів в старовину пишалися шрами на темних портретах батьків своїх трудних – розбійників і оборонців віри» [69, с. 166].

Секретар обкому партії Орацький, аналізуючи тогочасні події в українських селах, говорить: «Безсмертне людство, товаришу мій. І в ньому людина знаходить безсмертя через свої діла» [69, с. 171]. Таким чином, драматург наголошує на тому, що кожна людина є творцем історії, що від кожного з нас залежить майбутнє нашої країни. Свою думку письменник виголошує устами агронома Пасічного: «Сьогодні селянин стає історії суб'єктом, творцем її разом з робочим у колгоспі. Нічого рівного нема в минулому» [69, с. 109].

Сперечаючися про своє походження, куркуль Ласкавий заявляє: «Хіба ж не козаки ми? Адже тут, де ми змагаємося нині, стояла Запорозька Січ ще за Хмельницького Богдана. Чи ж не всі ми...». Його думку продовжує куркуль Паливода: «... нащадки славних запорожців!?» [69, с. 106]. Учитель Сірик, сповідуючи комуністичну ідеологію, визначає козацтво як «певний прошарок певних продуктів епохи, обумовлений класовими економічними умовами» [69, с. 106]. Свою думку висловлює й голова: «Хто був ворогом народу у старовину? Пани і дуки. Хто були запорожці? Збройні вороги ворогів народу!» [69, с. 106]. Його обурює стан тогочасної освіти. Він говорить, що «учитель має бути бездоганний», інакше він злочинець» [69, с. 124]. Вірний друг Скидана – член правління Тихий підтримує його погляди: «А то часом трапляється: голова з вищою освітою, серце з нижчою, а шлунок зовсім темний і потребує багато харчу і дорогих напоїв» [69, с. 134].

Таким чином, час від часу у п'єсі зринають образи запорожців, за допомогою яких автор метафорично намагається акцентувати на героїчній боротьбі козаків із ворогами й поневолювачами. Так, через картини старовини проступають небезпечні для того часу історичні погляди автора «Потомків запорожців».

### Висновки до розділу 3

Аналіз літературної творчості О. Довженка довів, що художній концепт «козацтво» належить до концептуального поля «історія». Він є важливою складовою авторської концептосфери, вербально реалізується в тексті досліджуваного доробку і виражає індивідуально-авторське осмислення сутності історичних подій та постатей козацької доби.

Національно-історичний концепт «козацтво» відображає у творчому доробку митця комплекс культурно зумовлених уявлень, що є не тільки специфічним фактом історичної дійсності, а й своєрідним символом, який мав беззаперечний вплив на формування свідомості української нації. У літературній творчості О. Довженка концепт «козацтво» репрезентований передусім на сторінках «Щоденника», кіноповістях «Щорс», «Україна в огні», «Потомки запорожців».

Будучи за походженням козаком, проживши значну частину життя на Сіверщині серед нащадків волелюбного козацтва, яке під проводом своїх відважних ватажків упродовж століть боролось за українську волю, О. Довженко завжди відчував міцний духовний зв'язок з уславленим лицарством. Письменникові були близькими його ідеали і традиції, готовність повсякчас боронити Вітчизну, а якщо потрібно, то і віддати за неї життя. Митець добре усвідомлював, що естафету захисту рідного краю українське козацтво успадкувало від войовничих давньоруських князів.

У Довженкових кіноповістях, оповіданнях, публіцистичних статтях, «Щоденнику» постійно фігурують великі історичні постаті – передусім ті, життя яких пов'язане з долею українського козацтва, з боротьбою за українську державність. Серед них – Северин Наливайко, Богдан Хмельницький, Іван Богун, Максим Кривоніс, Іван Сірко.

Спираючись на давноминулі сторінки історії України, О. Довженко намагався боротися за права українського народу самостійно визначати шлях свого культурного розвитку, підкреслював вищість національних інтересів. Письменник вважав за необхідне шукати коріння негараздів і поразок у

минулому, вивчати історію, виховувати молоде покоління на яскравих прикладах героїзму, відваги й самопожертви в ім'я возвеличення української нації.

Драматичні твори Олександра Довженка (передусім п'єса «Потомки запорожців») багато в чому не втратили актуальності й у наші дні, оскільки в них порушуються проблеми, що є загальнолюдськими. Прикметно й те, що у планах письменника було створити ще кілька п'єс, у тому числі й історичних, свідченням чого є відповідні нотатки в його «Щоденнику».

Розробляючи концепт українського козацтва, Олександр Довженко допомагав мільйонам читачів і глядачів усвідомити невичерпне джерело духовної сили українців, що криється у спадкоємності поколінь, у слідуванні давнім козацьким традиціям. Звертаючись до козацького минулого, письменник намагався пробудити в душах нащадків почуття патріотизму, національної ідентичності, гордості за подвиги славетних прашурів.

## ВИСНОВКИ

Аналіз літературної спадщини Олександра Довженка підтверджує вагомість історичного матеріалу в житті й творчості митця. Концепт історії в письменника пов'язаний передусім із визначенням і вираженням його ставлення до історичного минулого, зокрема, до часів Київської Русі, доби козаччини, громадянської і Другої світової воєн. Саме крізь призму зазначених історичних подій він розглядав те, що відбувалося в сучасній йому Україні. Художні твори майстра охопили найважливіші віхи історії нашого народу (XVII ст. – «Тарас Бульба»; XX ст. – «Арсенал», «Земля», «Щорс», «Мати», «Стій, смерть, зупинись», «Воля до життя», «Перемога», «На колючому дроті», «Україна в огні», «Повість полум'яних літ», «Потомки запорожців», «Зачарована Десна» тощо).

У літературній творчості О. Довженка концепт історії є наскрізним, що пов'язано з особливою увагою митця до минулого українського народу, з притаманним йому розумінням проблем історії. Творча спадщина письменника є специфічним історичним джерелом, що може використовуватися не тільки літературознавцями, а й істориками для аналізу відповідного історичного періоду, ілюстрації певних положень, для посилення емоційного сприйняття історичного матеріалу, а також у процесі вивчення епохи створення самого художнього твору, ідеології його автора, впливу на нього реалій сучасного йому життя.

Історія, на думку О. Довженка, є небезпечною для щастя й добробуту того, хто намагається її дослідити. Неприйняття суб'єктивної історії, яка нав'язувалася владою, пошук істини, прагнення до пізнання суті подій та явищ несуть загрозу пошукачеві. Відбувається зіставлення концептів «історія» і «правда», які протиставляються як «суб'єктивне – об'єктивне». Це пов'язано з тим, що історія знаходиться в часових рамках, а правда існує незалежно від часу й простору.

Дослідження концепту історії в літературній творчості О. Довженка дозволяє глибше зрозуміти його ідейний задум, особливості долучення письменника до традиції. Творчий доробок митця містить великий обсяг історичного матеріалу, що охоплює сюжети, постаті, епохи, явища в загальному культурно-історичному контексті. Часто ця інформація подається не відкрито, а завуальовано, шляхом авторського затемнення або в підтексті.

Загальна концепція історії в О. Довженка складається насамперед з його висловлювань про неї, а також із висловлювань героїв творів, які є виразниками його поглядів на історичні події та постаті. Основна роль відводиться індивідуальності образу автора, що інколи знаходить відображення не в самому тексті, а у вигляді асоціацій. Отже, концепт дозволяє розглянути в єдності текстовий та позатекстовий простори.

Концепт історії у творчості О. Довженка реалізується через відображення знань і уявлень автора про відповідну епоху, історичні події, культуру, духовне життя, рівень історичної свідомості суспільства, що домінують в окремому художньому творі чи в усьому літературному доробку, є його ідейним задумом. Тобто зазначений концепт є одиницею свідомості письменника, що отримує свою репрезентацію в художньому творі чи сукупності творів і виражає індивідуально-авторське осмислення сутності предметів і явищ. Концепт історії в довженківських творах характеризується образністю й символічністю. Він підпорядковується особливій прагматиці – «художній асоціативності», розкривається як символ, знак, потенційно й динамічно направлений на сферу заміщення.

Літературний доробок О. Довженка є виявом роздумів автора над проблемою історії, що характеризуються своєрідним її баченням, яке суттєво відрізнялося від офіційної радянської ідеології. Свідченням альтернативності довженківського розуміння історії є інтертекстуальна орієнтація на народнопоетичну творчість, давньоруські тексти («Слово о полку Ігоревім», «Повість минулих літ»). Реверсивність історії митець доводить орієнтацією персонажів на більш давні історичні часи, відтворені в міфах, переказах,

легендах, народних піснях. Виявом інтертекстуальності його творів є алюзії, натяки, апеляції до історичних подій та постатей.

Семантичний пласт літературних творів О. Довженка, що містять інтертекстуальні конструкції, складають міфологічні образи, у тому числі й давньогрецької міфології, елементи міфопоетики, міфологеми землі, роду, хати, могили, мотиви творчості М. Гоголя й Т. Шевченка, засоби літописного письма, архетипи української ментальності. Авторська стилістика характеризується зв'язком із фольклорними традиціями і кіномистецтвом, взаємодією історичного, фольклорного й міфологічного кодів. Особливості авторської концепції реалізуються через апелювання до язичницьких символів і образів. Національний характер відтворено через архетипи мудрих дідів, матері – берегині роду, хоробрих і відважних козаків.

Результативність інтертекстуального аналізу підтверджується продуктивністю опертя на регулярно використовувані елементи структури при виявленні претекстів. Використання їх митцем у змалюванні персонажів художніх творів актуалізує сюжети й деталі останніх у проекції на зображувану дійсність, що дозволяє давати їй оцінку.

Літературна творчість письменника, що сформувалася під впливом усної народної і класичної традиції, уособлену насамперед Т. Шевченком і М. Гоголем, гідно представила новий рівень історизму й громадського мислення, сприяла пробудженню національної ідентифікації та історичної самосвідомості.

Концепт історії в літературній творчості О. Довженка тісно взаємодіє з іншими домінуючими елементами його концептосфери – «історична пам'ять», «історична правда», «козацтво», «запорожець». Своєю чергою, зона досліджуваного концепту «історична пам'ять» у доробку майстра експлікується лексемами «історія», «нащадки», «безсмертя», наповненими новим змістом, авторським задумом.

Традиційність і прихильність до романтичних ідеалів визначалися характером історизму творів письменника, його захопленням козацькою



епоху, особливим ставленням до звичаїв і подвигів запорожців. При створенні окремих творів відправною точкою для автора був концепт «козацтво», який є глибинним смислом, згорнутою смисловою структурою тексту.

Письменник не повністю погоджувався з міфологізованим образом запорізького козацтва, хоч його твори містять багатий народознавчий матеріал: перекази про Запорозьку Січ та легендарних козаків, козацькі традиції та обряди, легенди, козацькі пісні тощо. Час від часу у творах зринають образи захисників рідної землі – запорожців, через які автор метафорично намагається акцентувати на героїчній боротьбі козаків із ворогами й поневолювачами. Через картини старовини проступають небезпечні для того часу історичні погляди митця. Композиційним принципом літературних творів О. Довженка є протиставлення минулого, що асоціювалося з волею, сучасному, яке пов'язувалося з неволею і деградацією. Ідея мужності й хоробрості вивищувалася над буденним сучасним.

Оперуючи іменами історичних постатей, досліджуючи історичні процеси та явища, письменник спирався на факти, розуміючи, що історія – це упорядкована система, яка має свою часову послідовність і просторову структуру. Крім того, у його творах постійно відчувається, що історія завжди представлена часовими рамками «минуле – теперішнє». Причому минуле впливає на теперішнє, оскільки у свідомості людей існують архетипи, у які закладено основи буття. Митець намагається переконати читача в циклічності історії. Він доводить, що ніщо не трапляється випадково, а є результатом попередньої дії або бездіяльності, знання історії – необхідна умова прогресу, змін на краще. Усупереч офіційній комуністичній ідеології однією з провідних у його літературному доробку є думка про важливість вивчення співвітчизниками історії свого народу – невичерпного джерела виховання національної самосвідомості й патріотизму.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Арутюнова Н. Д. Язык и мир человека / Н. Д. Арутюнова. – М. : Языки русской культуры, 1999. – 896 с.
2. Аскольдов С. А. Концепт и слово / С. А. Аскольдов // Русская словесность. От теории словесности к структуре текста. Антология / Под ред. В. Нерознака. – М. : Academia, 1997. – С. 267–279.
3. Бабенко Л. Г. Филологический анализ текста : Основы теории, принципы и аспекты анализа : учебник для вузов / Л. Г. Бабенко. – М. : Академический проект, 2004. – 464 с.
4. Бабенко Л. Г. Лингвистический анализ художественного текста. Теория и практика : учебник, практикум / Л. Г. Бабенко, Ю. В. Казарин. – М. : Флинта : Наука, 2003. – 496 с.
5. Бабишкін О. К. Олександр Довженко. Бачити завжди зорі : статті, виступи, промови / О. П. Довженко ; упоряд. О. К. Бабишкін. – К. : Рад. , 1979. – 235 с.
6. Бажан М. Арсенал / М. Бажан // Кіно. – 1928. – № 12. – С. 10–11.
7. Бажан М. Олександр Довженко / М. Бажан // Люди, книги, дати : статті про літературу. – К. : Рад. письм., 1962. – С. 80–103.
8. Барабаш Ю. Я. Чисте золото правди. Деякі питання естетики і поезики О. Довженка / Ю. Я. Барабаш. – К. : Рад. письм., 1962. – 292 с.
9. Барабаш Ю. Я. Я есть народ... Роздуми. Суперечки. Портрети / Ю. Я. Барабаш. – К. : Дніпро, 1967. – 354 с.
10. Барабаш Ю. Довженко. Некоторые вопросы эстетики и поэтики / Ю. Барабаш. – М. : Художественная литература, 1968. – 271 с.
11. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе : очерки по истории поэтики / М. М. Бахтин // Вопросы литературы и эстетики. – М. : Художественная литература, 1975. – С. 234–407.
12. Безпечний І. Теорія літератури / І. Безпечний. – К. : Смолоскип, 2009. – 388 с.

13. Безручко О. В. Архівна спадщина Олександра Довженка : У 10-ти т. : монографія / О. В. Безручко. – К. : КиМУ, 2012. – Т. 1. – 2012. – 209 с.
14. Безручко О. Справа-формуляр «Запорожець» : «І я горів у тому огні...» : монографія / О. Безручко. – К. : КиМУ, 2011. – Т. 1. : «Перша хвиля» розсекречень. – 214 с.
15. Безручко О. В. Невідомий Довженко / О. В. Безручко. – К. : Фенікс, 2008. – 310 с.
16. Безручко О. В. О. П. Довженко – педагог. Творчий пошук і метод : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознав. : спец. 17.00.04 «кіномистецтво, телебачення» / О. В. Безручко. – НАН України, Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. – К., 2007. – 19 с.
17. Безручко О. В. Олександр Довженко : розсекречені документи спецслужб / О. В. Безручко. – К. : Сучасний письменник, 2008. – 232 с.
18. Безручко О. Довженкова енциклопедія : історія, проблеми, перспективи «умовного архіву Олександра Довженка» / О. Безручко // Студії мистецтвознавчі. – 2007. – № 2. – С. 43–57.
19. Бернадська Н. І. Українська література ХХ століття : довідник / Н. І. Бернадська. – К. : Знання-Прес, 2007. – 271 с.
20. Біблія. – Українське біблійне товариство, 1990. – 959 с.
21. Білодід І. К. Мова творів О. Довженка / І. К. Білодід. – К. : Вид-во АН УРСР, 1959. – 95 с.
22. Бодик Л. Джерела великого кіно : спогади про О. П. Довженка / Л. О. Бодик. – К. : Рад. письм., 1965. – 159 с.
23. Бондаренко К. Довідник з історії України : В 3-х т. : К – П / К. Бондаренко, В. Гордієнко, Я. Грицак та ін. – Київ : Генеза, 1995. – Т. 2. – 435 с.
24. Бондаренко Ю. Національна парадигма українського екзистенціалізму / Ю. Бондаренко // Слово і Час. – 2003. – № 6. – С. 64–69.

25. Вдовенко Л. Відображення світогляду наших предків у повісті Олександра Довженка «Зачарована Десна» / Л. Вдовенко // Дивослово. – 1999. – № 11. – С. 42–45.
26. Великий тлумачний словник сучасної української мови / Уклад. і гол. ред. В. Т. Бусел. – К., Ірпінь : ВТФ Перун, 2005. – 1728 с.
27. Видашенко Н. І. Щоденники О. Довженка та А. Любченка як феномен української мемуаристики ХХ століття (змістова парадигма і жанрова природа) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «українська література» / Н. І. Видашенко. – Київ : Б. в., 2014. – 19 с.
28. Власов М. М. Герои А. П. Довженко и традиции фольклора / М. М. Власов. – М. : ВГик, 1962. – 60 с.
29. Вовкочин Л. Ю. Творчість О. Довженка – невичерпне джерело формування громадянської гідності молоді : рекомендаційні матеріали для вчителів загальноосвітніх навчальних закладів та викладачів і студентів ВНЗ / Л. Ю. Вовкочин. – Черкаси : ЧНУ ім. Б. Хмельницького, 2005. – 68 с.
30. Вовкочин А. Філософія щастя у житті й літературній творчості О. П. Довженка / А. Вовкочин // Наукові записки Кіровоград. держ. пед. ун-ту ім. В. Винниченка. – 2004. – Вип. 58. – С. 46–49.
31. Воробйова Л. М. Психолінгвістичний глосарій / Л. М. Воробйова. – 2-ге вид., доп. – Рівне : Вол. обереги, 2011. – 128 с.
32. Галич О. Теорія літератури : підручник / О. Галич, В. Назарець, Є. Васильєв. – К. : Либідь, 2001. – 488 с.
33. Гоголь Н. В. Избранные сочинения в 2-х томах / Н. В. Гоголь ; вступ. стаття П. Николаева ; примеч. Н. Степанова, А. Бушмина, Г. Фриндлендера. – М. : Художественная литература, 1984. – Т. 1. – 1984. – 576 с.
34. Голобородько К. Ю. Ідіостиль Олександра Олеся : лінгвокогнітивна інтерпретація : монографія / Костянтин Голобородько. – Х. : Харківське історико-філологічне товариство, 2010. – 527 с.

35. Гончар О. Т. Щоденники : У 3-х томах (1968 – 1983) / О. Т. Гончар ; упор., підгот. текстів, ілюстр. матеріалу В. Д. Гончар. – К. : Веселка, 2002. – Т. 1. – 455 с.
36. Гончар О. Т. Щоденники : У 3-х томах (1968 – 1983) / О. Т. Гончар ; упор., підгот. текстів, ілюстр. матеріалу В. Д. Гончар. – К. : Веселка, 2003. – Т. 2. – 607 с.
37. Гончар О. Т. Щоденники. У 3 т. (1984 – 1995) / О. Т. Гончар; упоряд. В. Д. Гончар.– К. : Веселка, 2004. – Т. 3. – 607 с.
38. Грабович Г. До історії української літератури : дослідження, есеї, полеміка / Г. Грабович. – К. : Критика. – 2003. – 631 с.
39. Грановська В. Зображення «душі народу» у фронтових оповіданнях Олександра Довженка / В. Грановська // Слобожанщина. – 2002. – № 23. – С. 116–124.
40. Гребньова В. Народ, який не знає своєї історії, є народ сліпців / В. Гребньова // Дзвін. – 1996. – № 7. – С. 135–141.
41. Гриневич В. «Я народився і жив для добра і любові» : матеріали до вивчення «Щоденника» О. П. Довженка / В. Гриневич // Українська література в загальноосвітній школі. – 2011. – № 9. – С. 17–22.
42. Гриневич В. Ще раз про «затемнені» сторінки з життя Олександра Довженка / В. Гриневич // Всесвітня література та культура в навчальних закладах України. – 2008. – № 12. – С. 5–9.
43. Грищенко О. С. З берегів зачарованої Десни : спогади про О. П. Довженка / О. С. Грищенко. – К. : Молодь, 1964. – 212 с.
44. Грідасов П. Про сценарій «Щорс» / П. Грідасов // Радянське кіно. – 1937. – № 5. – Лип.–серп. – С. 23–30.
45. Грушевський М. С. Ілюстрована історія України / М. С. Грушевський. – К. : Наук. думка, 1992. – 544 с.
46. Гуляк А. Олександр Довженко / А. Гуляк // Олександр Довженко. Вибрані твори. – К. : Сакцент Плюс, 2004. – 512 с.

47. Гусев В. І. Видатні постаті в історії України ХХ ст. : короткі біографічні нариси : довідн. вид. / В. І. Гусев, О. В. Даниленко, Л. В. Іваницька та ін. – К. : Вища школа, 2011. – 391 с.
48. Дерев'янку Т. Довженко-портретист / Т. Дерев'янку // Кінотеатр. – 1997. – № 6. – С. 40–41.
49. До 100-річчя з дня народження Олександра Петровича Довженка / І. Кошелівець, Н. Кузякіна, С. Тримбач та ін. // Дніпро. – 1994. – № 9–10. – С. 2–88.
50. Довженко без гриму : Листи, спогади, архівні знахідки / упоряд. і коментар В. Агеєвої і С. Тримбача. – К. : КОМОРА, 2014. – 472 с.
51. Довженко і світ : творчість О. П. Довженка в контексті світової культури. Статті, есе, рецензії, спогади, доповіді, відгуки, листи, телеграми / упоряд. С. П. Плачинда. – К. : Рад. письменник, 1984. – 222 с.
52. Довженко О. Господи, пошли мені сили : щоденник, кіноповіді, оповідання, фольклорні записи, листи, документи / Олександр Петрович Довженко ; за ред. В. О. Шевчук ; упоряд., вступ. ст. та приміт. Р. М. Корогодського. – Х. : Фоліо, 1994. – 665 с.
53. Довженко О. П. Не хазяйнувати німцям на Україні / О. П. Довженко. – Укрвидав ЦК КП(б)У, 1943. – 18 с.
54. Довженко О. П. Щоденникові записи, 1939–1956 = Дневниковые записи / О. П. Довженко. – Харків : Фоліо, 2013. – 879 с.
55. Довженко О. П. Твори : В 5-ти т. / О. П. Довженко ; передм. О. Гончара, приміт. К. Волинського, упоряд. Ю. Солнцева і Т. Дерев'янку. – К. : Дніпро, 1983. – Т. 1. – 439 с.
56. Довженко О. П. Автобіографія / О. П. Довженко. – ЦДАМЛІМ України, ф. 690, оп. 1, спр. 16. – 151 арк.
57. Довженко О. П. Вибрані твори / О. П. Довженко. – К. : Сакцент Плюс, 2004. – 512 с.
58. Довженко О. П. Зачарована Десна. Кіноповіді. Оповідання. Щоденник / О. Довженко. – Харків : Фоліо, 2008. – 287 с.

59. Довженко О. П. Зачарована Десна. Оповідання. Щоденник (1941–1956) / О. П. Довженко. – К. : Дніпро, 2001. – 512 с.
60. Довженко О. П. Лист Довженка О. П. Довженку П. С. і Довженко О. Є. / О. П. Довженко. – ЦДАМЛМ України, ф. 690, оп. 4, спр. 132. – 2 арк.
61. Довженко О. П. Материні пісні. Збірка пісень / О. П. Довженко. – ЦДАМЛМ України, ф. 690, оп. 1, спр. 14. – 53 арк.
62. Довженко О. П. Не розборонити = Українське / О. П. Довженко. – ЦДАМЛМ України, ф. 690, оп. 1, спр. 15. – 3 арк.
63. Довженко О. П. Потомки запорожців. Драма / О. П. Довженко. – ЦДАМЛМ України, ф. 690, оп. 1, спр. 9. – 101 арк.
64. Довженко О. П. Тарас Бульба. Сценарій та режисерська розробка за однойменною повістю Гоголя М. В. / О. П. Довженко. – ЦДАМЛМ України, ф. 690, оп. 4, спр. 9. – 88 арк.
65. Довженко О. П. Твори : В 3-х т. / О. П. Довженко ; вступна стаття М. Т. Рильського. – К. : Держ. видав. художньої літератури, 1958. – Т. 1. – 501 с.
66. Довженко О. П. Твори : В 5-ти т. / О. П. Довженко ; упоряд. Ю. Солнцева, приміт. К. Волинського. – К. : Дніпро, 1984. – Т. 4. – 351 с.
67. Довженко О. П. Твори : В 5-ти т. / О. П. Довженко ; упоряд. Ю. Солнцева, приміт. К. Волинського. – К. : Дніпро, 1985. – Т. 5. – 359 с.
68. Довженко О. П. Твори : В 5-ти т. / О. П. Довженко ; упоряд. Ю. Солнцева, приміт. К. Волинського. – К. : Дніпро, 1984. – Т. 2. – 503 с.
69. Довженко О. П. Твори : В 5-ти т. / О. П. Довженко ; упоряд. Ю. Солнцева, приміт. К. Волинського. – К. : Дніпро, 1984. – Т. 3. – 362 с.
70. Довженко О. П. Твори : В 5-ти т. / О. П. Довженко ; упоряд. Ю. Солнцева; приміт. К. Волинського. – К. : Дніпро, 1984. – Т. 1. – 362 с.
71. Довженко О. П. Україна в огні. Кіноповість. Щоденник / О. П. Довженко ; упоряд. і автор передм. О. М. Підсуха ; ред. Я. В. Гончарук. – К. : Рад. письм., 1990. – 416 с.

72. Довженко О. П. Україна в огні. Кіноповість. Щоденник / О. П. Довженко. – Київ : Рад. письм., 1990. – 416 с.
73. Довженко О. Вибрані твори / О. П. Довженко ; передмова А. Гуляка. – К. : Сакцент Плюс, 2007. – 320 с.
74. Довженко О. Зачарована Десна. Україна в огні. Щоденник / О. Довженко. – К. : Веселка, 1995. – 576 с.
75. Довженкові думи / О. Довженко ; упоряд. М. Коваленко, О. Підсуха. – К. : Молодь, 1968. – 84 с.
76. Дончик В. Коли народу боляче... / В. Дончик // Урок української. – 2001. – № 4. – С. 40–43.
77. Дончик В. Олександр Довженко / за ред. В. Г. Дончика // Історія української літератури ХХ ст. : У 2 кн. – К. : Либідь, 1993. – Кн. 1. – 784 с.
78. Енциклопедія історії України : В 5 т. / редкол. : В. А. Смолій (голова) та ін. – К. : Наукова думка, 2003. – Т. 1. – 688 с.
79. Енциклопедія історії України : У 10 т. / редкол. : В. А. Смолій (голова) та ін. – К. : Наук. думка, 2008. – Т. 5. – 568 с.
80. Енциклопедія історії України : У 8 т. / редкол. : гол. ред. В. А. Смолій ; Інститут історії України НАН України. – К. : Наук. думка, 2007. – Т. 4. – 527 с.
81. Енциклопедія сучасної України : У 25-ти т. / редкол. : І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Железняк та ін. – К. : Національна академія наук України, 2013. – Т. 13. – 712 с.
82. Енциклопедія українознавства / гол. ред. В. Кубійович. – Т. 2. – К. : Молоде життя, 1994. – 800 с.
83. Єрмоленко С. Я. Українська мова. Короткий тлумачний словник лінгвістичних термінів / за ред. С. Я. Єрмоленко. – К. : Либідь, 2001. – 224 с.
84. Жаботинская С. А. Когнитивная лингвистика : принципы концептуального моделирования / С. А. Жаботинская // Лінгвістичні студії. – Вип. 2. – Черкаси : Сіяч. – 1997. – С. 3–11.



85. Женетт Ж. Фигури / Ж. Женетт [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://yanko.lib.ru/books/lit/jennet-figuru.pdf>.
86. Жилієвська П. «Щоденник» як художня біографія митця (на матеріалі трагічної долі О. П. Довженка) / Павлина Жилієвська // Документалістика на порозі ХХІ століття : проблеми теорії та історії : матеріали ІV Всеукр. наук. конф., 19 жовт. 2007. – Луганськ : Альма-матер, 2007. – С. 118–134.
87. Жулинський М. Слово і доля : навчальний посібник / М. Жулинський. – К. : Вид-во А. С. К., 2006. – 640 с.
88. Жулинський М. Українська література : творці і твори : учням, абітурієнтам, студентам, учителям / М. Жулинський. – К. : Либідь, 2011. – 1152 с.
89. Заболотний В. Він народився і жив для добра і любові / В. Заболотний // Укр. л-ра в загальноосв. шк. – 2001. – № 3. – С. 13–17.
90. Захарчук І. Друга світова війна : досвід історії – досвід літератури / І. Захарчук // Слово і Час. – 2007. – № 6. – С. 15–24.
91. Захарчук І. Жінка і війна. Щоденникові версії Аркадія Любченка й Олександра Довженка / І. Захарчук // Мандрівець. – 2007. – № 1. – С. 58–66.
92. Звенигора : збірник статей про фільм «Звенигора» режисера О. Довженка / Я. Савченко, М. Бажан, Ф. Якубовський та ін. – К. : ВУФКУ, 1928. – 52 с.
93. Зусжан В. Концепт в системі гуманітарного знання / В. Зусжан // Вопросы літератури. – 2003. – № 2. – С. 3–29.
94. Іванишин М. Дискурс національної ідентичності : підстави до вивчення / М. Іванишин // Дивослово. – 2009. – № 4. – С. 40–41.
95. Іванова І. Б. Українська література : навчальний посібник для школярів, абітурієнтів та студентів / І. Б. Іванова, С. В. Клімова. – Х. : Парус, 2007. – 288 с.
96. Іванова Н. І. Концепція життєтворчості в естетиці та поезії Олександра Довженка : дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «українська література» / Н. І. Іванова ; Дніпропетровський держ. ун-т. – Д., 1999. – 191 с.

97. Іваха Т. «Україна в огні» О. Довженка – твір про трагедію українського народу / Т. Іваха // Українська мова і література в школі. – 2001. – № 1. – С. 48–49.
98. Іващенко В. Л. Топологія концептів / В. Л. Іващенко // Культура народів Причорномор'я. – 2004. – № 49. – Т. 1. – С. 16–20.
99. Історична наука : термінологічний і понятійний довідник : навч. посібник / Б. М. Литвин, В. І. Гусев, А. Г. Слюсаренко та ін. – К. : Вища шк., 2002. – 430 с.
100. Історія української літератури : У 8-ми т. / Д. Т. Вакуленко, К. П. Волинський, В. Г. Дончик. – К. : Наукова думка, 1971. – Т. 8. – 572 с.
101. Історія української літератури ХХ століття. У 2 кн. – Кн. 1. : 1910–1930-ті роки : навч. посібник / за ред. В. Г. Дончика. – 2-ге вид. – К. : Либідь, 1994. – 784 с.
102. Історія української радянської літератури / Л. М. Коваленко та ін. ; ред. Б. Буряк. – К. : Наук. думка, 1964. – 860 с.
103. Кавун Л. І. Літературне об'єднання ВАПЛІТЕ й художньо-естетичні шукання в українській прозі 20-х років ХХ століття : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра філол. наук : спец. 10.01.01 «українська література» / Л. І. Кавун; КНУТШ. – К., 2007. – 35 с.
104. Калакура Я. Історичне джерелознавство : підручник / Я. С. Калакура, І. Н. Войцехівська, С. Ф. Павленко та ін. – К. : Либідь, 2002. – 488 с.
105. Калатаєвська Г. П. Українська література (кінець ХІХ – перша половина ХХ ст.) : навчальний посібник / Г. П. Калатаєвська. – Суми : Сумський держ. ун-т, 2011. – 272 с.
106. Карасик В. И. Антология концептов / под. ред. В. И. Карасика, И. А. Стернина. – М. : Гнозис, 2007. – 512 с.
107. Карасик В. И. Культурные доминанты в языке / В. И. Карасик // Языковая личность : культурные концепты. – Волгоград-Архангельск : Перемена, 1996. – С. 3–16.

108. Коба С. Л. Олександр Довженко. Життя і творчість / С. Л. Коба ; ред. С. А. Захарова ; худ. ред. С. П. Савицький та ін. – К. : Дніпро, 1979. – 195 с.
109. Коваленко М. Довженкові думи / О. Коваленко, О. Підсуха. – К. : Молодь, 1968. – 85 с.
110. Коваленко М. М. Син зачарованої Десни : спогади і статті / М. М. Коваленко, О. О. Мішурін. – К. : Рад. письм., 1984. – 271 с.
111. Ковалів Ю. І. Абетка дисертанта : Методологічні принципи написання дисертації : посібник / Ю. І. Ковалів ; худ. оформ. Д. В. Мазуренка. – К. : Твім інтер, 2009. – 460 с.
112. Ковальчук О. До проблеми глибини естетичного аналізу твору «Зачарована Десна» О. Довженка / О. Ковальчук // Дивослово. – 2002. – № 6. – С. 43–45.
113. Кожуховська А. Ідея громадянського виховання в педагогічних поглядах О. П. Довженка / А. Кожуховська // Наук. вісник Чернів. ун-ту : зб. наук. пр. – Чернівці, 2007. – Вип. 330 : Педагогіка та психологія. – С. 71–77.
114. Кожуховська А. Проблема формування національної свідомості в педагогічних поглядах О. Довженка / А. Кожуховська // Освіта і управління. – 2000. – № 3–4. – Т. 9. – С. 193–196.
115. Корнієнко І. С. Олександр Довженко : життєвий і творчий шлях / І. С. Корнієнко ; ред. В. П. Плачинда ; худ. ред. В. П. Кузь. – К. : Наук. думка, 1978. – 107 с.
116. Корогодський Р. Довженко в полоні : розвідки та есеї про майстра / Р. Корогодський. – К. : Гелікон, 2000. – 348 с.
117. Корогодський Р. Довженко : «голос тисячоліття», або хто напише «новий Кобзар»? / Р. Корогодський // Сучасність. – 1995. – № 12. – С. 108–125.
118. Корогодський Р. Довженко : Вчора, сьогодні, завтра в країні національної культури / Р. Корогодський // Дивослово. – 2001. – № 5. – С. 52–54.
119. Корогодський Р. Неофіційний О. Довженко / Р. Корогодський // Київська старовина. – 2000. – № 2. – С. 102–115.

120. Костенко В. С. Довженківські обрії / В. С. Костенко. – К. : Мистецтво, 1964. – 122 с.
121. Кот С. Неопубліковані автографи Олександра Довженка / С. Кот // Дніпро. – 1994. – № 9 / 10. – С. 73–77.
122. Кочергин Ю. Ф. Олександр Довженко / Ю. Ф. Кочергин. – Львів : Вища школа, 1983. – 118 с.
123. Кошелівець І. Дещо про стиль Олександра Довженка / І. Кошелівець // Укр. засів. – 1995. – № 7 / 8. – С. 109–113.
124. Кошелівець І. Олександр Довженко : Спроба творчої біографії / І. Кошелівець. – Мюнхен : Сучасність, 1980. – 428 с.
125. Кошелівець І. Про затемнені місця в біографії Олександра Довженка / І. Кошелівець // Дніпро. – 1994. – № 9 / 10. – С. 2–25.
126. Коцова А. В. Концептуальний аналіз : перспективи і переваги при вивченні художнього тексту / А. В. Коцова // Учёные записки Таврического национального университета им. В. И. Вернадского. Серия «Филология. Социальные коммуникации». – Одесса, 2013. – Т. 26 (65), № 1. – С. 122–126.
127. Красных В. В. От концепта к тексту и обратно (к вопросу о психолингвистике текста) / В. В. Красных // Вестник Московского университета. – Серия 9. – Филология. – 1998. – № 1. – С. 53–70.
128. Краткий словарь когнитивных терминов / Е. С. Кубрякова, В. З. Демьянков, Ю. Г. Панкрац, Л. Г. Лузина. – М. : Филол. ф-т МГУ им. М. В. Ломоносова, 1997. – 245 с.
129. Крістева Ю. Полілог / Ю. Крістева ; пер. з фр. П. Тарашука. – К. : Юніверс, 2005. – 480 с.
130. Кудрявцев М. Розвиток довженківської естетики / М. Кудрявцев // Слово і Час. – 1995. – № 9–10. – С. 84–86.
131. Кузякіна Н. Олександр Довженко та Лесь Курбас / Н. Кузякіна // Дніпро. – 1994. – № 9–10. – С. 38–44.

132. Куценко М. В. Сторінки життя і творчості О. П. Довженка / М. В. Куценко. – ЦДАМЛМ України, ф. 1386, оп. 1, спр. 3. – 428 арк.
133. Куценко М. «Дуже сумую за Україною ...»: до епістолярної спадщини Олександра Довженка / М. Куценко // Слово і Час. – 1994. – № 9–10. – С. 20–26.
134. Куценко М. Мобілізований серцем: маловідомі факти з життя О. П. Довженка / М. Куценко // Новини кіноекрана. – 1984. – № 6. – С. 2.
135. Куценко М. Український геній у вигнанні: О. Довженко / М. Куценко // Слово і Час. – 1997. – № 5. – С. 89–93.
136. Куценко М. В. Сторінки життя і творчості О. П. Довженка / М. В. Куценко; ред. С. Л. Коба. – К.: Дніпро, 1975. – 341 с.
137. Лазаренко В. Олександр Довженко: версія вбивства і невідомі листи / В. Лазаренко // Київ. – 1999. – № 3–4. – С. 129–130.
138. Левин Е. С. О «Дневнике» Александра Довженко / Е. С. Левин / Искусство кино. – 1989. – № 9. – С. 46–56.
139. Лисенко М. І. Історія української літератури: У 8 т. / І. М. Лисенко, Б. С. Буряк. – К.: Наук. думка, 1971. – Т. 7. – 400 с.
140. Лихачёв Д. С. Концептосфера русского языка / Д. С. Лихачёв // Известия АН.: Серия литературы и языка. – 1983. – Т. 52. – № 1. – С. 3–9.
141. Лідзані Карло, Міда Массімо. Чого навчає Довженко / Карло Лідзані, Массімо Міда // Вітчизна. – 1958. – № 2. – С. 191.
142. Літературознавча енциклопедія: у 2 т. / автор-уклад. Ю. І. Ковалів. – К.: Академія, 2007. – Т. 1. – 608 с.
143. Літературознавчий словник-довідник / за ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка. – К.: Академія, 2006. – 752 с.
144. Луків А. Доля народу крізь призму авторського бачення та оцінки О. Довженка / А. Луків // Укр. мова та л-ра в серед. шк., гімназіях, ліцеях та колегіумах. – 2003. – № 2. – С. 87–93.
145. Лядов М. Режисери оповідають. О. Довженко (Перша розмова) / М. Лядов // Кіно. – 1927. – № 5. – С. 6.

146. Ляпин С. Х. Концептологія : к становленню підходу / С. Х. Ляпин // Концепты. Научные труды Центроконцепта. – Архангельск : Изд-во Поморского госуниверситета, 1997. – Вып. 1. – С. 11–35.
147. Ляшенко З. М. Образ війни в оповіданнях О. Довженка та Г. Белля / З. М. Ляшенко // Все для вчителя. – 2011. – № 13–14. – С. 52–54.
148. Магуза Г. Україна і українці в суспільно-політичних поглядах О. Довженка / Г. Магуза // Етнічна історія народів Європи. – 2009. – Вип. 30. – С. 70–74.
149. Магуза Г. О. Еволюція ціннісних орієнтирів О. Довженка в його військовій та післявійськовій творчості / Г. О. Магуза // Вісн. Київського нац. ун-ту імені Тараса Шевченка, 2007. – № 89–90. – С. 88–90.
150. Магуза Г. О. Суспільно-політичні погляди і громадська позиція О. Довженка : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. іст. наук : спец. 07.00.01 «історія України» / Г. О. Магуза ; Київський нац. ун-т ім. Т. Г. Шевченка. – К., 2010. – 17 с.
151. Мала філологічна енциклопедія / укл. : О. І. Скопненко, Т. В. Цимбалюк. – К. : Довіра, 2007. – 478 с.
152. Малий словник історії України / В. Смолій, С. Кульчицький, О. Майборода та ін. – К. : Либідь, 1997. – 464 с.
153. Манетті Р. Ліричний епос / Р. Манетті // Довженко і світ. Творчість О. П. Довженка в контексті світової культури. – К. : Рад. письм., 1984. – С. 56–59.
154. Мар'яненко І. О. Минуле українського театру. Зустрічі, творча праця / Іван Олександрович Мар'яненко. – К. : Мистецтво, 1953. – 184 с.
155. Марко В. П. ...І вічна таїна слова : Аналіз великого епічного твору : посібник для вчителя / В. П. Марко, Г. Д. Клочек, В. Є. Панченко та ін. ; відп. ред. В. П. Марко. – К. : Рад. школа, 1990. – 205 с.
156. Марочко В. І. Зачарований Десною : Історичний портрет Олександра Довженка. – К. : Києво-Могилянська академія, 2006. – 285 с.

157. Мащенко С. Історіософські мотиви у творчому спадку О. Довженка / С. Мащенко // Київська старовина. – 2005. – № 3. – С. 107–120.
158. Мащенко С. Філософські обрії Олександра Довженка / С. Мащенко. – Чернігів : Чернігівські обереги, 2004. – 128 с.
159. Медвідь Н. О. Проблеми національної психології у творчості О. Довженка : дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «українська література» / Н. О. Медвідь ; Сумський держ. пед. ун-т ім. А. С. Макаренка. – Суми, 2000. – 182 с.
160. Медвідь Н. О. Проблеми національної психології у творчості О. Довженка : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «українська література» / Н. О. Медвідь; Нац. пед. ун-т ім. М. П. Драгоманова. – К., 2000. – 20 с.
161. Медвідь Н. Національна своєрідність психологізму О. Довженка / Н. Медвідь // Дивослово. – 1999. – № 9. – С. 53–55.
162. Миллер Л. В. Художественный концепт как смысловая и эстетическая категория / Л. В. Миллер // Мир русского слова. – 2000. – № 4. – С. 39–45.
163. Михайлин І. Два Довженки / Ігор Михайлин // Довженко О. Вибрані твори. – Х. : Ранок, 2003. – С. 3–20.
164. Мовчан Р. Український модернізм 1920-х : портрет в історичному інтер'єрі / Р. Мовчан. – К. : Стилос, 2008. – 544 с.
165. Мойсєєв І. Філософія О. Довженка / І. Мойсєєв // Філософська і соціологічна думка. – 1994. – № 5–6. – С. 9–10.
166. Мордус О. «Щоденник» О. Довженка – документ доби / О. Мордус // Все для вчителя. – 2004. – № 22–23. – С. 55–57.
167. Мурзин Л. Н. Текст и его восприятие : монографія / Л. Н. Мурзин, А. С. Штерн. – Свердловск : Изд-во Урал. ун-та, 1991. – 172 с.
168. Наєнко М. К. Українська література : посібник для старшокласників і абітурієнтів / за ред. М. К. Наєнка. – К. : Либідь, 1995. – 368 с.
169. Наєнко М. Художня література України / М. Наєнко. – К. : Просвіта. – 2008. – 1063 с.

170. Наспівала мати. Пісенний світ О. Довженка / упор. В. Пригоровський. – К. : Музична Україна, 1995. – 141 с.
171. Неопубліковані листи Олександра Довженка / О. П. Довженко ; публ. Т. Дерев'янка // Дніпро. – 1994. – № 9 / 10. – С. 26–37.
172. Новиков А. О. Українська драматургія й театр від найдавніших часів до початку ХХ ст. : монографія / А. О. Новиков. – Харків : САГА, 2011. – 408 с.
173. Новиков А. Образ України в творчій спадщині Олександра Довженка / А. Новиков // Наукові записки : зб. наук. праць. – Кіровоград : РВВКДПУ ім. В. Винниченка. Серія «Філологічні науки», 2013. – Вип. 114. – С. 247–253.
174. Новиченко Л. М. Історія української літератури : У 2 т. / Л. М. Новиченко, І. О. Дзевєрін, В. Г. Дончик. – К. : Наук. думка, 1988. – Т. 2. – 742 с.
175. О. П. Довженко – видатний радянський кінорежисер і письменник : тези доповідей науково-практичної конференції. – Глухів, 1984. – 48 с.
176. Одинцов В. В. Стилистика текста / В. В. Одинцов. – М. : КомКнига, 2006. – 264 с.
177. Олександр Довженко : збірник спогадів і статей про митця / упоряд. О. Бабишкін, ред. Л. Нагорна. – К. : Держ. видав. образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1959. – 250 с.
178. Олександр Довженко вчора і сьогодні. Образ дисидента : збірник матеріалів / упоряд. Є. Сверстюк. – Луцьк : ВМА Терен, 2007. – 240 с.
179. Орелович С. Л. Київська кіностудія в ювілейному році / С. Л. Орелович // Радянське кіно. – 1937. – № 1–2. – Січ.–лют. – С. 29–34.
180. Павленко П. До створення фільма про Щорса / П. Павленко // Радянське кіно. – 1935. – № 1–2. – Серп.–верес. – С. 16–20.
181. Павличко С. Теорія літератури / С. Павличко ; передм. Марії Зубрицької. – К. : Основи, 2002. – 679 с.
182. Панасенко Т. М. Олександр Довженко / Т. М. Панасенко. – К. : Укрвидав-поліграфія, 2012. – 120 с.



183. Панкратьєв С. Незабутні ні його слова, ні кіносвіти : О. Довженко / С. Панкратьєв // Освіта. – 2001. – № 67–68. – С. 14.
184. Параскевич П. К. Я належу людству : сторінками щоденникових записів / П. К. Параскевич // Вивчаємо українську мову та літературу. – 2008. – № 25. – С. 2–29.
185. Пасісниченко Г. Міфопоетичне мислення і художня творчість Олександра Довженка / Г. Пасісниченко // Укр. мова і л-ра в шк. – 2007. – № 4. – С. 53–56.
186. Пашкова О. Мистецтво Олександра Довженка в контексті української народної культури / О. Пашкова // Народна творчість та етнографія. – 1994. – № 5–6. – С. 17–22.
187. Перстюк Є. Україна в слові Довженка / Є. Перстюк // Мандрівець. – 1996. – № 2–3. – С. 41–45.
188. Петрушенко В. Тлумачний словник основних філософських термінів / В. Петрушенко. – Львів : Вид-во нац. ун-ту «Львівська політехніка», 2009. – 264 с.
189. Підсуха О. Провісник : кіноповість О. Довженка «Україна в огні» та «Щоденник» / О. Підсуха // Київ. – 1989. – № 9. – С. 102–107.
190. Плачинда С. П. Довженкові думи / С. П. Плачинда. – К. : Молодь, 1968. – 84 с.
191. Плачинда С. Довженко, якого ми не знали / С. Плачинда // Дивослово. – 1994. – № 8. – С. 8–10.
192. Плачинда С. Із щоденників : слово від упорядника / Сергій Плачинда // Дніпро. – 1962. – № 7. – С. 127–136.
193. Повість минулих літ : літописні оповіді / переказ В. С. Близнеця. – К. : Веселка, 2005. – 227 с.
194. Політологічний енциклопедичний словник / упоряд. В. П. Горбатенко ; за ред. Ю. С. Шемшученка, В. Д. Бабкіна, В. П. Горбатенка. – 2-е вид., доп. і перероб. – К. : Генеза, 2004. – 736 с.

195. Поліщук В. «Не вмiли жити, як слiдує» : про кiноповiсть «Україна в огні» / В. Поліщук // Укр. мова і л-ра в шк. – 1990. – № 12. – С. 39–40.
196. Полум'яне життя. Спогади про Олександра Довженка / упоряд. Ю. І. Солнцева ; ред. Л. М. Новиченко. – К. : Дніпро, 1973. – 719 с.
197. Поляруш О. Є. Олександр Довженко і фольклор : монографія / О. Є. Поляруш; ред. Н. А. Симоненко. – К. : Вища школа, 1988. – 176 с.
198. Попик В. Під софітами ВЧК-ДПУ-НКВС-НКДБ-КДБ : докум. оповідь за матеріалами архів. справи-формуляра на Довженка Олександра Петровича / В. Попик // Дніпро. – 1995. – № 9 / 10. – С. 21–59.
199. Попик В. Під софітами спецслужб / В. Попик. – Київ : Вид-во Європ. ун-ту фінансів, інформ. систем, менеджм. і бізнесу, 2000. – 406 с.
200. Привалова І. В. Інтеркультура и вербальный знак (лингво-когнитивные основы межкультурной коммуникации) : монографія / І. В. Привалова. – М. : Гнозис, 2005. – 472 с.
201. Привалова С. Фразеологізми як лексико-семантичні особливості художньої мови твору : на матеріалі кiноповiстi «Україна в огні» / С. Привалова // Укр. мова і л-ра в шк. – 2006. – № 1. – С. 27–29.
202. Пригоровська Л. «Навчання давалось мені легко» / Л. Пригоровська // Укр. мова та л-ра в серед. шк., гімназіях, ліцеях та колегіумах. – 2004. – № 2. – С. 170–175.
203. Пригоровська Л. «Учився я в Сосницькій початковій...» : О. Довженко / Л. Пригоровська // Початкова школа. – 2002. – № 1. – С. 56–58.
204. Пригоровська Л. Довженко і Греція : витоки духовного зближення / Л. Пригоровська // Укр. мова і л-ра в шк. – 2005. – № 1. – С. 52–54.
205. Пригоровська Л. Народність Олександра Петровича Довженка / Л. Пригоровська // Шкільна бібліотека. – 2006. – № 10. – С. 33–38.
206. Пригоровська Л. Педагогічна функція фольклору у творах О. Довженка / Л. Пригоровська // Педагогіка і психологія. – 2006. – № 2. – С. 99–106.

207. Пригоровська Л. О. Довженко : «...Бути з глядачем на “Ви”» : О. Довженко / Л. Пригоровська // Педагогіка і психологія. – 2002. – № 1–2. – С. 203–213.
208. Пригоровський В. Володів душею митця. М. В. Гоголь у творчій долі О. П. Довженка / В. Пригоровський // Укр. л-ра. – 2009. – № 3. – С. 33.
209. Пригоровський В. Довженко і Шевченкова пісня / В. Пригоровський // Народна творчість та етнографія. – 1994. – № 2–3. – С. 30–32.
210. Пригоровський В. З нотаток про прадіда О. П. Довженка – Тараса Григоровича / В. Пригоровський // Сіверянський літопис. – 1995. – № 6. – С. 90–91.
211. Пригоровський В. Маловідома сторінка з біографії О. П. Довженка / В. Пригоровський // Українська культура. – 2006. – № 9. – С. 16–17.
212. Пригоровський В. Тарасовичка : про матір Довженка / В. Пригоровський // Вітчизна. – 2007. – № 11–12. – С. 121–126.
213. Пригоровський В. М. Нововиявлені документи до біографії О. П. Довженка / В. М. Пригоровський // Архіви України. – 1974. – № 6. – С. 54–58.
214. Приходько І. Ф. Асоціативність художнього мислення О. Довженка / І. Ф. Приходько // Радянське літературознавство. – 1984. – № 9. – С. 22 – 31.
215. Пудовкін В. Собр. соч. в 3 т. / В. Пудовкін. – М. : Искусство, 1975. – Т. 2. – 480 с.
216. Пьеге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности / пер. с фр. Натали Пьеге-Гро, Г. К. Косикова. – М. : Изд-во ЛКИ, 2008. – 240 с.
217. Рачук І. А. Правда і краса / І. А. Рачук. – К. : Мистецтво, 1980. – 124 с.
218. Репина Л. П. История и Украина. Историческая культура Европы до начала Нового времени / под. ред. Л. П. Репиной. – М., 2006. – 768 с.
219. Рибалко О. Л. Архівні документи про життя і творчість О. П. Довженка : огляд фондів ЦДАЖР УРСР та ЦДАК ФФД УРСР / О. Л. Рибалко, В. І. Олефіренко // Архів України. – 1984. – № 5. – С. 28–41.

220. Рильський М. Т. Олександр Довженко / М. Т. Рильський // Статті про літературу. – К. : Дніпро, 1980. – 509 с.
221. Рильський М. Олександр Довженко : вступна стаття / М. Рильський // О. Довженко. Зачарована Десна. Кіноповість. Оповідання. – К., 1996. – С. 5–19.
222. Рудкевич І. Образ автора в кіноповісті О. Довженка «Зачарована Десна» / І. Рудкевич // Слово і Час. – 2006. – № 11. – С. 25–30.
223. Савченко Я. Народження українського радянського кіна : три фільми О. Довженка / Я. Савченко. – К. : Укртеакіновидав, 1930. – 48 с.
224. Саєнко В. «Україна в огні»: Нове прочитання кіноповісті / В. Саєнко // Укр. мова та л-ра. – 2004. – № 41. – С. 11–13.
225. Саливончик Г. Спроба провести паралель : «Щоденник» О. Довженка – «Щоденник» А. Любченка / Г. Саливончик // Дніпро. – 2002. – № 9–10. – С. 123–131.
226. Святовець В. Золотий бумеранг : зв'язок творчості О. П. Довженка з фольклором / В. Святовець // Українська культура. – 1995. – № 3. – С. 27–31.
227. Святовець В. Форми деталізації у творчості О. Довженка / В. Святовець // Дивослово. – 2004. – № 9. – С. 60–63.
228. Селиванова Е. А. Когнитивная ономазиология : монографія / Е. А. Селиванова. – К. : Фитосоциоцентр, 2000. – 248 с.
229. Селиванова Е. А. Основы лингвистической теории текста и коммуникации : монографія. – К. : Фитоцентр, 2002. – 336 с.
230. Семенчук І. Життєпис Олександра Довженка / І. Семенчук. – К. : Молодь, 1991. – 224 с.
231. Семенчук І. Зорак : Олександр Довженко – учень / І. Семенчук // Дивослово. – 1994. – № 8. – С. 17–20.
232. Сичова В. «Щоденник» О. Довженка – документ доби / В. Сичова // Все для вчителя. – 2005. – № 17–18. – С. 42–43.

233. Слободян М. Методика концептуального аналізу у сучасній когнітивній лінгвістиці / М. Слободян. – Гуманітарна освіта в технічних вищих навчальних закладах. – 2009. – Вип. 17. – С. 104–115.
234. Словник іншомовних слів : 23000 слів та термінологічних сполучень / уклад. Л. О. Пустовіт та ін. – К. : Довіра, 2000. – 1018 с.
235. Слово о полку Ігоревім / ред. М. Ф. Вишневський. – К. : Дніпро, 1970. – 166 с.
236. Слово. Знак. Дискурс : антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької. – Львів : Літопис, 1996. – 633 с.
237. Слышкин Г. Г. От текста к символу : лингво-культурные концепты прецедентных текстов в сознании и дискурсе : монографія / Г. Г. Слышкин. – М. : Academia, 2000. – 128 с.
238. Сміт Е. Д. Націоналізм : Теорія, ідеологія, історія / Е. Д. Сміт ; пер. з англ. – К. : К.І.С., 2004. – 170 с.
239. Сняданко О. Західні дослідники про творчість Олександра Довженка / О. Сняданко // Кіно-Театр. – 2012. – № 3. – С. 13–15.
240. Соболев Р. П. Александр Довженко / Р. П. Соболев. – М. : Искусство, 1980. – 306 с.
241. Сотников М. М. Синтез мистецтв у творчості Олександра Довженка / М. М. Сотников // Радянське літературознавство. – 1974. – № 9. – С. 54–63.
242. Сотников М. М. Співець великої співдружності : інтернаціональний пафос творчості О. Довженка / М. М. Сотников // Радянське літературознавство. – 1979. – № 11. – С. 55–62.
243. Стадніченко О. О. Художня концепція людини в кіноповісті О. Довженка «Україна в огні» / О. О. Стадніченко // Нова філологія : зб. наук. пр. – Запоріжжя, 2006. – № 25. – С. 193–199.
244. Сталин И. В. Об антиленинских ошибках и националистических извращениях в киноповести Довженко «Украина в огне» : сокр. стеногр. выступления на заседании Политбюро ЦК ВКП(б) 31 янв. 1944 г. /

- И. В. Сталин ; публ. и вступ. ст. А. Латышева // Искусство кино. – 1990. – № 4. – С. 84–96.
245. Степанишин Б. І. Дивосвіт Олександра Довженка : до 100-річчя від дня народження : літ.-критичний нарис / Б. І. Степанишин. – К. : Просвіта, 1994. – 56 с.
246. Степанов Ю. С. Константы: Словарь русской культуры. Опыт исследования / Ю. С. Степанов. – М. : Школа «Языки русской культуры», 1997. – 824 с.
247. Степанов Ю. С. Концепты. Тонкая плёнка цивилизации / Ю. С. Степанов. – М. : Языки славянских культур, 2007. – 248 с.
248. Сучасний тлумачний словник української мови : 100 000 слів / за заг. ред. д-ра філол. наук, проф. В. В. Дубічинського. – Х. : Школа, 2008. – 1008 с.
249. Сучасний тлумачний словник української мови : 60000 слів / уклад. Н. Кусайкіна, Ю. Цибульник ; за заг. ред. д-ра філол. наук, проф. В. В. Дубічинського. – Х. : Школа, 2014. – 784 с.
250. Сьондуков Ігор. «Історія – паспорт на загибель», або Орфей у пеклі / І. Сьондуков // День. – 2002. – 26 січня. – С. 5.
251. Тарасенко Б. М. О. П. Довженко. До 90-річчя від дня народження / Б. М. Тарасенко. – К. : Знання, 1984. – 32 с.
252. Тарасенко Б. Н. Уроки Александра Довженко : сб. статей / сост. : Б. Н. Тарасенко, Н. М. Капельгородская. – К. : Мистецтво, 1982. – 219 с.
253. Тарасова И. А. Категории когнитивной лингвистики в исследовании идиостиля // Вестник СамГУ. – 2004. – № 1 (31). – С. 163–169.
254. Тимків Н. Підтекст як авторська позиція через сторінки кіноповісті «Україна в огні» О. Довженка / Н. Тимків // Укр. мова і л-ра в шк. – 2004. – № 6. – С. 47–51.
255. Ткаченко Г. Правдиве зображення трагічних подій Великої Вітчизняної війни (За оповіданням О. Довженка «Воля до життя») / Г. Ткаченко // Укр. л-ра в загальноосв. шк. – 2004. – № 8. – С. 48–51.

256. Тримбач С. В. Щоденник Олександра Довженка : кризи ідентифікації / С. В. Тримбач // Архіви України. – 2013. – № 1. – С. 239–246.
257. Тримбач С. Довженко і Хвильовий / С. Тримбач // Дніпро. – 1994. – № 9–10. – С. 45–49.
258. Тримбач С. Олександр Довженко : Загибель богів. Ідентифікація автора в національному часо-просторі. – Вінниця : ГЛОБУС-ПРЕС, 2007. – 800 с.
259. Троша Н. В. Драматургічна творчість Олександра Довженка : ідейне спрямування / Н. В. Троша // Філологічні трактати. – 2014. – № 1. – Т. 6. – С. 32–38.
260. Троша Н. В. Концепт історії через призму літературної творчості О. Довженка / Н. В. Троша // Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія : Філологія. – 2014. – № 8. – Т. 2. – С. 45–48.
261. Троша Н. В. Літературна спадщина О. Довженка як вияв національної ідентичності й джерело виховання патріотизму / Н. В. Троша // Філологічні трактати. – 2013. – № 4. – Т. 5. – С. 101–106.
262. Троша Н. В. Мотив збереження історичної пам'яті у кіноповісті Олександра Довженка «Україна в огні» / Н. В. Троша // Філологічні трактати. – 2012. – № 4. – Т. 4. – С. 156–161.
263. Троша Н. В. Українське козацтво в художньому осмисленні О. Довженка / Н. В. Троша // Вісник Запорізького національного університету : Збірник наукових праць. Філологічні науки. – Запоріжжя : Запорізь. нац. ун-т, 2012. – № 3. – С. 308–313.
264. Українська література ХХ століття : довідник / Н. І. Бернадська. – К. : Знання-Прес, 2007. – 272 с.
265. Українська літературна енциклопедія : В 5-ти т. / ред. кол. : І. О. Дзеверін (відп. ред) та ін. – К. : Українська Радянська Енциклопедія, 1990. – Т. 2. – 576 с.
266. Українська Радянська Енциклопедія : В 17-ти т. / під ред. М. П. Бажана. – К. : УРЕ, 1961. – Т. 5. – 560 с.

267. Український радянський енциклопедичний словник : В 3-х т. / редкол. А. В. Кудринський (відп. ред.) та ін. – 2-ге вид. – К. : УРЕ, 1986. – Т. 1. – 751 с.
268. Український радянський енциклопедичний словник : В 3-х т. / Редкол. : А. В. Кудринський (відп. ред.) та ін. – 2-ге вид. – К. : Гол. ред. УРЕ, 1986. – Т. 1. – 751 с.
269. Учайкина Е. Н. Концептосфера БОГАТСТВО в англосакской картине мира : концептуализация и категоризация : дис. на соискание учёной степени канд. филол. наук : спец. 10.02.04 «Германские языки» / Е. Н. Учайкина. – Владивосток, 2005. – 197 с.
270. Фатеева Н. А. Контрапункт интертекстуальности, или интертекст в мире текстов / Н. А. Фатеева. – М. : Агар, 2000. – 280 с.
271. Філософський словник / за ред. В. І. Шинкарука. – 2 вид., перероб. і доп. – К. : Гол. ред. УРЕ, 1986. – 800 с.
272. Фомин В. И. Кино на войне. Документы и свидетельства / В. И. Фомин. – М. : Материк, 2005. – 944 с.
273. Фомичева Ж. Е. Иностилевые скопления как вид интертекстуальности / Ж. Е. Фомичева // Интертекстуальные связи в художественном тексте. – СПб. : Сотворение, 1993. – 82 с.
274. Хархун В. П. Соцреалістичний канон в українській літературі : генеза, розвиток, модифікації / В. П. Хархун. – Ніжин : Гідромас, 2009. – 508 с.
275. Хархун В. Ревізійна модель війни : «Україна в огні» Олександра Довженка / В. Хархун // Дивослово. – 2011. – № 5. – С. 45–49.
276. Хвильовий М. Г. Вступна новела // М. Г. Хвильовий. Твори : У 2 т.– К. : Дніпро, 1990. – Т. 2. – 925 с.
277. Чепелик В. Великий зодчий українського кінематографу / В. Чепелик // Українська культура. – 1994. – № 7–8. – С. 6–9.
278. Череватенко Л. Довженко, який попереду / Л. Череватенко // Київ. – 1986. – № 10. – С. 137–145.



279. Черняк Є. Арсенал / Є. Черняк // Кіно. – 1929. – № 1 (49). – Січ. – С. 4–5.
280. Чиж Н. О. Екзистенційний дискурс у воєнному щоденнику (Любченко – Довженко – Гончар) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «українська література» / Н. О. Чиж ; Київ. ун-т ім. Бориса Грінченка. – К., 2012. – 21 с.
281. Чугуй О. П. Драматургічне освоєння прози М. Гоголя корифеями українського театру / О. П. Чугуй // Вісник Харківського університету. – Х. : Вища школа. – 1988. – № 327. – С. 87–94.
282. Шарварок О. Гангрена уяви, або внутрішній розбрат О. Довженка / О. Шарварок // Київ. – 2002. – № 9. – С. 153–167.
283. Шаргородська А. Естетика українського романтизму ХХ століття : творча спорідненість феноменів Олександра Довженка та Олесь Гончара / А. Шаргородська // Актуальні проблеми сучасної філології. Літературознавство : Зб. наук. пр. – Рівне, 2007. – Вип. 16. – С. 61–70.
284. Шаргородська 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 спец. «українська література» / А. Ф. Шаргородська. – Одеса, 2004. – 19 с.
285. Шведова Н. Ю. Русский язык : Избранные работы / Н. Ю. Шведова ; Росс. акад. наук ; Отд-е историко-филолог. наук ; Ин-т русского языка им. В. В. Виноградова. – М. : Языки славянской культуры, 2005. – 603 с.
286. Шевченко Т. Г. Кобзар / Т. Г. Шевченко ; вст. ст. О. Гончара. – К. : Дніпро, 1985. – 640 с.
287. Шишов І. Біля Довженкового вогню : до біографії / І. Шишов // Дзвін. – 2002. – № 7. – С. 119–122.
288. Шишов І. Два велети : Олександр Довженко і Павло Тичина / І. Шишов // Провісник. – 2002. – № 1. – С. 51–61.
289. Шишов І. Довженкові лопухи під Москвою / І. Шишов // Дніпро. – 2004. – № 7. – С. 139–142.

290. Шлапак Д. Я. Олександр Довженко. Життя і творчість / Д. Я. Шлапак. – К. : Знання, 1964. – 96 с.
291. Шлегель Г. Й. Олександр Довженко в Берліні / Г. Й. Шлегель // Кінотеатр. – 2001. – № 2. – С. 44–48.
292. Шмид Вольф. Наратологія / В. Шмид. – М. : Языки славянской культуры, 2003. – 312 с.
293. Шудря М. «Невже любов до народу – націоналізм»: О. Довженко – письменник, кінорежисер; Сталін – Довженко / М. Шудря // Пам'ять століть. – 2006. – № 3–4. – С. 260–268.
294. Шудря М. Запорожець без заборолы : О. Довженко / М. Шудря, В. Попик // Дніпро. – 2002. – № 9–10. – С. 110–122.
295. Юренев Р. Олександр Довженко / Р. Юренев. – М. : Искусство, 1959. – 193 с.
296. Юренев Р. Н. Книга фільмов. Статті и рецензії різних лет / Р. Н. Юренев ; ред. Л. А. Ильина. – М. : Искусство, 1981. – 336 с.
297. Юрченко В. Довженко і Сталін / В. Юрченко // Кінотеатр. – 2007. – № 3. – С. 18–23.
298. Юрченко Ю. Історія майстра / Ю. Юрченко // Кіно. – 1927. – № 5 (17). – С. 8–9.
299. Ющенко О. Пливучи по зачарованій Десні... : зі спогадів про О. Довженка / О. Ющенко // Дивослово. – 2003. – № 9. – С. 64–66.
300. «Я народився і жив для добра і любові...». До 120-річчя від дня народження О. П. Довженка (1894–1956) // Календар знаменних і пам'ятних дат. – К. : Книжкова палата України, 2014. – № 3. – С. 88–98.
301. Яновська Л. «За ментальністю Довженко був месією – масштаб цього мислення відчував Сталін, тому й загравав з ним» / Л. Яновська // Урядовий кур'єр. – 2014. – № 165. – С. 11.
302. Яременко Н. В. Проза Ю. Яновського, О. Довженка, О. Гончара середини ХХ століття: інтенсифікація образності засобом повтору : дис. на здобуття

- наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «українська література» / Н. В. Яременко ; Дніпропетровський нац. ун-т. – Д., 2003. – 220 с.
303. Яремчук А. Ім'я як самоідентифікація : 50 років тому відійшов у вічність геній світового кіно О. Довженко / А. Яремчук // Українська культура. – 2006. – № 11. – С. 3.
304. Kerpley V. Ukrainian Pastoral : How Alexander Dovzhenko brought the Soviet avant garde down to earth [Електронний ресурс] / Kerpley Jr.Hzakka.dk/ Режим доступу [http://zakka.dk/auroscreenwriters/interviews/alexander\\_dovzhenko.htm](http://zakka.dk/auroscreenwriters/interviews/alexander_dovzhenko.htm).