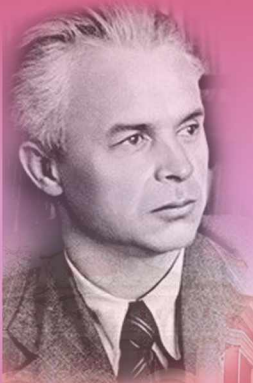


# VIII ДОВЖЕНКІВСЬКІ ЧИТАННЯ

**Збірник наукових праць**



**Глухів - 2016**



*Всю Україну, весь народ ношу в серці своєму, і ноги мої  
згинаються під тягарем серця.*

*Олександр ДОВЖЕНКО*

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

Харківське історико-філологічне товариство

# VIII

# ДОВЖЕНКІВСЬКІ ЧИТАННЯ

---

Збірник наукових праць



ББК 63.3 (4 Укр) 6 – 8 Довженко  
УДК 929 (477) Довженко

Ухвалила вчена рада Глухівського національного педагогічного університету  
імені Олександра Довженка (протокол № 3 від 25.10.2016 р.)

Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи до Державного реєстру видавців,  
виготівників і розповсюджувачів видавничої продукції ДК № 3281 від 18.09.2008

### **РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ**

**Новиков А. О.**, доктор філол. наук, професор (відповідальний редактор)  
**Бойко Н. І.**, доктор філол. наук, професор  
**Васьків М. С.**, доктор філол. наук, професор  
**Голобородько К. Ю.**, доктор філол. наук, професор  
**Горболіс Л. М.**, доктор філол. наук, професор  
**Ковпик С. І.**, доктор філол. наук, професор  
**Маленко О. О.**, доктор філол. наук, професор  
**Троша Н. В.**, кандидат філол. наук (відповідальний секретар)

### **РЕЦЕНЗЕНТИ**

**Бикова Т. В.**, доктор філол. наук, доцент, Національний педагогічний  
університет імені М. Драгоманова  
**Нелюба А. М.**, доктор філол. наук, доцент, Харківський національний  
університет імені В. Н. Каразіна

**VIII Довженківські читання** : Збірник наукових праць Глухівського  
національного педагогічного університету імені Олександра Довженка / за  
ред. проф. А. О. Новикова. – Харків : ХІФТ, 2016. – 124 с.

**ISBN 978-966-1630-35-1**

Збірка видається за підсумками VIII Довженківських читань, що  
відбулися на базі Глухівського національного педагогічного університету імені  
Олександра Довженка й Сосницького меморіального музею О. П. Довженка  
27–28 жовтня 2016 року

**ISBN 978-966-1630-35-1**

© Глухівський національний педагогічний  
університет імені Олександра Довженка, 2016  
© Автори статей, 2016

## **МОДИФІКАЦІЇ УЗУАЛЬНИХ ФРАЗЕОЛОГІЧНИХ ОДИНИЦЬ В ІДІОЛЕКТІ ОЛЕКСАНДРА ДОВЖЕНКА**

У статті розглядаються різновиди трансформації узуальних фразеологічних одиниць (субституція, поширення компонентної структури фразеологічної одиниці, контамінація, еліпс, алюзія) в ідіолекті О. Довженка, що належать до чинників об'єктивації індивідуально-авторської образної системи і слугують засобом відображення фразеологічного багатства української мови.

**Ключові слова:** фразеологічна одиниця, трансформація, ідіолект, компонентна структура, О. Довженко.

Проблема вивчення фразеологічного фонду мови, що містить стійкі поєднання словосполук найрізноманітніших типів і відбиває сприйняття, емоційне оцінювання фрагментів довілля на різних етапах розвитку окремого суспільства, належить до важливих та актуальних (студії О. О. Потебні, Л. А. Булаховського, В. В. Виноградова, Б. О. Ларіна, С. І. Ожегова, В. Л. Архангельського, О. С. Ахманової, М. Ф. Алефіренка, О. М. Бабкіна, В. І. Ковалю, Л. Г. Авксентьева, Л. Г. Скрипник, Г. М. Удовиченка, В. Д. Ужченка та багатьох інших учених).

Останніми роками все більшу кількість вітчизняних та зарубіжних мовознавців приваблюють дослідження видозмін узуальних фразеологічних одиниць у художніх контекстах. На позначення прийомів індивідуально-авторського вживання та перетворення фразеологічних одиниць у лінгвістиці використовують різноманітні терміни: трансформація фразеологічних одиниць, модифікація фразеологічних одиниць, модернізація фразеологічних одиниць, деформація фразеологічних одиниць, індивідуальне авторське перетворення фразеологічних одиниць, okazionalna зміна фразеологічних одиниць, оновлення фразеологічних одиниць, актуалізація фразеологічних одиниць, розклад фразеологічних одиниць тощо.

Відомий дослідник української фразеології В. Д. Ужченко наголошує, що в останні роки набуває особливої популярності й активно розвивається новий напрямок досліджень, пов'язаний із «пильною увагою до компонентного складу фразеологічних одиниць...; до прагматичного й культурологічного аспектів, зокрема до культурно-національної специфіки ідіом, фразеологічної картини світу; до антропонімічного вивчення фразем, у центрі якого ставиться людина» [6, с. 11].

Індивідуально-авторське перетворення фразеологічних одиниць належить до засобів експресивізації художніх контекстів, оскільки okazionalni зміни фразеологічних одиниць є маркерами окремого ідіолекту, виражально-зображальними засобами художнього мовлення автора, конкретного контексту

його твору. Фразеологічні трансформації, пов'язані насамперед зі змінами в лексичному складі, семантиці компонентів і значенні фраземи загалом, її синтаксичної структури тощо, експлікуються на тлі кодифікованих моделей фразеологічних одиниць. За такої умови трансформована узуальна стійка структура фразеологічної одиниці сприймається мовцем як відхилення від мовної норми, джерело експресії. На це неодноразово звертали увагу А. В. Кунін, Л. Г. Авксентьев, М. М. Шанський, М. Ф. Алефіренко, В. М. Мокієнко, Л. Г. Скрипник, В. М. Білоноженко, І. С. Гнатюк, В. Д. Ужченко та ін.

Творчість О. Довженка – самобутнього й оригінального письменника і кінорежисера, великого патріота свого народу і сина свого часу, глибокого знавця рідної мови – належить до надбань світової літератури і визначних явищ в історії української літературної мови. Фразеологічні модифікації в художньому тексті відбивають особливості індивідуально-авторського бачення й оцінювання фрагментів докільця й увиразнюють ідіостиль письменника. Оказіональні зміни форми й семантики фразеологічних одиниць репрезентують творчий потенціал автора, прагнення до розширення й увиразнення художніх просторів своїх творів і належать до виявів оригінальності мовомислення й специфічних рис індивідуально-авторської письменницької майстерності.

У мовознавстві трансформації фразеологічних одиниць поділяють на семантичні та структурно-семантичні [1, с. 83]. У художньому мовленні О. Довженка домінують модифікації другого типу, репрезентовані лексичною заміною компонентів фразеологізму словами вільного вжитку, поширенням або скороченням компонентного складу фразеологізму, фразеологічним натяком та контамінацією. Найчастіше трапляються контексти, у яких простежено лексичну заміну компонентів фразеологічної одиниці словами вільного вжитку, або субституцію. Вона відбиває структурно-семантичну сутність стійкого словесного комплексу, насамперед його нарізнооформленість та проникність структури компонентного складу. В основі такої модифікації фразеологічних одиниць лежить цілеспрямована заміна одного, кількох або навіть усіх компонентів фраземи функційно подібними, схожими елементами [1, с. 108–109]. Водночас необхідно наголосити на важливості розрізнення варіативності узуальної (умотивованої, нормативної, належної до мовної системи), що фіксується фразеологічними й тлумачними словниками, і okazіональної (одиничної, контекстуальної, індивідуально-авторської), що належить до фактів мовлення [5, с. 78].

Відсутність спеціальної картотеки узуальних варіантів фразеологічних одиниць дозволяє кваліфікувати індивідуально-авторські лексичні зміни як субституції компонентів фразеологічних одиниць, що не зафіксовані у фразеологічних та фразеографічних працях. Індивідуально-авторські модифіковані фразеологічні одиниці зазвичай близькі до нормативних варіантів, тому заміни не завжди можна кваліфікувати як відхилення від норми, оскільки з лінгвістичного погляду вони створюються за однаковими моделям, хоч узуальні варіанти належать до одиниць мови, а модифіковані – до фактів

мовлення. Експресивний потенціал оказіональних змін фразеологічних одиниць у художньому тексті ґрунтується на зіставленні їхнього узуального й оказіонального значення та семантичних структур компонентів.

У художніх контекстах О. Довженка простежено випадки субституції одного (1) чи кількох (2) компонентів, а також паралельне вживання узуальних та оказіональних фразеологічних одиниць, напр.: 1. *Одні вчені на гроші легкі, інші [легкі] – на мозолі; – Дуже легкий ти став на стрільбу, я бачу, – сказав Демид, звертаючись до бійця* [2, т. 3, с. 324]. Порівняймо з узуальними фразеологічними одиницями: *легкий на гроші, легкий на руку, легкий на слово, легкий на спомин (на спомині)* [СФУМ, с. 330]; – *Але, Людвігу, ти мусиш знати, у цього народу є нічим і ніколи не прикрита ахіллесова п'ята* [2, т. 2, с. 20]; *Заметушилились німці... Кинулись були назустріч полку в контратаку, та не пощастило ні одному з них. Всім їм попало від артилеристів горючими пляшками по ахіллесових задах* [2, т. 3, с. 307]. 2. *Треба завжди розмежовувати поняття багатства художнього слова і багатослів'я, драматичної концепції і її замітника у вигляді докладного взаємомовчання, коли актори, поставлені в становище двох сполучених посудин, переливають один в одного воду відомостей та результатів, узятих з лексикону поганого сценарію* [2, т. 4, с. 134]. Йдеться про мову кіно. Порівняймо: *переливати з пустого в порожнє* («повторювати те саме, ведучи непотрібні або малозмістовні розмови» [СФУМ, с. 495]. Широкий контекст умотивовує заміну компонентів з *пустого в порожнє* узуальної фразеологічної одиниці *переливати з пустого в порожнє* на *один в одного*. Окрім зазначеної субституції, модифікована фразеологічна одиниця містить іменниковий компонент *воду*, який актуалізує зв'язки із емотивно-оцінною семантикою іншої узуальної фраземи – *лити воду* («ірон. Говорити або писати некоректно, беззмістовно, нецікаво і т. ін.; вести розмови замість того, щоб робити щось» [СФУМ, с. 336]. Цей компонент увиразнює загальне експресивне значення фразеологічної одиниці, яка репрезентує негативне ставлення спільноти до некоректних, беззмістовних і нецікавих для комунікантів (акторів) розмов. Фразеологічна одиниця слугує засобом іронічного погляду на фрагменти доквілля, чинником, що спрямований на врегулювання комунікативних процесів загалом. Її компонент використано як маркер, заувагу, коментар автора щодо оцінки відповідної комунікативної ситуації. Використання в одній модифікованій фразеологічній одиниці компонентів двох узуальних дає підстави для кваліфікації її семантичної структури як синтезу субституції та контамінації.

Художня майстерність О. Довженка виявляється в контекстах, що містять фразеологічні одиниці, трансформовані шляхом заміни фразеологічного компонента лексемою із синонімічним переносним значенням. Так, СФУМ фіксує антонімічні значення узуальних фразеологічних одиниць, що містять іменниковий компонент *полуда*: *полуда на очі впала* («хто-небудь неправильно розуміє, сприймає, усвідомлює певні явища дійсності»); як (мов, наче) *полуда (луда) з очей спала (опала, спливла)* («хтось правильно зрозумів, усвідомив що-небудь; прозрів») [СФУМ, с. 539]. В ідіолекті письменника компонент *полуда*

(«перен. Те, що приховує, закриває що-небудь від очей, заважає правильно розцінювати щось» – СУМ, т. 7, с. 100) замінено лексевою *пелена*, що належить до повних лексичних омонімів і яка містить у своїй семантичній структурі застарілі (архаїчні) пряме й переносне значення: «1. заст. Покривало; 2. перен. Суцільний покров (чого-небудь легкого, невагомого), який обволікає що-небудь з усіх боків» [СУМ, т. 6, с. 113]: *Але коли історія приносить їх [особливі, великі, незвичайні дні – Н.Б.] людині, одкривається тоді ніби якась завіса перед очима людини. Ніби спадає пелена з її очей, і видно їй стає тоді на всі чотири сторони світу* [2, т. 5, с. 124].

До констант ідіолекту О. Довженка належать випадки паралельного вживання узуальних (1) та okazіональних (2) фразеологічних одиниць. Так, простежено вживання фраземи *висіти (повисати) / повиснути на волосинці (на волоску, на волосині) і на волосинці*, що репрезентує okazіональну зміну – скорочення компонентного складу фразеологізму (еліпс). Порівняймо: 1. *Побачивши, що .. життя Івана Володимировича висить на волосині, Терентій кинувся в атаку* («бути в небезпеці, під загрозою» [СФУМ, с. 85]; *Перемога висіла на волосинці* [2, т. 3, с. 276], «// бути непевним, невизначеним для когось щодо досягнення, здійснення» [СФУМ, с. 85] – йдеться про події на фронтах Другої світової війни і 2. *Старі ж мої вдома, у німців zostалися, плачуть за мною, а тут життя на волосинці щоденно* [2, т. 3, с. 246] («бути в небезпеці, під загрозою» [СФУМ, с. 85].

Отже, аналіз структурно-семантичних модифікацій узуальних фразеологічних одиниць в ідіолекті О. Довженка виявив майстерність і самотність автора у використанні таких прийомів увиразнення художніх просторів своїх творів, як субституція, поширення компонентної структури фразеологічної одиниці, контамінація, еліпс та алюзія. Трансформації узуальних фразеологічних одиниць належать до чинників, що об'єктивують індивідуальність мовомислення автора крізь призму фразеологічного багатства мови та етнічних традицій, сприяють виявленню самотніх рис творчої манери письменника на тлі індивідуально-авторського фразеотворення та специфіки суб'єктивного осмислення фрагментів дійсності, емоційно-аксіологічного погляду на довкілля.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Білоноженко В. М. Функціонування та лексикографічна розробка українських фразеологізмів / В. М. Білоноженко, І. С. Гнатюк. – К. : Наукова думка, 1989. – 156 с.
2. Довженко О. Твори в п'яти томах / О. Довженко. – К. : Дніпро, 1983–1985.
3. Словник української мови : в 11 т. / за ред. І. К. Білодіда. – К.: Наукова думка, 1970 – 1980. – СУМ.
4. Словник фразеологізмів української мови (уклад. В.М.Білоноженко та ін.). – К. : Наукова думка, 2003. – 1104 с. – СФУМ.
5. Скрипник Л. Г. Фразеологія української мови / Л. Г. Скрипник. – К. : Наукова думка, 1973. – 280 с.
6. Ужченко В. Д. Фразеологія сучасної української мови : навч. посіб. / В. Д. Ужченко, Д. В. Ужченко. – К. : Знання, 2007. – 494 с.



В статье рассматриваются разновидности трансформации узуальных фразеологических единиц (субституция, расширение компонентной структуры фразеологической единицы, контаминация, эллипс, аллюзия) в идиолекте А. Довженко, которые принадлежат к факторам объективации индивидуально-авторской образной системы и служат средством отражения фразеологического богатства украинского языка.

**Ключевые слова:** фразеологическая единица, трансформация, идиолект, компонентная структура, А. Довженко.

The article deals with different types of usual phraseological units transformation (substitution, phraseological unit's component structure widening, contamination, ellipse, allusion) in O. Dovzhenko's idiolect. They belong to the objectivization factors of the author's personal imaginative system and reveal the abundance of phraseology in the Ukrainian language.

**Key words:** phraseological unit, transformation, idiolect, component structure, O. Dovzhenko.

---

*Микола Васьків*

## **ТВОРЧИСТЬ О. ДОВЖЕНКА: МІЖ «СВІТОМ ХОЛОДНИХ НАУКОВИХ ЗАКОНІВ» І ВНУТРІШНЬОЮ ЦІЛІСНІСТЮ ЛЮДИНИ**

У статті йдеться про фундаментальну основу романтичного світогляду і романтичного мистецтва, за визначенням Чеслава Мілоша, – внутрішню розколотість людини, яка прагне цілісності й мети власного буття, але наука («світ холодних законів») і промисловий переворот заперечують будь-яку мету і потребу людського існування. Ця розколотість людини XVIII–XX ст. знаходить відображення й у художніх та кінотворах Олександра Довженка, є однією з домінантних рис його доробку. Впродовж усього творчого шляху письменник шукав різні варіанти розв'язання чи зняття антиномії між духовною цілісністю й наукою, «красою» і «правдою», але зумів лише поставити гострі, болючі запитання, не давши на них переконливих відповідей.

Науковці завжди намагалися визначити якісь загальні, спільні риси для романтизму в різних національних літературах, попри неповторність кожної з них. Але нерозв'язною проблемою поставали причини і витоки романтичного світогляду в різних країнах, бо для всіх вони були дуже різними (культивоване досі з радянських часів твердження, що романтизм став наслідком реакції на Велику Французьку буржуазну революцію, насправді не вирішують цієї проблеми) [1]. Досить умотивоване пояснення, чому з останніх десятиліть XVIII ст. романтичні тенденції стають усе потужнішими, домінантними (інколи задовго до французької революції 1789 р.), дає польський письменник, культуролог, есеїст Чеслав Мілош у книзі «Земля Ульро», за яку в 1980 році був удостоєний Нобелівської премії. Це – розколотий внутрішній світ людини внаслідок системного наукового поступу і промислового перевороту.

Людина Середньовіччя і Відродження почувала себе дуже цілісною, абсолютно «здоровою» духовно: вона була образом і подобою Божою, заради неї створений і функціонує Всесвіт, а мета її буття – наближення до Бога і розчинення у ньому. Відкриття Коперніка, Галілея, Кеплера раптово руйнують таку впевненість, бо з'ясовується, що світ безмежний, Земля з людьми

крутиться навколо Сонця, а не навпаки, а людська істота – мізерна і майже непомітна з неозорих космічних просторів. Ньютонівська фізика доводить, що від людини нічого не залежить, бо все підлягає невблаганним і холодним законам природи, які відкриває наука. Від середини XVIII ст. промисловий переворот остаточно руйнує віру людини в Бога і в себе як «вінця природи», перетворюючи її у придаток до не менш невблаганної та холодної машини. Як стверджував Сведенборг, «природа як набір математичних стосунків починає займати в уяві освічених людей місце Бога» [6, с. 134]. Отже, «Бога нема, і все дозволено». Формуються умови для романтичного «двосвіття»: до неприйняттого бездушного світу реалій протиставляються різноманітні світи, в яких людина повертає свою цілісність, повноту духовного буття, органічність співіснування з довкіллям і різноманітними силами природи чи божествами.

Уперше духовно-душевний розкол людини діагностували вже митці пізнього Ренесансу (наприклад, Шекспір у «Гамлеті») і бароко. Особливо співзвучними з міркуваннями Ч. Мілоша були роздуми Й.В. Гете, ще нібито не романтика, який переймався «роздвоєнням на світ наукових законів (холодний, абсолютно байдужий до наших вартостей) і на внутрішній світ людини. Це роздвоєння виразно вимальовується вже в кінці XVIII століття і становитиме відтоді принципову рису романтичної кризи <...> Гете прагнув за всяку ціну уникнути роздвоєння, звідси його пошуки іншої науки, згідної з його вірою в досконалу взаємну відповідність людської душі і всесвіту. Однак за його життя з'явився вже в онтологічному сенсі “відчужений розум”, внутрішньо роздертий, переконаний, що людина є нічим у безмірі ворожого всесвіту і, оскільки це дошкульно ранить людську пиху, він приписує людині найвище значення». І роздвоєння не минає разом із мистецтвом романтизму, воно триває, на думку Мілоша, як мінімум до міжвоєнного двадцятиріччя: «Звідси виникає “невпинна боротьба між зухвальством і приниженням”, яка також буде характерна для всієї новітньої літератури, тобто для Ніцше, Достоевського, Кафки, Пруста, Сартра та ін.» [6, с. 98–99]. Отже, і Романтизм як мистецький і світоглядний напрям розпросторюється не менше як до середини XX ст., тобто і до років життя Олександра Довженка.

Уже В. Блейк, до якого часто звертається польський мислитель, констатував, що жорсткі причинно-наслідкові закони просякли навіть релігію, коли сакральне і непідвладне людському розумові звелось до чітких правил, які не можна порушувати. «Примус морального закону, рівний примусові ньютонівської фізики, приголомшував Блейка в його Англії на зламі XVIII і XIX століть. Християнство, перетворене на систему пронумерованих правил, яке лякає нещасних пекельним вогнем за порушення одного з них, видавалося йому огидною пародією, службою вартових біля брами тюрми» [6, с. 53]. Форми неминучих, «залізних» законів і їх наслідків набуває філософія, зокрема марксистська, в якій людині відведена роль частки в масі, котра виправдовує своє існування лише тим, що покликана реалізувати ці закони. Тому болісними роздумами, муками від утрачених духовної рівноваги і спокою і неможливістю їх повернути пройнята не тільки література романтизму, але й реалізму,

модернізму, авангардизму (який, до речі, був схильний розв'язати дилему перетворенням людини в механічне доповнення науки і техніки як історично бажаним) тощо.

«Людина, яку зображає література другої половини ХХ століття, не сміє заперечувати принципів фізики, біології, психології, соціології і т.д., тобто вже не ведеться з ними жодного принципового спору». Людина, «можливо, вже дозріла до цілковитої редукції, тобто до перетворення на планетарне суспільство двоногих комах?» [6, с. 149]. Залишилася лише іронія як спроби уникнути знеособлення. Чи не звідси й тотальна іронія постмодерністів, які визнавали повторюваність усього у світі (бо за межі «законів» не вистрибнути), але намагалися досягнути індивідуальності хоч би шляхом комбінаторики того, що вже було чи вже відоме?

Вікова «<...> дилема: або філософія і наука, або релігія – набула в російських умах виняткової отруйності» [6, с. 60]. Найгостріше ця дилема була поставлена і відтворювалася в романістиці Ф. Достоєвського: «Достоєвський змушений обирати між Христом та істиною? Дуже незвично, дуже по-новому і зовсім не те саме, що стара, багатовікова суперечка між вірою і розумом» [6, с. 65]. Російський письменник, усвідомлюючи беззаперечність науки, «істини», обирає Христа, але це проблеми не вирішує. Найжахливішим наслідком наукового нігілізму стало те, що людське буття повністю позбавляється сенсу й мети, оголошується випадковим і неважливим, калічачи і руйнуючи внутрішню гармонію людини. Так усі опиняються у країні Ульро. «Ульро є словом, позиченим у Блейка. Означає воно країну духовних страждань, яких зазнає і мусить зазнавати скалічена людина» [6, с. 43]. Тому пошук повинен спрямовуватися не на утвердження одного зі складників дилеми, а на зняття антиномії між ними.

«Віра протиставлена розумові, наша суб'єктивність як твердиня, що протистоїть натискові “об'єктивної” необхідності і підданого тій необхідності руху – ця романтична тактика не дуже вдалася, ані в її ранішньому різновиді, прикладом чого є “Романтичність”, ані в пізніших, які послуговуються стилем сарказму, іронії чи “поліфонією” у романі. Уява нам показує, де може бути порятунок: не в оскарженні науки, буцімто відповідальної за велике небуття, а в зовсім іншому образі людини і світу, ніж той, який пропонує наука ХVІІІ століття і її похідні по сьогоднішній день» [6, с. 129]. Той новий образ людини і світу шукали до нестями митці, філософи, науковці ХІХ–ХХІ ст., сам Чеслав Мілош, але жодного прийняттого варіанту не знайшли.

Ось як трагічно і болісно (хоча позірно – спокійно і цинічно) розмірковує над власною, як й інших людей, непотрібністю і безпорадністю Пащенко з «Повісті без назви» В. Підмогильного: «<...> мовляв, у мене є призначення, наперед накреслений план, ха-ха, яка я цяця! <...> ніхто вам нічого не призначав і не накреслював, ні вам, ні вашій собаці, ні блосі, що вас кусає, ніякий фатум вами не цікавиться, і взагалі ви нікому не потрібні»; «Чи була якась закономірність у тому, що я народився саме даного моменту і саме такий, який я є? Ні, не було»; «<...> людина боягузливо ховається за бундючними

чуттями, за високими спонуками, за ідеями: вона підліша за звіра <...> А які претензії! Скільки вигадано для людини завдань, ідеалів, скільки безглуздя написано, щоб надати глузду людській історії!» [10, с. 68; 73; 80–81]. «<...> світ існує поза рамками простору й часу. Його координати – безконечність і вічність. А наші, навпаки, – скінченність і часовість. В цьому коріння людської немочі й смішності: координати людини не збігаються з координатами світу» [10, с. 84].

І приходять до того самого переконання, що й Мілош. «Ви вірили колись, що Єгова виведе вас у обітовану землю, а тепер вірите, що це зробить розум, – наслідки будуть ті самі. Сумні наслідки, бо ніякої обітованої землі немає, тільки та земля, до якої ви прикуті. Чорна й брудна <...> оскільки розум не співмірний зі світом, він тільки здатен віддаляти нас від пізнання світу. Це пізнання можливе наперекір розумові, через усунення його, через те, що ми безпосередня частина світу всупереч тому, що ми розумні <...> Воно досягається тільки тим, з чим розум не має нічого спільного: вчуттям, прозрінням, екстазом» [10, с. 84–85]. Отже, наука не звільняє, а лише все більше поневолює людину, а вихід – у якомусь ірраціональному вивищенні над світом, досягненні гармонії між собою і світом, яке ще нікому не вдалося відкрити (і чи вдасться?). Пащенко знаходить вихід у хвиликових наркотичних станах весилля і нірвани, але сам визнає їх ілюзорними.

Не задовільняється тезами про науково обґрунтовані неминучість і потрібність перемоги революції як кінцевої мети Ілько Юга з «Патетичної сонати» М. Куліша, переймаючись тим, що ж буде далі, як буде ставати справді вільною людина, як створюватимуться умови для її всебічної самореалізації. Розчарування в наслідках революції висловлює «геніальний божевільний» Малахій Стаканчик, який усвідомлює, що соціальні чи політичні перетворення не є докорінним вирішенням проблем людства, бо всезагальної «реформи» потребує людина («Народний Малахій»). Не менш (а може, і більш) актуальними і напруженими були подібні пошуки й у другій половині минулого століття: «Поета (В. Мисика. – *М.В.*) турбувало бездуховне, механістичне існування, яке зумовив розвиток науки й техніки в другій половині ХХ ст. Попри загальний захват автоматизацією життя, В. Мисик стверджував, що вона може спричинити втрату індивідуальності, забуття свого коріння, занепад культури й духовної краси» [9, с. 181].

Зрозуміло, що такі й подібні глобальні проблеми хвилювали не лише українських письменників другої половини ХХ ст. та їх персонажів, а були загальними для всієї світової спільноти. Для прикладу – роман нідерландського письменника Кееса Ноотебоома «Поминальний день» (1998), один із багатьох творів, який потрапив під руки принагідно, але відтворює загальну тенденцію. Головний герой цього роману Артур Дане разом із автором удається до міркувань про непізнанність світу й себе, людини, у світі, про спроби людської свідомості подолати власну слабкість, можливо, безсилля (ці міркування дуже близькі до Пащенкових із «Повісті без назви») та про тягар безсенсовості буття: «ви таки смертні, але той факт, що ваш крихітний мозок

здатен розмірковувати про вічність або про минувшину й ви, завдяки цьому, спроможні охопити тим обмеженим простором і обмеженим часом, які вам відведені, якраз безконечно багато простору й часу, – ось де загадка <...> Ви єдині істоти в цілому всесвіті, які це можуть, і то виключно завдяки мисленню. Вічність, Бог, Історія – це все ваші винаходи, вони вже так розширилися, що ви самі в них заблукали. Все справжнє й водночас – ілюзія, з цим теж важко жити. Й ніби цього вам замало, то маєте минуле, яке постійно змінюється й ускладнює вам сьогоднішнє <...> Ви вертаєтеся назад, проти течії часу, щоб дізнатися щось більше, і водночас вимушені йти вперед. Так ви ніколи нікуди не прийдете» [7, с. 41].

Традиційно для «романтизму» (як його широко трактує Ч. Мілош) Артур ділить буття на два світи: зовнішній, повсякденний, ворожо-незбагнений і власний внутрішній, у якому він є повновладним господарем і собою справжнім. «Скільки його особистого було в тому, що робив? Що розділяє світ на громадський, пов'язаний переважно з людьми та з тим, що вони роблять, або, краще кажучи, одне одному завдають, і на той, другий, у якому, як це Артур називав, світ був сам по собі» [7, с. 142]. Антиномічне усвідомлення власного безсилля і цілісності власного «я» породжує близький до екзистенціалістів вихід: «Сліпа сила, яка підганяє людей на шляху до чогось, що закінчувалося зникненням. І тільки якщо ти знав, що тебе таким чином ошукують, то ти був у стані ще щось зробити» [7, с. 96]. К. Ноотебоом, у душі А. Камю, міфологізує абсурдистську боротьбу з усвідомленою приреченістю, але не знімає антиномії, дисонансів, не повертає в душі персонажів внутрішнього примирення й гармонії.

Проблема повернення людині внутрішньої цілісності, сенсу і мети буття була домінантною (свідомо, а ще частіше – несвідомо) і для творчості Олександра Петровича Довженка, хоча в перших творах письменник вирішував її прогнозовано однозначно. Наука, зокрема марксистсько-ленінська теорія, доводили неминучість і прогресивність соціалістичних перетворень, індустріалізації й колективізації, людина ж повинна діяти в унісон із «усесильним», бо «вірним» ученням, бо від неї нічого не залежить. Тому письменник опиняється на боці «холодних законів», щиро вірячи в те, що ці закони зроблять людство і кожну конкретну людину щасливою в досягненні високої мети.

Ось як захоплено вітає автор «Землі» та його персонажі «промисловий переворот» на селі в образі трактора: «Це був трактор. Зовсім новий, напористий, веселий трактор <...> почувалися в цьому тракторі не кінські сили, а такі, яким ще й назви не придумано. Це був чи не перший трактор-революціонер на широких просторах України» [3, с. 121]. Селяни не дуже вірять у його «революційну» роль: «прийде своїм ходом трактор і що тоді не треба буде вже на полі ні коней, ні меж, – трактор не любить меж, – все стане іншим. Чи ж може таке бути? Ніколи в світі» [3, с. 120]. Треба думати, що через свою відсталість і нерозумність, у чому мають переконувати міркування старого Опанаса: «І здався він сам собі вперше в житті маленьким і немичним,

що прожив, певно, серед вузьких нивок жалюгідне й убоге життя, зовсім не те, яке треба було, і сколихнулось у ньому глибоке бажання рушити кудись за сином, наздоганяти неповторне» [3, с. 125].

Натомість молодь радісно вітає настання нового життя, наступ трактора. «Це вже істина. Факт стався! <...> Тепер усе піде по-іншому <...> Трактор творив у полі нечувані діла <...> всі зупинились: одні в захваті, інші в мовчазному подиві, треті в самозаглибленому спогляданні» [3, с. 124–125]. Але можливо, що старше покоління знає щось таке, що невідоме молоді, що зміни матеріального становища не означають неминучого покращення чи погіршення людини і її самоусвідомлення?

Науково-матеріалістичні засади аж ніяк не визначають повністю людського буття, в чому переконують автор і персонажі «Землі», коли вони віддаються творчості. «Отак, певно, й народжувались народні танці <...> за непорушним законом життя душа рветься у височінь, коли, підкоряючись внутрішній музиці поза всіма законами тяжіння, торжествуюче тіло відривається від землі навстріч кращому, що несе в окремій людині безсмертна душа його народу. <...> здавалось, не поступав – линув над селом у хмарці золоті куряви» [3, с. 129]. Стан Василя, як і танцівників, дуже нагадує наркотичну нірвану Пашенка («Повість без назви»), але досягти його можна, виявляється, і без опіуму. Проте, як і у Пашенка, цей стан скороминущий.

Підсвідомо до нього, до відкриття його загадки прагнуть й інші персонажі «Землі»: «Нема бога, батюшко... Нема тобто абсолютно... <...> на столі лежить, усміхається. Кому ця усмішка на смертних устах, я вас питаю? Не нам же з вами і не нашій темноті нікчемній. Про щось же гарне він перед смертю думав. Що можете сказати ви мені? Кажіть, служителю вбогості людської!» [3, с. 131]. Інколи вони знову на коротку мить досягають захвату від повноти буття, усвідомлення, що зрозуміли його сенс. «Неначе пробуджені від сну надзвичайністю того, що сподіялось, люди набули раптом немовби нового бачення світу, і весь смисл їхнього буття – всі труднощі, злигодні й героїчні події минулого, всі пристрасті сучасного, і завбачення, і передчуття своєї історичної долі, – все постало перед ними у величній небуденній єдності» [3, с. 132].

«Було щось невимовно радісне, життєдайне в цьому сонячному дощі, і всі це відчули. Він ніби змив всі рештки смутку і скорботи з людей. В кожній його краплині яскріло обіцяння торжества життя» [3, с. 134]. На такій високій патетичній ноті «Земля» завершується, але ж не завершується життя її персонажів, які знову повернуться до «трактора» як головної дійової особи. Вже неодноразово зазначену дилему письменник і кінематографіст вирішує таким відкритим фіналом, який, як не шкода, охоплює лише короткі миті.

Науковим підходом до природи і людини характеризуються умовно позитивні й негативні персонажі «Аерограду». Для них притаманний утилітарний підхід до довкілля, зокрема неозорої й різноманітної у красі тайги, яка сприймається лише як «мільйони кубометрів! І риба, і краби, і трепанги, і вугілля... <...> І нафти мільйони тонн, і мідь... і звір, і хліб... і всі міста від

моря до Байкалу...» [3, с. 139]. Це говорить японець, але з цієї ж причини йде в тайгу і радянська влада. Вторгнення науки і техніки в життя людини призводить до того, що «світ зменшився», як твердить Володимир. Натомість це призвело до того, що вже не колись великий світ лякає, а людина, про що заявляє старий Глушак: «Страшно людини. Людина страшна стала» [3, с. 149]. Новий світ не розкріпає тайговика, лише розбещує його, часто перетворюючи у злочинця.

До поступу прогресу і соціалістичних перетворень в «Аерограді» протистоять старообрядці. Їхні міркування повинні виглядати сміховинними в очах «передової» людини ХХ ст. Але великий митець тим і великий, що навіть у «смішних» словах старообрядців він здатен відтворити їх «правду», яка виявляється у намаганні зберегти гармонію з довкіллям, Богом і самими собою, уникнути гріховності та злочинності «нового» світу. «Земля кругла і крутиться. Чуєш? Крутиться! Бога немає! Жінка в штанях! Литки голі! Музика в тайзі!.. Тайговий звір біжить, біжить... Залізниця, вибухи... Ліс рубають праворуч, ліворуч, все ближче, ближче! А на кордонах армія – трактор в трактор! Орють, орють більшовики, співають!» [3, с. 146]. «Яка дається народу наука і чому навчає? Чаклуванню, танкам, співам. І куди веде? До диявола! Нам, християнам, соромно й страшно про це говорити, а не токмо робити. І ось через ці обставини нам здалося краще з звірами в лісах жити і всяку нужду терпіти, ніж в містах або червоних селах під владою диявола» [3, с. 152]. Старообрядці переживають майже такий самий шок, як і європейські гуманісти XVII–XVIII ст., і намагаються по-своєму повернути сенс, мету життя і внутрішню нерозколотість, духовність буття.

Як не дивно, їх роздуми багато в чому співзвучні з емоційним, неупередженим сприйняттям світу старого «позитивного» Глушка: «П'ятдесят літ мого життя прошуміли тут, як один день. І кожен день дивлюся і не надивлюся, і все питаю себе, чи є на світі ще така краса і такі багатства?! Ні, такої краси і таких багатств на світі немає» [3, с. 160]. Щоправда, подвійна згадка про «багатства» вже позначена утилітаризмом прийшлої влади. Цю владу уособлює син Глушка, тому вживання поряд «краси» і «багатства» породжують сподівання на їх синтез. Але «колись» і «якось», без конкретизації, тобто дія знову обривається на високій патетичній ноті.

Ентузіазм від віри в те, що невідворотні й беззаперечні закони природи і суспільства можна поставити на службу людині, з часом згасає, і це знаходить вираження у післявоєнній творчості О. Довженка, зокрема у кіноповісті «Мічурін». За тогочасною логікою, твір мав би стати апофеозом науки і самовідданого їй служіння. Інколи так і здається: «Я вільний. І якщо моя думка блукає в сумнівах, віра моя в науку живе й рухається, як всесвіт» [4, с. 227]; «Природа... Досить мені її подачок. Я людина, Сашо! І не хочу курити перед нею фіміам. Людина повинна створити нові рослини, кращі за природу» [4, с. 241]; «Громадяни, не ждять милостей від природи. Взяти їх у неї – наше завдання» [4, с. 264]. Проте довженківський Мічурін, цей «нечестивий Дарвін», несвідомо теж переживає трагедію звеличення й одночасно нікчемності

людини, яка робить наукові відкриття, підкорює природу, але не може переконати себе у доконечності, пріоритетності, можливо, навіть потрібності поставлених цілей: «Я трохи відкрив лише вузьку щілинку в таємниці природи і вже бачу, який кволий я і жалюгідний. Ну що я знаю?» [4, с. 230].

Як і колись сам письменник, його герой мріє про синтез краси і науково-технічного поступу в праці: «Я хотів би в цьому столітті посягнути якоюсь мірою на світовий порядок <...> Повстану і створю мінливість в природі за своїм бажанням? Я маю на увазі створення запланованих спадкових змін <...> Що посміє зрівнятися тоді з могутністю народу? Коли праця на землі стане творчістю, мистецтвом!» [4, с. 238]. Але велике завдання творення нової свідомості науковець-природничник намагається розв'язати традиційно механістичним і тому примітивним способом. «Куди не глянь – скрізь верби, чорт би їх побрав, осика, вільха. Вся наша величезна північ споконвіку цвіту не бачить! Яблуко – ласощі! Виноград – казкове слово! А ми зробимо Радянську Росію яблуневою, грушевою, вишневою, персиковою!.. Медовою!.. Адже насправді все це так просто. Треба на кожне подвір'я двадцять саджанців. І все! І всі будемо багаті! Ось мій лозунг!» [4, с. 266].

На думку Мічуріна, йому, чи ще комусь, чи всій країні, чи всьому людству не вистачило часу. «Але, як майже і все дороге в житті, армія прийшла надто пізно <...> Для завершення походу не вистачило тільки-но якихось п'ятдесяти років» [4, с. 298]. «Йому було ніколи все життя <...> Бачені в природі речі набували іноді такої граничної ясності, що нерозуміння тих, хто його оточував, здавалось йому злочинним. Тоді він був несправедливий до людей і жорстокий <...> тікав рятуватись на самотині до своєї улюбленої супротивниці – природи. Але приходив до неї вже не як узурпатор і воїн, який вимагає покори, а як немічний блудний син її і слуга, як мізерно дрібна її частка, скороминуща, майже миттєва в безупинному русі життя» [4, с. 299]. Отже, досконале, щасливе життя можливе в якомусь ефемерному майбутньому, а сенс життя – у русі до цього майбутнього, яке ілюзорно досягне, як і лінія горизонту.

Цю ідею заперечує дружина Мічуріна, яка заперечує брак часу, стверджуючи, що служіння науці як самоціль позбавляє вченого людськості, перетворюючи на механічну, хай і дуже креативну, істоту. Це усвідомлює і сам науковець: «Прости мені, Сашо! Прости, що я все життя належав деревам <...> Вони – моє творіння» [4, с. 247]. Усвідомлює він і те, що значно ближчою до розгадки проблеми буття у холодному світі законів і правил була його дружина, яка прагнула гармонії наукового пошуку, повсякденної діяльності з особистим цілісним внутрішнім світом, довершеною вершиною якого стає любов: «пам'ятаєш, коли ми були молодими й любили одне одного, – я все життя про це пам'ятала й цим жила, як самим дорогим на світі... <...> Ми будемо рухати науку й перетворимо всю землю в рай. Нашу верболозову та березову Росію ми перетворимо в сад, такий прекрасний, що ніколи й не снився людству <...> Давно вже вийшли вони з лагідних юнацьких літ у сувору черству мужність. Багато прекрасних людських поривань розгубилось і позбулось на життєвих дорогах <...> І вже не підняти їх і не повернутись до них ніколи. Інші веління



життя хвилювали серця їх <...> Невже спільне життя існує для того, щоб бачити, як неймовірно важко і складно, і чим далі, тим важче й складніше! <...> Хіба любові вже нема?» [4, с. 244–247]. У передсмертну хвилину дружина Мічуріна зізнається, що її мрія залишилася лише нереалізованою мрією.

Життєвого краху зазнає в останні хвилини життя всесвітнього рівня знавець і перетворювач природи Іван Володимирович Мічурін, бо в передсмертні миті щасливим і цілісним він побачив себе лише у дитинстві та щирій вірі у Бога, якого потім так послідовно заперечував: «<...> він пошепки лепетав уривки давно забутих дитячих молитов, впереміж з власними недосконалими віршами. Та марними були всі його словесні зусилля, й, щоб не зганити відчуття космосу мізерністю словесних звірень, він благально мовчав у болісному й глибокому самоспогляданні, оглядаючись на всі чотири сторони світу. І тоді сльози захвату душили його, і йому, що прийняв хвилевий старечий спогад дитинства за реальність, здавалось на якусь мить, що є в світі бог, з яким він перебував весь час у стані непримиренної війни... І тоді, скрушаючись і клянучись в примарному поборництві своєму й плачучи від втихомирення й відчуття великої світової єдності, старий російський Мікеланджело природи прощав все і всіх на світі, тому що квота і немічна є людина сама-одна, і все життя самотнього скорботне» [4, с. 299]. Отже, «втихомирення й відчуття великої світової єдності»? і знову армія прийшла запізно, аж на все свідоме життя?

До речі, до питання про атеїзм Довженка, який він і його герої позірно постійно декларували. Великі сумніви в існуванні Бога, які висловлював ще студент учительського інституту, свідчили про болісні роздуми над цим і прагнення, щоби він таки був, попри наукові й життєві його заперечення. В оповіданні Ю. Яновського «В листопаді» (1927), у спогадах письменника йдеться про мрії Довженка «висадити в повітря Мироносицьку церкву», мріючи спорудити замість неї «гарну скульптуру дівчини зі снопом у руках» [Цит. за: 8, с. 38–39]. Письменник «не бачив» краси сакральної споруди, пропонуючи замість неї власну красу – людини. Але все подальше життя письменника, очевидно, мучив й інший сумнів: можливо, Бог таки є або таки потрібен? Не той регламентований, якого прописують церковники, а всеблагий і довершений? А можливо, як твердив Вольтер, якби Бога не було, то його треба би придумати? І цей сумнів час від часу проривається у Довженкові тексти і кінофільми.

Саме ці сумніви творять основу начерків-міркувань письменника до «Загибелі богів»: «Спочатку твориться (пишеться) святість. Від серця, талану, натхнення. Звідки вона береться? З мене? З неї? З фарб? З найвищих, найніжніших бажань і спогадів дитинства, і добра і кротості матері, з минулого й прийдешнього, з пісень і музики, з плачу дитиночки, з недолі, жалю й примиренності, з доброти і навіть згублених чеснот. Спочатку твориться. Потім уже є божая матір.

Єсть перетворення чи нема? Є. Єсть очищення, найвища чистість.

Є поезія чи нема? Є.

З людей почали писати святих, і людям захотілося стати святими і хоч трохи покращати.

Здерли з них ілюзію святості – і стало їм погано, і попоганішали вони» [4, с. 486]. І навіть жінка-покритка, коли побачила себе намальованою в образі Матері Божої, «вона побачила все своє життя, відчула все людяне і божественне в собі, свої надії, любов <...> Вона засвітилася вся, стала прекрасною» [4, с. 490]. Може, повернення людини до колишньої гармонії та цілісності буття ймовірно через «ілюзію святості», через повернення віри в те, що людина – образ і подоба Божа? Але розвитку і завершення ці роздуми митця з об'єктивних і суб'єктивних причин не отримали і, мабуть, у той час отримати не могли.

Що цікаво, Чеслав Мілош теж декларує власний атеїзм, але твердить, що потужний польський католицизм, його вплив на формування мислительної особистості дають йому віру в те, що новий синтез «цілої» людини і «холодних законів» можливий, що людство до нього таки прийде. В атеїста Довженка теж було вагоме релігійно-духовне підґрунтя, яке наснажувало його вірою в людину та її творчу реалізацію в праці, в діяльності. «Якщо скульпторам коли-небудь доведеться десь у новому місті над широкою рікою ставити пам'ятник Добрій людині, кращої моделі, ніж Іван Кравчина, їм, мабуть, не знайти. Кравчина – людина гармонійна. Вираз готовності до дії ніколи не сходить з обличчя і з усієї його постаті <...> Здається, немає нічого навколо, чого б він не міг зробити <...> Знає всі машини, садівництво, сам робить вино і дуже любить співати. Це він співає» [5, с. 30]. Щоправда, гармонія Кравчини, видається, чинна доти, поки Іван не задумається над її сенсом у його й довкілля бутті.

Болісні міркування про мету людського буття переповнюють і начерки кіноповісті «В глибинах космосу». Подеколи вони межують із наївністю: «Сей фільм – нова поема про людину другої половини ХХ століття, про вирішення найвеличнішого з надзавдань людства. Наприкінці століття людина, можливо, вирветься із замкнутої сфери Сонячної системи» [4, с. 494]. Мовляв, людський розум переповнив світ горем і нещастями, тому потрібно вийти за їх обмежене коло, але знову суто утилітарно, тобто лише просторово. Зрештою, це усвідомлює й автор, бо не матимуть його герої спокою й на Марсі від земної не облаштованості, причому майже не розмежовує «наших» і «гидких» імперіалістів: «Один з них нещасливий в особистому житті: він і на Марсі не знайде собі забуття, йому й там снитимуться земні тривожні сни <...> Використати у фільмі земну хроніку Великої Вітчизняної війни, великих фестивалів молоді всього світу, розливів річок, велетенських атомних вибухів та катастроф у Японії (з фільмів). Цю хроніку можна використати для контрасту до тиші космічного польоту або як земну “візитну картку” у вигляді демонстрації фільму марсіянам» [4, с. 493].

А потім цілком протилежна думка: досягнути щастя можна лише на Землі, давши змогу всебічно розкритися творчим можливостям людини. Після повернення космонавти «стали на Землі навколішки, потім лягли й поцілували її, заплакавши від щастя. Для чого все се? Що се за фантазія? Який у цьому

глузд? Можна стверджувати, що се потрібно для розвитку людства. Це його нове творче надзавдання, нова поема про вічний вогонь Прометея <...> Се буде розумний і радісний фільм, що прославляє людський геній, а не пригнічує, не заглушує свідомість людей» [4, с. 497]. Тільки як цього досягти, в якому напрямі рухатися? Письменник не розгортає і знову не завершує штрих-пунктирні начерки, а лише помножує роздуми і сумніви: «Тоді в новому освітленні виникне величезної ваги питання – що таке наше життя і смерть, або, вірніше, що таке буття. Чи не постукає тоді в кожную свідомість вселенська гармонійна нескінченна єдність?» [4, с. 496]. Можливо, постукає, можливо – ні. А якщо постукає, то знову митець застановляється перед питанням, якою має бути ця «вселенська гармонійна нескінченна єдність» і як до неї йти?

Можливо, цю гармонійну єдність, задумувався митець, варто шукати в дитинстві. Адже до щасливих дитячих спогадів звертається Довженків Мічурін у передсмертні миті. Апофеозом дитинства як найкращого періоду в житті людини стала передсмертна вже для письменника «Зачарована Десна», над якою він працював більше десятиліття: отже, це не лише поетизовані спогади про себе класика на схилі років, але і мотиви, які довгий час хвилювали письменника, давали новий напрям руху до власної цілісності. «Зачарованою Десною» відкривається п'ятитомник творів Олександра Довженка. Це легко пояснити тим, що ця кіноповість разом із автобіографією повинна познайомити читача з життєписом письменника. Але несвідомо вона також задає високий тон для зібрання творів, до рівня якого важко вже досягати усім подальшим текстам.

Гармонійним, досконалим, якщо уважно вчитатися, є не лише дитинство головного героя «Зачарованої Десни». Попри горе, втрати (чого варта незагойна рана смерті братів-співаків!), гармонійним у сім'ї, спілкуванні з односельцями, природою, Богом є і життя батьків Сашка, «вічного» діда і навіть бабусі, яка з майстерністю митця розсипає на всі боки прокльони. Ця цілісність буття чи то знищується згодом, чи то стала витвором лише уяви письменника, але в подальшому Довженкові дуже важко її знаходити в довіллі й переносити у тексти, хоча вся його творчість спрямована саме на це. Бо саме в такій гармонії найвища краса, до якої теж завжди прагнув митець.

У щоденниковому записі за 30 квітня 1944 року Довженко зазначить: «Якщо вибирати між красою і правдою, я вибираю красу. У ній більш глибокої істини, ніж у одній лише голій правді. Істинне те, що прекрасне <...> У всьому людському я хочу шукати красу, себто істину» [2, с. 318–319]. Цей запис дуже співзвучний із вибором Ф. Достоєвського між Христом та істиною. Якщо ж згадати вислів російського класика, що «краса врятує світ», то цей перегук стане ще помітнішим і, мабуть, не випадковим. Можна було би стверджувати, що красу чи шлях до неї Довженко почав намацувати у «Зачарованій Десні». Але паралельно з цією кіноповістю письменник працює над завершенням «Поєми про море». Й у ній шукає нові паралельні шляхи до краси й довершеності людини.

Талант письменника дозволяє наповнювати твір нефальшивою патетикою, вірою в написане, але визначення того, що ж є насправді красивим, у «Поемі про море» видається вимученим. Так, автор пробує переконати себе й інших, що ця краса у грандіозному перетворенні природи. «Всю зиму підіймалися води Дніпра, заливаючи плавні, озера <...> Народилося море, безкрає, з неосяжним морським обрієм. Геологічне диво!.. Враження вічності, як від землі і неба. Але воно з'явилося нове, і його натхнення, горда новизна хвилює, вимагає й кличе, як революція <...> Вони прощаються один з одним, обіймаючись і задумливо дивлячись на море, на дні якого затонуло навіки їх дитинство. Чується гармонійний гудок морського пароплава і пісня. По радіо повідомляють про готування польоту на Місяць ракети-автомата і про польоти на інші планети <...> Перетворюючи природу, вони самі вже змінились, облагородились, вирости духовно» [5, с. 97–98]. Але серед рядків просвічує безмірний жаль за без поротно втраченим дитинством і всім, що його нагадувало й символізувало, за плавнями... А найбільше – за домівкою, яка ще вчора (чи в «Зачарованій Десні») втілювала іншу – невимушену – красу й гармонію: «Повертаємось ще раз до старої хати. Звичайно, старому її жаль <...> Це ж не міська квартира – взяв чемодан і був такий. Це оселя. <...> Ми ввітремо її глинобитні стіни в землю веселим бульдозером, і стане раптом так, немовби й не було її ніколи на землі, і не народжувався ніхто в ній, не радів, не вмирав» [5, с. 42]. Як, проте, радісно будуть її «втирати» в землю «веселим бульдозером».

Гармонія зі світом Десни і Наддеснянщини, городу й хати в «Зачарованій Десні», їх красу письменник пробує замінити «другою» природою, тобто створеною людьми, та її красою. «Все тут буде нове, і краса буде нова, не лугова вже, не болотна, – морська... <...> Як ви, хлопці? Море чи комарині плавні? <...> Море, море!.. <...> Адже це велика історична необхідність! <...> Тільки море!..» [5, с. 44, 46]. Щоправда, сам письменник ставить цю тезу під сумнів словами скептиків, що він красу бачить у болоті: «Я належу іншій красі. – Болоту!» [5, с. 13]. Але одразу ж заперечує цю тезу оспівуванням грандіозних робіт, де навіть болото набуває ознак краси як відбиток творчої праці людини. «Тисячі молодих будівельників трудяться тут дні і ночі, але їх майже непомітно, – така велика споруда і так багата вона механізмами. Невгамовний рокіт машин тут – головна музика. Незліченні конуси намитих пісків, іржаві труби метрового діаметра тягнуться на цілі кілометри. Полудневе небо відбивається в аспидній грязюці величезного болота. Це земснаряди перекидають сюди пісок, викидаючи пульпу з безконечних своїх труб. Виблискуюча грязюка здається мені прекрасною» [5, с. 16].

Вчорашня первісна досконала природа стає тлом, механічним об'єктом для перетворення. Письменник не помічає чи не хоче помічати, що вона нівечиться, а нагромадження «прекрасних» механізмів і труб – це екологічне лихо, яке завтра перетвориться на катастрофу застоюного болота на десятках тисяч гектарів. «Не забути б музики моторів на широких просторах величезного будівництва, не загубити спокою, пластики, ритму: везуть, переміщують, зрушують, розраховують... Не упустити цього при створенні фільму, не

порушити благородного стилю замислених тихо творящих, спрямованих до єдиної мети дванадцяти тисяч людей. Це новий, післявоєнний рівень інтелектуального народу. <...> Кришталеві струмки джерел з ідилічними вербами, таємничі очерети, затишні озера з лататтям і якщо не з русалками, то, у всякім разі, з карасями й линами. І тут же величезні конуси добутих з глибоких надр третинних жовтих пісків, довжелезні іржаві труби метрового діаметра простяглись через озера й очерети на кілометри, куди не глянь.

В повітрі стояв безупинний скрегіт тягачів, що тягли до Дніпра волоком довжелезні штаби сталевих шпунтів і труб та величезні листи сталі. Рокотали земснаряди. Брязкіт металу і гуркіт вибухів. І нескінченні кубометри переміщеної землі.

І ось стоїть уже красуня – світла гребля. Так уже звать її і дивляться на неї з любов'ю.

Дивовижні діла творяться сьогодні на великих ріках!» [5, с. 54–55]. Застереження щодо такого ентузіазму грандіозних змін довкілля сприймаються як малозначимі, більше того, письменник ще й пророкує не менші «моря на сотні мільярдів кубометрів животворящих вод» на Волзі, Ангари та Єнісеї.

Але постійні сумніви і когнітивні дисонанси знову і знову повертаються у твір. «Як далеко може бачити людина! Яка могутня вона при всій своїй малості! Коротку мить живе вона на маленькій планеті, десь в одній з незліченних галактик, – і все ж обіймає всесвіт, увесь, від початку до кінця <...> “Я безсмертна людина <...> і абсолютно неважно, скільки мікронних одиниць часу буде існувати моє особисте «я». Я безсмертна, щаслива людина, і те, що я відчуваю, і те, що я роблю, – прекрасно... Тільки чогось я не впізнаю”» [5, с. 11]. Вкотре поряд стоять велич і нікчемність людини, миттєвість і безсмертність її буття і всесвіту, віра і сумніви в ній.

Усе творче життя письменник шукав, у чому ж людське щастя, краса, сенс, мета існування, миттєвого і вічного. Він вирішував глобальну проблему, над якою, переконує Ч. Мілош, застановлялося все людство протягом останніх двох із половиною століть. І, як і все людство, не зумів її розв'язати, хоча мета видавалася такою близькою. «Я весь у полоні почуттів. Я думав: який прекрасний світ і яке прекрасне життя. І як жаль, що людям так мало доводиться се почувати» [5, с. 7]. Відмінність митця від філософа чи науковця в тому, що він не зобов'язаний знаходити відповіді на складні запитання. Його творчий геній у тому, що він уміє відчути і відтворити найважливіші проблеми буття окремої людини, нації та людства, поставити ті запитання, на які читачі повинні наполегливо шукати відповіді.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Гуревич А.М. Романтизм в русской литературе / А.М. Гуревич. – М. : Просвещение, 1980. – 104 с.
2. Довженко О. Вибрані твори / Олександр Довженко. – Харків : Веста; Ранок, 2003. – 320 с.
3. Довженко О. Твори : в 5-ти томах. – Т. 1 / Олександр Довженко. – К. : Дніпро, 1983. – 439 с.

4. Довженко О. Твори : в 5-ти томах. – Т. 2 / Олександр Довженко. – К. : Дніпро, 1984. – 503 с.
5. Довженко О. Твори : в 5-ти томах. – Т. 3 / Олександр Довженко. – К. : Дніпро, 1984. – 362 с.
6. Мілош Ч. Земля Ульро : есе / Чеслав Мілош. – К. : Юніверс, 2015. – 248 с. (Серія «Лауреати Нобелівської премії»)
7. Ноотебоом К. Поминальний день / Кеес Ноотебоом. – К. : Юніверс, 2002. – 270 с. (Нідерландська література ХХ сторіччя)
8. Панченко В.Є. Юрій Яновський: Життя і творчість / В.Є. Панченко. – К. : Дніпро, 1988. – 294 с.
9. Переяслов В. Естетико-філософська парадигматика творчості Василя Мисика : дисертація ... канд. філол. наук ; спец. 10.01.01 – українська література) / Переяслов Віталій Олександрович. – Харків, 2016. – 202 с.
10. Підмогильний В. Повість без назви : вибрані твори / Валер'ян Підмогильний. – К. : Знання, 2016. – 207 с. (Скарби)

В статті ведеться розмова про фундаментальну основу романтичного світогляду і романтичного мистецтва, за визначенням Чеслава Мілоша, – внутрішньої розколотості людини, який прагне до цілості і цілі власного існування, але наука («світ холодних законів») і промисловий переворот заперечують будь-яку мету і необхідність людського існування. Ця розколотість людини ХVІІІ–ХХ в. знаходить відображення і в художніх і кінорежисурних творах Олександра Довженка, являється однією з домінуючих рис його спадщини. В процесі всього творчого шляху письменник шукав різні варіанти розв'язки або зняття антиномії між духовною цілостю і наукою, «красотою» і «правдою», але зміг лише поставити гострі, болючі питання, не давши на них переконливих відповідей.

Vaskiv, M. The Creative Works by O.Dovzhenko: between “the world of cold rules” and human internal wholeness. The article deals with a fundamental basis of Romantic outlook and Romantic art, by Cheslav Milosch’s definition – human internal fragmentation, which tend to wholeness and to the aim of its own life, but science (“the world of cold rules”) and industrial revolution deny any aim and needs of human existence. This fragmentation of a human being of ХVІІІ-ХХ centuries could be also seeing in Oleksandr Dovzhenko’s fiction and films, and it is a dominant feature of his artistic works. During the creative life, the writer tried to find different variants of solvation the problem or to remove an antinomy between moral wholeness and science, “beauty” and “truth”, but he was able only to put sharp and painful questions without giving persuasive answers.

**«ЗЕМЛЯ» ДОВЖЕНКА – ТВІР ГЕНІЯ»:  
АНАЛІЗ КІНОТЕКСТУ МИТЦЯ КРІЗЬ ПРИЗМУ ЕКСПРЕСІОНІЗМУ**

«Землю» Довженко справді  
«проспівав, як птах»

*Іван Кошелівець*

Кінематографією вимірюється  
культура народу

*Олександр Довженко*

У статті зроблено спробу дослідити специфіку фільму «Земля» Олександра Довженка крізь призму експресіонізму, віднайти присутні риси цієї художньої системи у кінотексті. Доведено, що експресіонізм у Олександра Довженка виник на національному ґрунті й відзначався пом'якшеним характером, а розсіяння концептології художньої системи у «Землі» призвело до зародження українського поетичного кіно.

**Ключові слова:** Олександр Довженко, кінотекст «Земля», експресіонізм, поетика, риси художньої системи, поетичне кіно.

Шедевром не тільки українського, але й світового кіномистецтва заслужено визнаний фільм Олександра Довженка «Земля» (1930). На спеціальному конкурсі, проведеному під час Всесвітньої Брюссельської виставки в 1958 році, за нього було віддано 47 голосів, і його класифікували одним з найкращих фільмів всесвітньої кінопромисловості, найвидатнішим фільмом усіх часів і народів. Французький кінокритик Бартелемі Амангаль писав, що деякі з його однодумців стверджують, що «Земля» – найкращий фільм у всьому світі і що таким він є й сьогодні [1, с. 171]. Ця кінострічка настільки масштабна, що до неї важко застосувати якесь єдине визначення жанру. Мистецтвознавці називають її і ліро-епічною романтичною поемою, й оптимістичною трагедією, й героїчною кінобаладою, й героїчним народним епосом, і кіносимфонією, й кінопоемою, й проспіваною в фільмових кадрах піснею.

У 1930 році нечуваний успіх фільму після офіційних переглядів тривав лише дев'ять днів (вийшовши на екрани 8 квітня, а 17 квітня його заборонили демонструвати). Чому це зробили? Мотивували тим, що треба видалити кадри з голою жінкою та запуском трактора, радіатор якого заповнювали не водою, а сечею (Постанова Головомистецтва, надрукована в газеті «Известия», 17 квітня 1930 року). Про політичні мотиви заборони нічого не сказано.

Було відомо, що Олександр Довженко хотів поставити фільм про утвердження нового способу життя в селі: «Мені хотілося зробити на нашому українському матеріалі, на нашому соціальному розвороті подій такий фільм, який би виріс понад межі нашої сучасності далеко, якщо не на весь світ, то на рідну нам частину, і коли, це почувалося у виступах товаришів, то я, очевидно, своє завдання виконав» [4, с. 107–108]. Правління ВУФКУ до речі, теж визнало,

що фільм «Земля» своїм ідеологічним спрямуванням відповідає лінії і заходам партії щодо побудови сільського господарства.

У Москві ж злякалися цієї кінострічки, бо побачили в ній і оспівування куркульства, і підміну соціального біологічним, і ще багато чого такого, що не подобалося росіянам (Україну!!!). Довженко, як ніхто, був патріотом і розумів свою Україну з широчінню степів, з її садами й селами, з Десною, Псьолом і Дніпром. І зумів на екрані показати її красу, велич, повноту, багатство. Саме тому, що він митець народний, його мистецтво воістину народне, у «Землі» кожен кадр національний, кінознавці твердять, що «образи Довженка – це портрети-фрески. І ще ніколи пшеничне поле, воли, шмат неба і соняшник не були такими пластично живими, такими дивовижно близькими для глядача, як тут...» [1, с.188].

Для розуміння духу епохи, ницості й глупоти кремлівських речників більшовицької пильності наведемо фрагмент віршованого фейлетона Дем'яна Бєдного «Філософи», надрукованого в «Известиях» від 4 квітня 1930 року:

«Земля» – кулацкая кинокартина.  
На ней показана нам Украина.  
Кулацки – румяная,  
Сытая, пьяная,  
Дебелая, прочная,  
Нарядная, сочная,  
Буйной плотью бунтующая,  
Сладострасно – «жартующая»,  
Ненатуральная,  
Сплошь театральная,  
С опереточно-пошлым душком,  
С гопаком,  
С любовными парами,  
С шаблонными аксесуарами.  
Вековой уклад старины –  
Вот ее подоплека.  
Трактор в ней – новизна –  
Как у дядька у киевского бузина:  
Сбоку – припекла.  
А вернее: прием майстерства  
для маскировки ее существа,  
Советской цензуре подачка...

Чому замислена Олександром Довженком «Земля» як данина, яку він віддав революції й соціалістичному перетворенню села, стала такою небезпечною для тоталітарної держави? Відповідаємо: митець ставав одночасно «свідомим» носієм новітньої ідеології й підсвідомим відтворювальником національних архетипів.

Іван Кошелівець зазначить: «Тут ми станемо безпомічні перед таємницею мистецтва: як можна було на суто агітковому сюжеті явити світові твір високої й чистої поезії?» [5, с. 37]. І далі: «Землю» Довженко справді «проспівав, як птах». Може, спочатку й сам не усвідомлюючи, що створив фільм органічно



національний, у термінології партійних ортодоксів – «націоналістичний»... справжнє в «Землі» – у глибинах підтексту, Довженко засвідчив нею невмирущість свого народу і наче б поставив пам'ятник тій Україні, коло нищення якої заходжувалися більшовики колективізацією» [5, с. 39].

Розкриємо таємниці творчості геніального кінорежисера.

Національна психологія, характер, свідомість, які становлять душу народу, трансформуючись у художньому мисленні Довженка, визначають самотність і неповторність його творчого внеску до культурної скарбниці України й світу. І хоч Олександрові Петровичу довелося жити й творити в заблокованій культурі, де митець став жертвою «варварських умов праці» і полоненим тоталітарної системи, проте завдяки національній сутності способу пізнання світу він зберіг міфологічне образне мислення, закорінене в архетипах колективного підсвідомого народу, з глибин якого вийшов. Силами й соками красивого, оповитого легендами, нерабського краю й вільного духу козацько-чумацького роду живилася його поетична душа.

Довженко – митець зоряний – брав для творчості космічні імпульси, але найбільше умів черпати силу рідної землі і використовувати її для руйнування міфів, нафантазованих тираном Сталіним та його поплічниками. Своім талантом митець утверджував основи народного життя. Для українців завжди святими й визначальними були рідна земля і хата, свій рід. Одним із основних архетипів української ментальності є архетип землі. Всі традиційні українські проблеми виходять із землі і обертаються навколо неї.

Довженко, може, як ніхто інший серед митців першої половини ХХ століття звеличив матір-землю, яка годувала хлібом, молоком, медом, дарувала любов і звичаї, була началом усіх добрих начал, вічністю, яка не має ні початку, ні кінця.

Оспівував художник й хату – «праматір пристанища людського» – затишну, біленьку зовні і всередині, з теплою солом'яною стріхою. У Довженківському розумінні хата – це життя і смерть, радість і горе, розлуки й зустрічі, багатство і бідність: «Насіння у ній і на ній од стріхи і до самого долу. Здається, щезни вона, і спустіє земля, заросте бур'яном, споганіє, і світ стане чорний від голоду і злоби» [3, с. 339]. А ще хата у художника – це пісня і мова. Найбільші національні катаклізми також пов'язані з хатою: війни і хвороби, втрата незалежності, національна роздвоєність. У творах Довженка вона часто горить: «палає вона довгі століття і ніяк не згорить, мов неспалима купина». Хата в художньому осмисленні митця – це космос із вічним обертанням душ.

Отак, як землю й хату, уславлює Олександр Петрович й український рід. У багатьох роботах митця вражає інтерес до сильного й міцного осереддя людського. Часто художник розповідає про те, як розбуджений стражданнями, через святість і добро рід утверджує життя на землі.

Тему кінострічки «Земля» сам Довженко сформулював так: «Сюжет – земля; на цій землі – хата, в цій хаті – життя людей».

Українська критика відзначала, що у центрі кінофільму «Земля» лежить славетна Довженкова тріада: Земля–Людина–Природа. Його любов до землі, до

людини. до природи така ж велика й міцна, як у Тараса Шевченка. Крізь призму яскравих сцен, пов'язаних із перетворенням в українському селі, кіномитець порушує актуальні, а почасти й вічні проблеми: життя і смерть, людина й земля, людина й вічність, нове й старе, людина й природа, безсмертя тих, хто віддав життя за ідеали, батьки й діти, кохання й зненависть, вина й кара.

Село з магічною, сакральною силою землі, правічний голос роду, національний дух – у них виражена часопросторова екзистенція українського світу. Образ української землі подано у химерному сплетінні містичного й реального.

Композиція фільму проста й вишукана водночас. Кінострічка складається з п'яти частин:

- 1) смерть діда Семена;
- 2) колективізація села й прибуття трактора (боротьбу за нове життя очолює Василь, син середняка Опанаса, внук Семена);
- 3) успішна праця на полях, любовна ідилія Василя і його нареченої Наталки, вбивство Василя;
- 4) похорон героя;
- 5) народження дитини, очищувальна злива.

Оригінальна, своєрідна побудова сюжету, глибина змісту і душевних переживань героїв наповнюють фільм потужною енергетикою. Кінознавці писали, що кінотекст справляє враження широкої ріки, яка зверху спокійна, а насправді сповнена енергії, й стверджували, що вплив «Землі» проявляється приховано, таємно.

Ян Кучера переконує, що фільм «Земля» – дивовижний: «Він створює враження, мовби з нього лунуть флюїди світлові, звукові (хоча це й німий фільм), також смакові, нюхові і навіть дотикові;...довкола нього одразу ніби утворюється якийсь ореол» [1, с.75].

Специфіку композиційної побудови кіноповісті «Земля» пов'язуємо зі своєрідністю авторського «Я». І читачі, й глядачі не бачать чіткої послідовності розвитку подій, оскільки кожен епізод існує начебто сам по собі, вливаючись у структуру кінотексту лише волею та задумом автора. Кінематограф подає лише те, що сприяє реалізації авторського задуму, яскравій виражальності його викладу. Кіноповість – ніби розмаїтий колаж баченого та вигаданого на ґрунті баченого, кіномова набуває полі перспективної образності. Нехтування формальними зв'язками між окремими фрагментами сюжету урівноважується натомість досягненням внутрішньої єдності у процесі створення моделі українського села періоду його колективізації. Магію вузла, який в'язав чи ткав розрізнені картини нового життя брав на себе експресіонізм – художня підсистема модернізму.

Поетична мова фільму О.Довженка «Земля» – це рух від неоромантичної, поетичної естетики, до реалістичної, а далі до експресіоністичної з такими основними ознаками, як:

- прийом калейдоскопізму – швидка зміна емоційно насичених змодельованих картин без логічної обумовленості;

- вираження незримого через зримо, внутрішнього через зовнішнє;
- предмет зображення – людські почуття в момент найвищого напруження;
- увага до простих характерів;
- специфічне зосередження на природі, оживлення, а то й обожнення її;
- знаходження коренів людського зла;
- посилена увага до проблеми вини й кари;
- дослідження сенсу страждання й смерті людини;
- віталізація смерті (зображення смерті, що перетворюється на життя);
- оригінальне висвітлення опозиції «прекрасне – потворне» (потворне мислиться конечно неминучою протилежністю прекрасного; ці полярні первені є нерозривною цілістю земного буття й можуть існувати одне без одного);
- всезагальний взаємозв'язок усього суцього в світі (весь космос – є внутрішньою нерозривною цілістю);
- зіткнення контрастів буття;
- авторське глибоко особистісне, емоційне ставлення до зображуваного;
- загострене вираження важливої для автора ідеї;
- глибокий підтекст твору;
- використання засобів підвищеної виразності для нагнітання емоцій (виразні художні деталі, порівняння, гіперболи, гротеск).

Щоб пересвідчитися, що експресіонізм є домінуютьною художньою системою «Землі», зупинимося на розгляді виразно емоційної манери, що тяжіє до часових зміщень викладу подій, емоційних контрастів, сміливих поєднань метафорики, гіперболи, гротеску.

Приглянемося лише до деяких ознак експресіонізму в «Землі».

Увага до простих характерів. Олександр Довженко змальовує спокійну смерть в обтяженому плодами саду діда Семена, який прожив «років сто, чи може, трохи й менше, але приємно чомусь думати, що саме сто» [2, с. 108]. Заклопотані роботою біля нього снують родичі, сидить його приятель Григорій, який за молодих років був найдужчим парубком «до самої Москви» [2, с. 108], робить перші, непевні кроки дитина, яка не може ще вкусити двома зубками яблуко, а дід Семен уже не може з'їсти грушку. «Ну прощайте, вмираю», – каже він і щасливий яснє в непорушності, зливаючись із землею. Хтось із присутніх зауважує: «Грушки любив». Селяни знову беруться до праці, а природа святкує своє повносилля – життя продовжується далі. Як бачимо, митця приваблюють звичайні люди, величні своєю виконаною місією (чесно жив, чесно трудився, а тепер легко вмирає) та єдністю з природою. Смерть діда Семена сприймається читачем-глядачем не як тлін, а як вічний, закон природи, як загадка буття й смерті, як перехід у інший вимір, як жертвоприношення, елемент безконечного процесу самооновлення життя.

Невипадково ж кіномитці полюбляли говорити, що герої Довженка обома ногами стоять на землі, а головою підпирають небо. Образи «Землі» сприймаються розгорнуто метафорично, багатозначно. Олександр Довженко

демонструє в цьому прологові, як і в інших картинах міфічне мислення кінострічки – особливий вид світовідчуття, специфічне чуттєве уявлення про явища природи й життя. Воно полягає у творенні в уяві іншої реальності, що вибудовується на основі правірувань. Недарма багато кінознавців твердили, що Довженко збагнув у чому суть життя, називали його філософом, а «Землю» – різновидом філософського трактату, в якому осмислюється засади людського існування: народження і смерть, любов і ненависть, зв'язок людини з землею, з ритмом усієї природи. О. Довженко зазначав: «У фільмі дві смерті: одна – смерть діда, який відпадає від життя, як яблуко від яблуні, і друга смерть – несподівана, моторошна, безглузда смерть Василя, вбитого куркулем. Але й ця друга смерть є ніби заклик до дальшої боротьби, до дальшого просування вперед» [4, с. 106].

Ця смерть, як символ довічного контрасту людського світу, його чорного й світлого саява. Образи Василя й Хоми – за своїм характером – експресіоністські (один належить до прекрасного, а інший до потворного). Конфлікт між героями набуває глибинної сутності. Митець формує експресію: серце Василя після зустрічі з Наталею переповнене радістю (він то йде, то враз починає танцювати й саме у цей момент – момент шаленого, розкутого, гордого танцю його народу героя доганяє смертельна куля). Кінознавець Бартелемі Амангаль про цей епізод пише: «Такий ноктюрн краси і смерті, торжества життя і його згасання ще ніколи не дарувало нам жодне мистецтво світу. Це зробив Довженко» [1, с. 108].

Отже, для кінематографіста властива експресіоністична позитивна віталізація смерті.

Василь помирає щасливим, посмішка його залишається і в труні. А вбивця Хома, як хробак, заривається головою в землю, танцює гопак. І тут Довженко «зумів майстерно виразити різницю між Василевим радісним, вільним танком щастя і зовні подібним, але конвульсійним Хоминим танком зла й люті» [1, с. 78]. Є в «Землі» сцена тяжкого емоційного навантаження – стихія божевілля нареченої Василя Наталки: в безутішному горі гола дівчина б'ється грудьми об стіни своєї хати, рве своє розкуйовджене волосся. Ян Кучера стверджує, що це нагадує поганський обряд, любовну містерію, весільне злиття з мертвим і ця сцена є найдивовижнішою не лише в Довженковій, але й в усій кінематографічній творчості.

Фінал фільму також позначений експресіоністським емоційним навантаженням: сцени похорону Василя чергуються зі сценами божевілля Хоми, й картинами пологів матері Василя, яка народжує дитину. А далі літня злива, краплі дощу, що ними стікають яблука й утворюють реквієм життю. Іван Кошелівець переконує: «...кинувши на полотно екрана поетичну повість про життя і смерть, Довженко закінчив її мажорними акордами хвали життю. «Все йде, все минає..., міне й страшне лихо, що насувається в подібні колективізації, а життя – вічне» [5, с. 38].

Аналіз фільму «Земля» засвідчує, що поетичне режисерське мислення Олександра Довженка було новаторським. Митець вірив у силу слова і

досконало володів його таємницями. Знав велич зорового образу й творив його майстерно. Риси довженківської поетики вражають глядачів усього світу: закон контрасту, «монтаж, як рух сонця» (фаховий рівень фільму можна визначити за кількома кадрами та їхнім монтажем), укрупнення характерів, відмова від психологічної деталізації, утвердження духовної краси людини, краси природи і її органічне уведення в духовний світ українця, використання глибинних пластів усної народної творчості, схильність до філософського осмислення буття особистості (поєднання актуального з вічним, умовного: образне начало, метафорична мова з безумовним – фотографічне фіксування зображуваного).

Проаналізувавши специфіку художніх систем, у межах яких народилася «Земля», доходимо висновку, що Олександр Довженко не копіює її західні моделі, а масштабно відтворює етнонаціональні традиції, джерела яких сягають сивої глибини поетизованого міфологічного світосприйняття. Посутніми рисами неоромантизму й експресіонізму в режисера є гуманістичний, життєстворювальний характер, тому «Земля» й сьогодні випромінює дивовижне осяяння й чарівність. Мистецька могутність О. Довженка полягає в тому, що він є родоначальником такого феномену як поетичне кіно, яке залишило яскравий слід в історії не лише українського, а й мистецтва світового. Він був найпершим і найбільшим поетом у кінематографічному світі, а корені його поетичного світогляду сягали в глибини фольклору й історію народу України.

Після перегляду фільму «Земля» пригадується сентенція Григорія Сковороди: «Кожен мусить пізнати свій народ і в народі себе».

### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Довженко і світ : Творчість О. П. Довженка в контексті світової літератури : Статті, есе, рецензії, спогади, доповіді, відгуки, листи, телеграми / Упоряд. С. П. Плачинда, передм. О. Гончара. – К. : Рад. Письменник, 1984. – 222 с.
2. Довженко О. П. Твори : В 5-ти томах. Т. 1 / Передмова О. Гончара, приміт. К. Волинського, упоряд. Ю. Солнцева і Т. Дерев'яно. – К. : Дніпро, 1983. – 439 с.
3. Довженко О. П. Твори : В 5-ти томах. Т. 3 / Упоряд. Ю. Солецева, приміт. К. Волинського. – К. : Дніпро, 1984. – 362 с.
4. Довженко О. П. Твори : В 5-ти томах. Т. 4 / Упоряд. Ю. Солецева, приміт. К. Волинського. – К. : Дніпро, 1984 – 351 с.
5. Кошелівець Іван. Олександр Довженко : спроба творчої біографії // Українська мова та література. – 1998, липень. – Число 25–28 (89–92). – 64 с.
6. Куценко М. В. Сторінки життя і творчості О. П. Довженка. – К. : Дніпро, 1975. – 341 с.
7. Пахаренко Василь. Нарис української поетики (до нових підходів у вивченні літератури) / В. Пахаренко // Українська мова та література : Додаток. – 1997. – № 29–32. – 80 с.

В статті зроблена спроба дослідити специфіку фільма «Земля» Олександра Довженка крізь призму експресіонізму, знайти постійних рис цієї художественної системи в кінотексті. Доведено, що експресіонізм в Олександра Довженка виник на національній ґрунті й вирізнявся м'яким характером, а розсіяння концепції художественної системи в «Землі» привело до народження українського поетичного кіно.

**Ключові слова:** Олександр Довженко, кінотекст «Земля», експресіонізм, поетика, риси художественної системи, поетичне кіно.

Alexander Dovzhenko's innovative thinking which synthesized the experience of literature, graphics and painting, music and screen is examined in the article. It discloses the features of the film "Zemlia" in the context of the poetics of expressionism, found the main features of this art system in the film: the method of changing actions – the rapid change of the emotionally rich pictures without logical dependence; dramatic and tragic sharpness of the conflict; attention to the simple characters; special coverage of the opposition "beautiful-ugly"; event submission to needs of strong emotion expression; deep subtext of the work; the idea of universal interconnection of all things.

Film "Zemlia" consists of five parts: 1) the death of grandfather Semen; 2) collectivization, the arrival of the tractor; 3) successful work in the fields, the love between Natalia and Vasylii, Vasylii's murder; 4) the funeral; 5) the birth of Vasylii's mother child, cleaning heavy rain. Disregarding by formal links between different scenes, the artist has achieved an internal unity in creating a picture of the Ukrainian village of collectivization period. And the means of expressionism became the peculiar catalyst of this. Poetics of expressionism manifested itself clearly in the emotional manner that tends to temporal displacement of events presentation, emotional contrasts, metaphors, hyperbole. The director shows exaggerated grand grandparents Semen and Grigoriy. The artist is attracted by ordinary characters, ordinary people, who are strong by their nature unity.

Using the images of villages, children of the earth, Olexander Dovzhenko implements one of the main features of expressionism – expression the invisible through the visible, internal through external, that is the essence of expression in art as the expression of entity through the image. The director can see stately things in small things, in a simple – unusual because of characters' philosophical generalization. In the film, there are many emotionally pointed episodes even to contrasts, antithesis. In the work the beautiful is compared (Vasyl) to the ugly (Khoma), light to dark in the human soul, - the poetics of binary oppositions of human life that has such artistic system as expressionism.

The death of his grandfather Semen in the prologue of the film compared to the terrible loss of his grandson, who died in his happiest moment while dancing at the end of the film. The problem of life and death was really important for expressionists. They thought that death is not the end of human's existence, it is just the moment of transition of mortal life into a different form. In this film the death of Vasyl Trubenko is further renewal of village life. So, the writer shows the positive features of death.

It is proved that expressionism of "Zemlia" is based on national motives and has softened disposition, and scattering conceptology of expressionism led to the initiation of Ukrainian poetic cinema.

**Key words:** Olexander Dovzhenko, film text "Zemlia", expressionism, poetics, features of artistic system, poetic cinema.

---

*Світлана Ковнік*

## **РОЛЬ РОДИНИ У ФОРМУВАННІ ДУХОВНОЇ АУРИ УЧЕНОГО (на матеріалі кіноповісті О. Довженка «Мічурін»)**

У статті проаналізовано з точки зору духовності роль родини наукового генія у формуванні його духовної аури. Помічено, що в житті людини, яка самовіддано віддає себе служінню науці, родина є основним джерелом живлення її енергії. Для прикладу взято модель стосунків родини Мічуріних в однойменній повісті О. Довженка «Мічурін». Авторка

статті відзначила, що самовіддано науці служив не тільки Мічурін, а й його дружина Олександра Василівна, яка скрізь і завжди підтримувала чоловіка, допомагала йому займатися селекцією рослин.

**Ключові слова:** духовна аура, родина, науковий геній.

Тема трагічної жертвовності і самотності наукового генія та його подвижницької праці була неодноразовим предметом досліджень літературознавців. Учені помітили, що галілеєвські мотиви тлумачення образу ученого дуже яскраво прослідковуються саме у кіноповісті О. Довженка «Мічурін».

Як відомо, наукова свідомість – це особливий тип творчої діяльності людини. Людина, яка вирішила присвятити все своє життя науці мислить категоріями зовсім далекими від побутових реалій. В уявленнях пересічних людей учений – це дивак, кумедна людина, яка фанатично вірить в науку й самовіддано служить їй. Психологи стверджують, що психотип науковця має такі основні риси: ентузіазм, наполегливість, скрупульозність, самовідданість. Указаними рисами, зазвичай, учений наділяється не тільки від генетики, а й отримує їх у процесі виховання, співжиття зі своїми близькими та рідними. Ось тому надважливо, щоб родинне оточення науковця якомога глибше прониклося специфікою наукового пізнання свого родича-ученого задля створення йому комфортних і сприятливих умов життя та праці. Адже вразливого до будь-яких побутових проблем науковому генію надскладно поєднувати науку та організацію свого життєвого простору.

Окрім цього, науковому генію важливо, щоб поряд були якщо не однодумці, то хоча б такі рідні й близькі, які б не заважали займатися справою усього життя – наукою. Підтримка, турбота, самовідданість, жертвовність, терпіння – ось принципи, котрими керується людина, яка вирішила пов'язати своє життя з науковим генієм.

Таким чином, у статті спробуємо проаналізувати специфіку родинного життя ученого та роль родини у формуванні його аури, обравши за об'єкт вивчення кіноповість О. Довженка «Мічурін».

Як відомо, кіноповість «Мічурін» О. Довженка довгий час знаходилася на *«периферії дослідницького інтересу»* [4].

Пояснити таку периферійність вивчення твору можна тим, що у ньому надто багато соціалістичної ідеології, є й у цьому творі елементи соцреалістичної пропаганди тощо. Проте, варто не забувати, що вказану кіноповість цікаво й необхідно всебічно й ґрунтовно дослідити вже тому, що О. Довженко в коментарях до твору про характер Мічуріна писав: *«Я відчуваю в ньому самого себе, хай проститься мені порівняння»* [3, с. 620].

Як відомо, І. Мічурін був залюблений у найважливішу справу усього свого життя – селекцією рослин. І для того, щоб науковий геній успішно займався нею йому необхідні були комфортні умови, котрі створити й забезпечити йому могла його дружина – Олександра Василівна Мічуріна. Ця жінка терпляче і з великою любов'ю ставилася до усіляких дивакуватих

вчинків чоловіка, раділа за його успіхи, сумувала тоді, коли невдачі у справі селекції завдавали її чоловікові болю.

Олександра Василівна неймовірно була щаслива у ті моменти, коли здобутки її чоловіка визнавали учені інших країн. А інколи вона раділа навіть більше ніж сам Мічурін:

*Олександра Василівна. Іване я щаслива... Спасибі вам... Я щаслива це чути. Мені так цього хотілося, мені так цього хотілося! Адже так мало щастя!*

*Мічурін. Ну, що ти говориш, їй-богу. Насправді вони не щасливі, Базікання одне* [2, с. 350].

У цьому діалозі привертає увагу заключна частина репліки Олександри Василівни, а саме: *«Адже так мало щастя!»*, котра нашттовхує на роздуми про те: *«Чи насправді щасливою була дружина наукового генія?»*. О.Довженко декілька разів у кіноповісті наголошував на тому, що родина Мічуріних жила у злигоднях: *«Все, що можна було продати, було продане, всі заробітки вичерпані, кожна копійка врахована, й, нарешті, дійшли висновку – так далі жити не можна»* [2, с. 363].

Попри такі матеріальні нестатки Олександра Василівна терпляче допомагала чоловікові у садівництві, записувала старанно усі його спостереження. А коли жінка намагалася якось прокоментувати роздуми чоловіка щодо селекційних експериментів у традиційній побутовій формі: *«От бачиш, я ж казала тобі...»* [2, с. 364], то одразу ж чула від нього: *«Тільки, будь ласка, без зауважень»* [2, с. 364]. Науковий геній не зносив хоч яких-небудь зауважень на свою адресу навіть від найдорожчої людини. І це йшло не від його самовпевненості, а скоріш від того, що йому болючими були слова найдорожчої у світі людини, котра як ніхто знала усі його плани та задуми.

Розмірковуючи вголос про значущість своїх відкриттів у присутності дружини, він інколи дозволяв собі сумніви стосовно перспективності своєї справи. І в такі моменти було дуже важливо, щоб саме Олександра Василівна віднайшла потрібні аргументи для того, щоб підбадьорити чоловіка.

Мічурін у стані розпочу постійно повторював дружині: *«Я відмовляюся від цього саду!»* [2, с. 364], але жінка одразу ж змінювала тактику і вдихала в наукового генія оптимізм. Вона погоджувалася на багаторазові перенесення саду й ніколи не дорікала чоловіку за це: *«Олександра Василівна зрозуміла, що долю саду вирішено безповоротно і що немає в світі вже нічого, що могло б змінити його намір»* [2, с. 365].

Олександра Василівна постійно стежила за тим, щоб її чоловік дотримувався хоча б якогось режиму дня, жінка нагадувала йому про необхідність споживання їжі, відпочинку:

- *Не забудь пообідати о четвертій.*
- *Та ну його, цей обід. Я краще трави тут наїмся.*
- *Іване... Ви бачите, Федоре Кузьмичу, – звернулась Олександра*

*Василівна до Буренкіна* [2, с. 374]



Вона завжди була поряд з ним в саду, знала усі тонкощі вирощування насіння, з нею Мічурін ділився своїми роздумами, висловлював усі свої занепокоєння стосовно нових сортів дерев. Ця жінка так гармонійно увійшла в його науковий світ і прониклася улюбленою справою свого чоловіка, що здавалося ніби вона є тим постійним акумулятором живлення потужного наукового двигуна.

Олександра Василівна дуже добре відчувала емоційний стан свого чоловіка, а тому в моменти розпачу чи наукових невдач, вона вміла відволікти увагу Мічуріна від неприємностей: *«Тільки ти заспокойся. Дивись, птаці летять»* [2, с. 374]. Такого роду психологічні прийоми не тільки відволікали увагу чоловіка, а й дозволяли переключитися на якісь звичайні й буденні речі, котрі піднімали настрій, сприяли відновленню сил для подальших наукових пошуків.

І навіть перед загрозою прокляття церквою Мічуріна, Олександра Василівна уповнено стверджувала: *«Він святий !»* [2, с. 375]. Дружина науковця не піддалася погрозам отця Христофора й не зрадила своїх переконань щодо перспективності наукових пошуків свого чоловіка. Проте останні слова священослужителя приголомшили її, бо вона не очікувала, що цей чоловік, якого вони вважали приятелем здатен на те, щоб проклясти їхню родину. Жінка настільки була вражена, що навіть різко помінявся її зовнішній вигляд, вона думала не стільки про себе, а стільки про чоловіка, який для неї *«... в цьому суворому житті був чисто всім»* [2, с. 375]. Сила уяви Олександри Василівни породила страшні картини анафемського реквієму. Тут О.Довженко завдяки прийому монтажу передав швидко зміну настрою Олександри Василівни: *«Вийшовши за місто, вона кинулась бігти, важко і голосно дихаючи. Вона захворіла. Їй вчувався грізний спів. Від того, що вона довго бігла, їй здавалось, що дерева в саду захитались і кімната, в якій працював Мічурін, теж захиталась і затріщала»* [2, с. 376]. У такий спосіб письменник уник багатослівних описів внутрішнього психологічного потрясіння дружини науковця і цим самим максимально картинно передав стан Олександри Василівни. А далі наступний кадр: *«Вона лежала на постелі мовчки, помічена вже печаттю смерті»* [2, с. 376]. Ця самовіддана жінка спокійно і без будь-якої вимогливості чекала на смерть. Слухаючи думки чоловіка-науковця щодо майбутніх експериментів у галузі селекції, вона спокійно й лише єдиним вигуком-ствердженням «так» погоджувалася з усім, що він їй говорив. Поведінка Мічуріна у цій ситуації з точки зору людського ставлення до рідної людини видається не зовсім зрозумілою. Проте треба не забувати, що Мічурін перш за все науковий-геній, котрий живе у світі пошуку істини, певної внутрішньої футляризації, відсторонення від реалій сьогодення. Все своє життя Мічурін належав деревам у цьому він зізнався дружині перед її смертю й щиро просив пробачення.

Останній діалог подружжя Мічуріних привертає увагу частотою вживання займенника «ми», котрий вказує на єдність поглядів та життєву гармонію подружжя: *«Ми будемо рухати науку... ми разом працювали...»* [2, с. 377].

Як зазначив О. Довженко, смерть дружини не одразу вразила Мічуріна. Його свідомість ще довго не приймала цієї важкої втрати. І лише з часом, коли самотність стала помітно точити його, а ще страшніше заважати йому повноцінно працювати, він став все більше розуміти, що поряд із ним немає нікого з рідних, хто б щиро порадив за його наукові перемоги, немає тієї людини, яка так добре й чітко орієнтувалася у всіх наукових пошуках, яка жила разом з ним наукою.

Велике щастя для наукового генія – мати таку дружину або чоловіка, які б самовіддано присвятили своє життя служінню науці, а головне – стали надійним оберегом душі наукового дивака.

### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Іванова Н. Комунікативний потенціал концепту «донкіхотство» в кіноповісті О. Довженка «Мічурін» / Н. Іванова // Вісник Дніпропетровського університету. – Серія : «Соціальні комунікації». – Вип. 13. – Дніпропетровськ, 2013. – С. 55–60.
2. Довженко О. Кіноповісті. Оповідання / О. Довженко. – К.: Наукова думка, 1986. – 710 с.
3. Довженко А. Збірник творів : В 4-х томах / А. Довженко. – М. : Искусство, 1968. – Т. 3. – 722 с.
4. Ткаченко Р. Поетика кіноповісті О. Довженка «Мічурін» // [irbis-nbuv.gov.ua/cgiirbus\\_64exe](http://irbis-nbuv.gov.ua/cgiirbus_64exe).

В статті проаналізовано з точки зору духовності роль родичів наукового генія в формуванні його духовної аури. Зазначено, що в житті людини, який віддає себе всецело науці, саме сім'я є основним джерелом енергії. Для прикладу розглянуто модель стосунків в сім'ї Мічуриних в одноіменній повісті А. Довженка «Мічурин». Авторка зауважила, що науці самозабвенно служив не тільки сам Мічурин, але й його дружина Александра Васильєвна, яка завжди підтримує чоловіка, допомагає йому в селекції рослин.

**Ключевые слова:** духовная аура, семья, научный гений.

This article analyzes the role of the family in forming scientist's spiritual aura. This paper notifies that the family is the primary source of energy supplying a scientist who is selflessly devoted to his research. This paper focusses on investigating the model of family relations represented in the short story by O. Dovzhenko "Michurin". The content of the story proves that selfless science serving is performed not only by the main character scientist Michurin, but also his wife Alexandra Vasilyevna who constantly supports her husband, helping him in plant breeding.

**Keywords:** spiritual aura, a family, a scientific genius.

## ДОВЖЕНКО І ВЛАДА: ШТРИХИ ДО ПОРТРЕТА МИТЦЯ

У статті висвітлюються складні стосунки Олександра Довженка з представниками тодішньої влади, зокрема Й. Сталіним. На конкретних прикладах, спираючись на «Щоденникові записи», інші джерела, доводиться, що ставлення до вождя в О. Довженка було в основному таким, як і в більшості його сучасників, тобто як до живого бога чи доброго царя, котрого обплутали своїми інтригами лукаві придворні, насамперед Л. Берія.

**Ключові слова:** спецслужби, Петлюра, Сталін, більшовицька влада, націоналізм.

У біографії Олександра Довженка, як відомо, чимало білих плям, зумовлених передусім тоталітарною сутністю комуністичної влади, в умовах якої він мав існувати. Більше того, максимально реалізуватися як митець. Саме ця обставина змусила його пристосовуватися до нових реалій життя. Тим більше, що більшовицькі «методи» впливу на своїх опонентів аж занадто були переконливими. Перебуваючи 1919 року у чекістській в'язниці, Довженко це добре усвідомив. В архівах спецслужб зберігся витяг із протоколу засідання житомирської ЧК від 27 грудня 1919 року, на якому він, вчорашній петлюрівський офіцер, був звинувачений у контрреволюції: *«Принимая во внимание, что Орловский Владимир Григорьевич, Довженко Александр Петрович, Кучеришко Омелян Антонович поступили добровольно в Петлюровскую Армию Украинской Народной Республики и выступили активно с оружием в руках против Советской Власти, причем при аресте у них были обнаружены подложные документы, свидетельствующие о том, что они явились на территорию Советской Республики для того, чтобы проживать нелегально, а ввиду того, что они перешли на территорию Советской Республики после окончательного разгрома остатков Петлюровской Армии под натиском поляков и Красной Армии, и в установленный срок не явились ни в одно Советское учреждение для регистрации, признать их врагами Рабоче-Крестьянского Правительства, перебравшимися с неизвестными целями, и заключить их в Концентрационный лагерь. Но ввиду запроса о них Губпарткома Коммунистов-Борьбистов приговор до выяснения существа вопроса в исполнение не приводит»* [1, с. 9–10].

Із в'язниці Довженка, ймовірно, визволили згадані вище комуністи-борьбисти, зокрема письменник Василь Еллан-Блакитний, який тоді був редактором урядової газети «Вісті» й набирав до свого видання кваліфікованих співробітників [6, с. 25]. Цілком логічно, що майбутній кінорежисер і письменник досить скоро став членом цієї партії. Політичний вибір був продиктований, очевидно, не лише вдячністю за врятоване життя. Головна причина «почервоніння» Довженка, судячи з його подальшої поведінки, полягала у намаганні засвідчити свою лояльність владі, аби мати змогу займатися творчістю. Особливо помітно ці тенденції проявились у кінофільмі

«Арсенал», який з'явився на екранах 1928 року. У цій стрічці, зауважував митець, «я значно звузив рамки своїх чисто кінематографічних завдань. Я поставив собі за мету показати класову боротьбу на Україні в період громадянської війни» [3, с. 22].

Своїм «Арсеналом» майстер остаточно розставив власні політичні акценти, безповоротно перейшов рубікон. Змінивши політичні орієнтири, він зображує вояків УНР і Головного Отамана Симона Петлюру, під проводом якого служив, ворогами українського народу. Щобільше, режисер *«робить ряд недозволених підмін, зміщує акценти й попросту махлює добре знаними йому фактами. Учорашніх соратників представлено одверто карикатурно, дрібненькими й безчильними людьми, готовими запродати все на світі за цитатно знаменитий шмат гнилої ковбаси»*[4, с. 24].

Тож не дивно, що картину піддали нищівній критиці друзі по письменницькому цеху, а надто харків'яни. *«Довженко показував у Харкові “Арсенал” Хвильовому, Кулішеві і ще комусь. Вони фільму не прийняли (особливо критику Директорії). Звідси початок глибокого конфлікту (“Сашко, навіщо ти це робив? Ти ж сам там був”)*»[2, с. 544], – згадував у своєму щоденнику Олесь Гончар.

Доречно зауважити, що раніше, працюючи в Харкові художником-ілюстратором у газеті «Вісті ВУЦВК», Довженко вже створював карикатуру-памфлет на колишнього очільника Армії УНР. Малюнок мав назву *«Праха раба Симона Петлюри»*. Хоча тоді, напевно, він ще міг уникнути цього, тобто не зображувати у спотвореному вигляді хоча б Петлюру. Але нічого... Світ не перевернувся. Прояснити поблажливе ставлення харківської мистецької еліти, серед якої чимало було «колишніх», до такої Довженкової творчості можна, мабуть, загальним не надто серйозним ставленням до цього жанру мистецтва. Тим більше, що молодий художник чимало шаржів створив і на своїх тодішніх товаришів – П. Тичину, П. Панча, О. Копиленка, С. Пилипенка О. Вишню, М. Семенка та ін. Але зовсім інша річ художній фільм – фільм історично-політичного спрямування. Ймовірно, добре це усвідомлював і Довженко.

Отже, політичний вибір було зроблено, притому ще на початку 20-х років, у Харкові, коли, як слушно зауважує Віра Агеєва, «остаточна радянська організація» була ще «під великим питанням». *«Схоже, молодий чоловік, налаштований на успіх, задля якого готовий іти на великі компроміси»* [4, с. 13].

Від ідеалів юності Довженко відрікається цілком свідомо, заради можливості творити (ймовірно, не без впливу боротьбистів, позиція яких по національному питанню була йому близькою), і потім до кінця життя продовжуватиме відхрещуватися від петлюрівського минулого, постійно намагаючись творчістю (і не тільки) довести свою приналежність до табору переможців, особливо тоді, коли це минуле стане небезпечним для життя. Інша річ, що його геній був настільки масштабним, що постійно виходив за вузькі межі комуністичної ідеології. Для чутливої Довженкової душі ця ноша була непомірно важкою. Цей біль, очевидно, постійно гнітив метра, тим більше, що він ні з ким не міг ним поділитися. Немає жодного сумніву, що саме він і

вкоротив йому життя. Цей хрест, щоправда, мусила нести й низка інших українських митців тієї доби – В. Сосюра, П. Губенко (Остап Вишня), Ю. Яновський, П. Тичина, П. Панч і т. д. Такою жорстокою і безкомпромісною була ця епоха, вірніше більшовицька влада, яка з легкістю ламала долі людей, не рахуючись ні з талантами, ні з заслугами – ні з чим.

Ще більш серйозні проблеми виникли у митця восени 1932 року, але тепер уже з боку провладної української еліти. Пов'язані були чергові неприємності з появою на екранах першого звукового Довженкового фільму «Іван», що приурочувалася до XV річниці жовтневого перевороту. Відгуки про картину були неоднозначними. Автора звинувачували «в схематизмі, ніби він своєю картиною відійшов від теорії “живої людини”» [7, с. 152]. «Про величезні ідейні зриви» кінорежисера невдовзі заявила й газета «Комуніст». Цей досить симптоматичний знак, звичайно ж, не віщував автору нічого доброго.

Продовжувати працювати у такій атмосфері становиться для Довженка не тільки нестерпно, а й небезпечно. Майстер відчуває це всіма фібрами душі. *«Навіть студенти (студенти кіноінституту), що відбували практику в моїй групі, – писав митець в “Автобіографії”, – вважалися в інституті довженкістами, тобто контрреволюціонерами в кіно. Я був позбавлений можливості виховувати кадри. А в тому, що мене не запросили до Київського кіноінституту хоча б лектором, я вбачав небажання, щоб хто-небудь у мене вчився. <...> Пролетарську течію в кінематографії закріпили за собою члени партії режисери Кордюм і Капчинський. Я був відсунутий до табору безплідної буржуазії...»* [3, с. 24].

Не знайшов підтримки новий фільм Довженка і в середовищі харківської інтелігенції. *«В Харькове “Иван” был принят в гробовом молчании»* [4, с. 313], – згадувала Юлія Солнцева. Щобільше, виникла загроза арешту кінорежисера. Повернувшись із тодішньої столиці України до Києва, продовжує Довженкова дужина, «мы решили уехать в Сухуми от этой напряженной обстановки. <...> В Сухуми я неожиданно получила письмо Бориса Захаровича Шумяцкого (голова Державного управління кінофотопромисловстві СРСР – А. Н.) <...> Оно было следующего содержания: “Юлия Ипполитовна, не возвращайтесь на Украину, не ходите даже на станциях, поезжайте сразу в Москву, с Александром Петровичем здесь неблагополучно. По приезде я Вам все объясню”». У Москві з'ясувалося, що українське керівництво після перегляду «Івана» дійшло висновку, що цей фільм є ворожим радянському народу, а його автор націоналіст [4, с. 315].

Отже, небезпека була справді великою. В Харкові на Довженка вже чекав ордер на арешт. Від чекіських лабет його врятували, ймовірно, екаведистські зв'язки Ю. Солнцевой.

Не добавила оптимізму й новина про те, що Довженкового батька зарахували в куркулі й виключили з колгоспу. Письменник добре усвідомлював, що основною мішенню тут був не батько, а він сам, що батька вигнали «з колгоспу за “Землю”» [5, с. 435]. Майстру коштувало неймовірних

зусиль залагодити цю справу. Особливо загрозливим цькування кінорежисера було на тлі масштабного голодомору й арештів кращих представників національної інтелігенції. У травні 1933 року з Харкова прийшло повідомлення про самогубство палкого прихильника політики «українізації» письменника Миколи Хвильового, а на початку липня того ж року застрелився колишній нарком освіти республіки Микола Скрипник.

Попри небезпеку бути заарештованим, Довженко все ж таки наважився приїхати на похорон Хвильового, однак гнітюча атмосфера, що склалася в Україні, його страшенно налякала. У відчаї митець пише листа Сталіну з проханням про захист і надання йому можливості творчо розвиватися. *«Товариш Сталін моє прохання почув, – зазначить розчулений письменник 1939 року в “Автобіографії”. – Я найглибшим чином переконаний, що товариш Сталін врятував мені життя, якби я не звернувся до нього вчасно, я, безумовно, загинув би як художник і громадянин. Мене б уже не було. Це я навіть зрозумів не відразу <...> кожна моя згадка про цю велику шляхетну людину наповнює мене почуттям глибокої синівської вдячності і поваги до нього. Я почав працювати в Мосфільмі...»* [4, с. 429].

Саме тоді, тобто з кінця літа 1933 року, розпочинаються Довженкові, так би мовити, особливі стосунки зі Сталіним. Рятуючись від незавидної участі багатьох своїх колег по мистецькому цеху, майстер приїхав до Москви під захист кремлівського диктатора. Тут, вдалині від рідної України він понад двадцять років «мусив відбувати своє несоловецьке заслання <...> Москва була йому столичним філіалом ГУЛАГу!» [2, с. 520].

Неспростовні факти свідчать про те, що ставлення до Сталіна у Довженка було значною мірою таким, як і в більшості його сучасників, тобто як до живого бога чи доброго царя, котрого обплутали своїми інтригами лукаві придворні. Передусім той же Берія. Після арешту останнього метр, зокрема, написав у своєму щоденнику: *«Потрясаючою і зловісною гримасою нашого часу являється, без сумніву, злодійство Берії. Трудно уявити собі, чого натворив за два десятки літ отсей диявол в образі людини, які злодійства створено в нашій країні під його злочинним керівництвом. <...> Як оплутав він старого Сталіна, яку тяжку і фантастичну атмосферу лжі створив він у Кремлі»* [5, с. 706].

На благоговійне ставлення до вождя, котрий впевнено веде країну до остаточної перемоги соціалізму й комунізму, у Довженка накладалося ще й почуття особистої вдячності, оскільки письменник щиро був переконаний у тому, що генсек був його своєрідним ангелом-охоронцем, що саме він врятував йому життя. Те, що сам же Сталін і створив умови в країні, за яких і його, і мільйони інших людей радянські спецслужби могли в будь-який момент без будь-яких підстав заарештувати і знищити, йому, напевно, і в голову не приходило (в усьому винними були наближені вождя). Гарною ілюстрацією до цього є запис, який митець зробив у своєму щоденнику 8 березня 1953 року:

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

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

*Скоріш з Москви. На будівництво комунізму. Присвячу його імені твір. Вложу в нього всю свою душу, всі сили, що тільки залишилися в мені. Буду жити ним, поки й битиметься в грудях серце [5, с. 703–704].*

Щось подібне Довженко раніше написав і в своїй статті, присвяченій 70-річчю з дня народження кремлівського зверхника, тобто 1949 року. Такою ж патетикою наповнена й офіційна «Промова Олександра Довженка “Пам'яті безсмертного Сталіна”». Але то було для публіки. Зовсім інша річ «Щоденникові записи». Відтак немає сумнівів, що це і є проявом справжніх почуттів. Все це можна, мабуть, пояснити тим відчуттям жертви до свого ката, яке тепер називають «стокгольмським синдромом». Хоча, звичайно ж, «відносини» Сталіна з його співвітчизниками (і Довженком у тому числі) були набагато складнішими. Подібні «взаємини» вождя з народом характерні для будь-якого тоталітарного суспільства, де засоби масової комунікації знаходяться під суворим контролем і перетворюються, по суті, на інструмент пропаганди. Характерним прикладом є нацистська Німеччина, Північна Корея чи навіть сучасна Росія.

Показово, що у подальшому, коли нове керівництво країни на чолі з Микитою Хрущовим розпочало кампанію по розвінчанню культу Сталіна, змінилося й Довженкове відношення до генералісімуса. Так, у одній зі своїх останніх нотаток, згадуючи колишнього вождя, митець робить це вже без жодного пієтету. Більше того, з іронією: *«Товариш Сталін наш великий, любимий дорогий вождь, кум, сват і учитель...»* [5, с. 799]. Ключовими тут є, звичайно ж, слова «кум» і «сват». Раніше подібних слів на адресу Сталіна в устах письменника навіть уявити було неможливо, навіть у тих же «Щоденникових записах», не призначених для чужого ока. Винятком є хіба що нотатки, зроблені в часи розпачу, коли після заборони «України в огні» Сталін звинуватив його у націоналізмі. Для Довженка це було подвійне тавро, оскільки явно було незаслуженим. Тоді в очікуванні найгіршого він написав у щоденнику: *«Товаришу мій Сталін, коли б Ви були навіть богом, я й тоді не повірив би Вам, що я націоналіст, якого треба плямувати і тримати в чорнім тілі. Коли немає ненависті принципової, і зневаги нема, і недобррозичливості ні до одного народу в світі, ні до його долі, ні до його щастя, ні гідності, ні добробуту, невже любов до свого народу є націоналізм? <...> Нащо обернули*

*Ви моє життя на муку? Для чого одняли в мене радість? Розтоптали чоботом моє ім'я?»* [5, с. 349]. Але пройшов час, Сталін поступово змінив свій гнів на милість (хай і не таких масштабів, як раніше), і для письменника він знову став людиною-богом, його особистим заступником.

Усе це є зайвим доказом того, що Довженко, який у своїх роздумах про нелегку долю України багато в чому випередив свій час, усе ж за своїм менталітетом здебільшого був людиною епохи, в якій жив. Світогляд майстра, як і світогляд більшості його співвітчизників, корегувався, по суті, разом зі зміною курсу політики правлячої комуністичної партії. Але це жодним чином не відмінняє кришталеву чесність метра, а тим більше його геніальності. Саме цим він, власне, й відрізняється від переважної більшості колег по мистецькому цеху.

### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Безручко О. Олександр Довженко : розсекречені документи спецслужб / Олександр Безручко. – К. : Сучасний письменник, 2008. – 232 с.
2. Гончар О. Т. Щоденники: У 3-х т. / О. Т. Гончар. – 2-ге вид. випр. і доп. – К. : Веселка, 2008. – Т. 3. – 646 с.
3. Довженко О. Автобіографія / Олександр Довженко // Олександр Довженко. Твори в трьох томах. – К. : Державне видавництво художньої літератури, 1958. – Т. 1. – С. 11–27.
4. Довженко без гриму : Листи, спогади, архівні знахідки / упоряд. і коментар В. Агеєвої і С. Тримбача. – К. : КОМОРА, 2014. – 472 с.
5. Довженко О.П. Щоденникові записи, 1939–1956 = Дневниковые записи / О. П. Довженко. – Харків : Фоліо, 2013. – 879 с.
6. Корогодський Р. Довженко в полоні : розвідки та есеї про майстра / Роман Корогодський. – К. : Гелікон, 2000. – 348 с.
7. Марочко В. І. Зачарований Десною : Історичний портрет Олександра Довженка / В. І. Марочко. – К. : Києво-Могилянська академія, 2006. – 285 с.

В статті освітаються складні відносини Олександра Довженко з представниками тогочасної влади, в частині І. Сталиним. На конкретних прикладах, опираючись на «Дневниковые записи», інші джерела, доводиться, що відношення до вождя у А. Довженко було в основному таким, як і у більшості його сучасників, тобто як до живого бога або доброго царя, якого опутали своїми інтригами лукаві придворні, перш за все Л. Берія.

**Ключевые слова:** спецслужбы, Петлюра, Сталин, большевистская власть, национализм.

The article highlights the problem of Olexsandr Dovzhenko difficult relations with the Soviet regime authorities, Joseph Stalin in particular. Using concrete examples based on “Diaries” (“Shchodennykovy zapysy”) and other literary sources the author of the article holds it that Olexsandr Dovzhenko’s attitude to the Soviet leader was similar to his contemporaries. The leader was treated as an alive god or a kind tsar who was influenced by the intrigue of his advisers, L.Beriya especially.

**Key words:** state security service, Petliura, Stalin, the Bolsheviks power, nationalism.



## ЦІЛІСНІСТЬ ХУДОЖНЬОЇ ФОРМИ І МОВНОСТИЛЬОВІ ПРИКМЕТИ МАНЕРИ ЩОДЕННИКОВИХ ЗАПИСІВ О. ДОВЖЕНКА

Індивідуальне світобачення письменника та його аксіологічне чуттєве коло реалізується через мовостиль щоденника митця, який є елементом щоденникарської манери О. Довженка на лінгвостилістичному рівні. Мовна стилістика О. Довженка демонструє авторську настанову відтворити масштабність зображення та суть нації у слові і характеризується зв'язком з кіномистецтвом та фольклорними традиціями. Мовостилістика щоденника митця поєднує індивідуальні елементи стилю та елементи жанру щоденника.

**Ключові слова:** мовостиль, міфологема, лінгвостилістика.

Художня цілісність щоденника є багаторівневою єдністю його складових елементів: сюжетно-композиційної, мотивної, наративної, образної та мовної структури записів. Зроблені О. Довженком записи становлять фактографічне й фотографічне спостереження за власним життям і життям в Україні. Нашарування подій теперішнього й минулого допомагають утворити цілісну картину життя письменника в усіх його аспектах, порівняти, проаналізувати події минулого, створити модель буття людини, нації в переломний етап його існування.

О. Довженко в щоденнику створює образи, формує теми. Слід зазначити, що для аналізу не доступні всі щоденникові записи О. Довженка у тому вигляді, в якому їх робив митець, але наявні записи дозволяють сприйняти їх як цілісну систему. Дискретна структура, зміст щоденників та єдиний, визначальний задум записів формується на основі системи поглядів, розуміння явищ і процесів. Кожний дискретний елемент щоденників формує певний аспект пізнання дійсності та пізнання себе (автора) в екстремальний момент життя. Структурна й змістова дискретність, психологізм оповіді та розповіді і складають концептуальну цілісність щоденників, бо концептуальність, на думку О. Галича, є образним утіленням письменником у творі певного погляду на дійсність. Специфіка концептуальної цілісності полягає в тому, що автор щоденника має власну суб'єктивну концепцію дійсності, котру реалізовує у записах шляхом «композиційного розміщення, добору й розташування матеріалу та його естетичного освоєння» [1:58]. Роздуми письменника, його переживання, події особистого й суспільного життя день за днем нанизуються на єдиний стрижень, і записи, не маючи єдиного сюжету й ідейного задуму, отримують умовну завершеність і концептуальність.

О. Довженко в щоденнику прагне збагнути сутність людей у кризовий час. Він намагається зрозуміти людину через опис і аналіз поведінки різних верств радянського суспільства в період війни й після неї та через вистудування власної особистості.

Від мовностильових ознак залежать оригінальність, естетичність і художня довершеність та цілісність щоденників. Використання мовних одиниць у поденних записах митця забезпечує реалізацію художнього мислення автора та концептуальності тексту щоденника. Для записів О. Довженка властивим є строкатість мови. Письменник використовує підсвідомо стилістично різні мовні вирази в тексті записів для надання їм більшої переконливості, достовірності в зображенні подій, репродукування індивідуального світобачення й світовідчуття автора та його аксіологічного кола.

Стиль щоденника О. Довженка зумовлений характером кінодраматургічної прози, що ґрунтується на синкретизмі внутрішніх монологів і діалогів з концентрацією інформації у фрагментарних повідомленнях. «Індивідуальний стиль О. Довженка забезпечував кожному реченню в тексті неповторність, належну висоту» [3:4]. Його монологи «живомовні» й «активно-оповідні» (І. Білодід), конструкції звернені до читача зближують автора-промовця з ним. Монолог митця – внутрішній, дикторський, звернений до читача, що ріднить його з кіномовленням. Звернені монологи завдяки своїй лексичній і фразеологічній наповненості характерні для живого мовлення. Внутрішні монологи О. Довженка характеризуються психологічним забарвленням, народнопоетичною тональністю слова і є художньо-символічними. Для заглиблено споглядальних та сповідальних монологів характерне звернення до публіцистичної стилістики в інтимному інтонуванні. Текст зошитів митця характеризується багатоплановістю монологічних структур і багатогранністю слова, інтонацій, що допомагає митцю репрезентувати змістові мотиви поденних записів. «Щоденникові записи» письменника представлені політематичною структурою діалогів (іноді й полілогів) на наукові, політичні, соціальні, інтимні теми.

Записи О. Довженка демонструють трагічну поліфонію буття, репрезентовану через ліроепічність лінгвостилістики записів, яка бере свій початок в українському фольклорі, зокрема в думках, тому щоденник митця наповнений фольклорною образністю («*Виють собаки, віщують недолю, і небачені птиці літають уночі над селом і віщують недолю. І реве худоба вночі, і віщує недолю. Біжать миші степами незчисленні на схід і віщують недолю.*» [2:144], «*Ой повій, повій, та буйнесенький вітре, та й понад морем. Та й винеси нас із кайданів, з неволі в чистеє поле ....*» [2:158]). У нарацію митця органічно вплітаються фольклорні елементи. Народнопісенна традиція позначається в трактуванні образів України, народу, жінки-матері («*Плакала Україна. Вона плакала, гірко ридала, свою долю проклинала <...> а кого ви нас покидаєте? <...> Покидаєте ви нас на горі, на поталу, на знуцання ворогу*» [2:144]). У щоденникових записах митець наслідує Т. Шевченка, цитуючи та перефразовуючи його поезію («*Чорніші чорної землі нещасні люде ...*» [2:150], «*Юнаки мої сліпії, горе мені з вами ...*» [2:172]), і характерних для нього образів (Україна – «*Велика Вдовиця*», образ плачу по всій Україні). Фольклорний стиль письма О. Довженка співзвучний з Шевченковим у концептах «Україна», «жінка» та «трагізм буття».

Мова зошитів О. Довженка демонструє різне за семантикою, структурою, стилем утворення. Його індивідуальний стиль – це поєднання літературної і загальнонародної мови, емоційно-забарвленої і нейтральної лексики, діалогів і монологів, описів. У поетичній стилістиці щоденникових записів митця значне місце посідають метафора («чаша для горя» [2:108]), персоніфікація (Україна – «скривавлена Мати» [2:144], «Стогне земля підо мною, стогне, тужить, стугонить, чує недолю. Насувається сила ворожа, закута в залізо і сталь, іде смерть наш.» [2:144]), алегорія («нашесть пацюків і мишей» – злидні), порівняння (німці – «гнуцькі пробилися, як в'юни» [2:139]), протиставлення («Кров і страждання. Смерть і геройство. Відчай і надія» [2:162]) і гіперболізація («А народ увесь в цілому треба поставити над війною. Щоб він у картині був більший за війну» [2:324]), що є характерним для чарівних казок, де герой б'ється з нечистю. У тексті є сталі вирази, фразеологізми («і сміх, і гріх» [2:141], «на безриб'ї і рак риба» [2:321]). У творчих записках у розмовах героїв О. Довженко вживає для експресії просторічні вирази на кшталт «О проклята скотина! Сорому в тебе немає» [2:155], «Ти вбив, гадюко?» [2:157], «Слухай, іудо! Нечиста сила!» [2:158], «Іди під три чорти» [2:174], що надає записам національно-народного колориту. Письменник намагається передати мовні особливості різних верств населення й різних регіонів. У щоденнику часто трапляються фрази й цілі діалоги російською мовою («Ми победім!» [2:251]). Суржик постає як стилістичний засіб, що демонструє деморалізацію, денационалізацію українця та відтворює тягар колоніалізму.

Щоденник О. Довженка репрезентований різноманітністю мікрожанрових структур: нарисів, сценаріїв, сповідей, епістолярних форм, записів подій, їхніх оцінок, об'єднаних однією лінгвостилістикою.

Експресивність індивідуального стилю письменника у контексті окреслення суспільно-політичної тематики репрезентована авторськими новотворами («дуроводство»), що демонструють точність авторської позиції.

Мовотворчість О. Довженка в щоденнику характеризується тяжінням до творення афоризмів, бо законом цього жанру є узагальнення і стисле вираження думки («Людська душа – чаша для горя» [2:148], «Дівчата – краса землі нашої» [2:145]). Афористичність висловів письменника окреслює його мудрість як мислителя й філософа-провидця («Дитинство дивується. Молодість обурюється. Тільки літа дають нам мирну рівновагу і байдужість» [2:345], «Нове наше море – нове наше горе» [2:493], «Національний епос – втілення історичної пам'яті народу» [2:370]).

Стилістика поденних записів О. Довженка позбавлена вживання складних синтаксичних конструкцій та речень, що зумовлено специфікою фрагментарної стилістики щоденника як жанру. Фрагментарність поденних записів письменника виявляється у веденні записів за один день. Автор пише про різні епізоди дня. Його записи у більшості випадків розлогі: «Усе життя трудне і, безумовно, невеселе. Невдалеє своє життя я шукав свою долю і так, здається, й не знайшов. Десь ніби було загублено краций якийсь гвинтик моєї душі. Шукав і, здається, не знайшов» [2:221]. Але трапляються й нотатки

фрагментарного характеру: *«Німці нас не завоюють. Нас не можна завоювати. Нас і до революції ніхто не міг завоювати. Нас не можна завоювати так же завдяки чомусь, як і не дивлячись на щось»* [2:222]. Часто письменник прагне зафіксувати події простими реченнями, між якими немає причиново-наслідкового зв'язку на стилістичному рівні, а наявний тільки через розуміння цілого опису події чи ситуації. Записам О. Довженка властиве вживання неповних і односкладних речень, де акцент зроблено на дії, а не на особі, на внутрішньому стані автора-наратора. Митець вживає номінативні речення, створюючи картини дійсності та зображення станів людської психіки як кадрів кінематографа, що демонструє зв'язок його щоденникарської манери з кінематографічним сценарієм, сценарним листом (*«Великий вихід з Києва. Трагедія Киян. ...Прощання. Дніпро – мости – гори. Ранок.»*).

Отже, лінгвостилістична увага до записів та індивідуально-авторського використання образно-виражальних засобів дозволяє розкрити образ автора-наратора в щоденниках, який стає мовною особистістю.

Цілісності щоденниковим записам митця надають наскрізні образи, зокрема дорога як міфологема руху та просторово-часова орієнтація на мету. Міфологема дороги / шляху взаємодіє з філософськими категоріями «життя», «смерть» і «безсмертя». «Дорога» як поняття символізує рух (життя) героя від початку записів до смерті та до оволодіння вищими цінностями (творчим безсмертям, істиною, Богом). Філософія екзистенціалізму має своїм центром проблему людського існування у світі й моделює міфологему дороги як шляху людини до істини. Отже, міфологема дороги у щоденнику постає як життя, як рух людини до істини.

В О. Довженка наскрізним образом стає серце, що демонструє зв'язок щоденних записів з філософією Г. Сковороди та П. Юркевича. Серце є символом найтонших людських виявів і наповнене глибоким семантичним і символічним змістом. Воно відзначається різним спектром інтерпретацій. Міфологема серця в митця має духовне навантаження й трактується як осередок почуттів, переживань та думок, духовного буття та духовних сил людини, як душа, дух. Серце передає весь спектр душевних переживань митця: біль, сум, печаль, страждання, тривогу, що відповідає українській ментальності, де серце репрезентує людські переживання. У гносеологічному аспекті семантика міфологеми серця також виражає негативні душевні реакції на суспільно-політичні проблеми тоталітарного суспільства. Серце є символом сутності людини. Образ серця конотативно стає в щоденнику способом пізнання буття та осередком «мікрокосмосу» людини. Міфологема серця репрезентована в О. Довженка у трьох спектрах: психологічно-емоційному (сприймання життя серцем), релігійному (серце як центр духовного буття людини, як особливий орган сприйняття та перебування Бога) та символіко-антропоцентричному (серце як центр «істинної», «внутрішньої» сутності людини).

Кодом роду, дому, добробуту в щоденнику О. Довженка є хата. У записах відбувається еволюція цієї міфологеми, яка із коду родинного життя

перетворюється на життєвий простір, символ Всесвіту, Батьківщини, народних традицій та осередок добра. Хата – це структурно-світоглядна картина світу, яка є місцем абсолютного істинного буття, центром і стрижнем світу, зокрема національного. Міфологема «хата» постає як родинний та національний «космос». Зображення зруйнованих хат при будівництві ГРЕС у записках О. Довженка набирає ознак нищення України та її історичної пам'яті. У записках письменників ця міфологема переплетена з мотивом руйнування життя, родини, історії, мотивами страждання та смерті.

Тож наскрізні образи поденних записів письменника є елементом реалізації мотивної структури щоденників. Образ дороги доповнює мотив бунту, образ серця – мотив страждання, смерті, самотності, образ хати – мотив страждання, смерті, алієнації.

Сюжетно-концептуальна, мотивна та нарративна структури щоденника О. Довженка дозволяють різнобічно й багатоаспектно реалізувати творчі та психоаналітичні засади митця в історичному самопізнанні особистості та нації, демонструючи індивідуальне світобачення автора та його оцінне коло. Окреслення мовностильових особливостей записів дозволяє ідентифікувати особливості щоденникарської манери митця.

Мовна стилістика О. Довженка характеризується тяжінням до кінематографії та фольклорних традицій, що дозволяє авторові створити картинне, масштабне зображення буття народу, де опосередкований фольклор постає елементом його ментальності. Мовостиль записів митця поєднує індивідуальні елементи стилю та елементи жанру щоденника (фрагментарна стилістика).

Елементами мотивної структури щоденників є міфологеми. Міфологеми дороги, хати та серця (О. Довженко) є наскрізними у щоденниках. Дорога стає імпліцитним способом відтворення зовнішніх та внутрішніх пошуків людини у ворожому для неї світі. Хата як символ всесвіту, національний мікрокосм репрезентована автором у контексті руйнування та втрати людиною світу істини, добра, краси та національної ідентичності. Багатоаспектною є міфологема серця в О. Довженка, суть якої перегукується з психоаналітичними засадами жанру щоденника у відтворенні духовного буття та самоідентифікації ества людини.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Галина И. В. Некоторые вопросы эстетики М. Фриша (по дневникам писателя) / И. В. Галина // Лирическая проза в зарубежных литературах : Мемуарная и эпистолярная проза. – М., 1983. – С. 139–153.
2. Довженко О. Щоденник (1941–1956) // Зачарована Десна. Оповідання. Щоденник (1941–1956) / Олександр Довженко. – К. : Дніпро, 2001. – С. 139–503.
3. Степанишин Б. Дивосвіт Олександра Довженка / Борис Степанишин. – К. : Просвіта, 1994. – 56 с.

Индивидуальное мировоззрение писателя и его аксиологический чувственный круг реализуются через мовостиль дневника художника, который является элементом манеры

ведения записей А. Довженко на лингвостилистичного уровне. Языковая стилистика Довженко демонстрирует авторскую установку воспроизвести масштабность изображения и суть нации в слове и характеризуется связью с киноискусством и фольклорными традициями. Мовостилистика дневника художника объединяет индивидуальные элементы стиля и элементы жанра дневника.

**Ключевые слова:** языковая стилистика, мифологема, лингвостилистика

Dovzhenko's individual world outlook and his axiologically sensual perception presented by diary language style, which is a part of the manner for writing diary by Dovzhenko on stylistic level. Dovzhenko's language style demonstrates the author's instruction to reproduce the scale of the image and essence of the word nation and is characterized by relationship with cinema and folk traditions. Dovzhenko's language style manner for writing diary combines features of his individual writing style and features of a diary as a genre.

**Keywords:** language style, mythologem, linguostylistics.

---

*Наталія Гоголь*

## УКРАЇНСЬКІ НАРОДНІ ПІСНІ У ТВОРЧІЙ СПАДЩИНІ О. ДОВЖЕНКА

*Українська пісня – це геніальна поетична біографія українського народу.  
О. Довженко*

У статті проаналізовано українські народні пісні, які майстерно використовував О. Довженко у своїх художніх творах, визначено їх ідейно-естетичні функції. Розкрито роль і значення українського фольклору у формуванні творчого таланту митця.

**Ключові слова:** українські народні пісні, кіноповісті «Земля» та «Поєма про море», О. Довженко.

Народні пісні. Веселі й журливі, героїчні й трагічні, сповнені натхнення, лірики й глибокого драматизму. У кожного залишають вони неповторний слід, викликають почуття й думки, пробуджують палкі мрії, повертають нас до невичерпних криниць минулого.

О. Довженко, як ніхто інший, розумів, відчував і проніс крізь усе своє життя багатогранну силу народної пісні. На берегах Десни, у співучому придеснянському краї набирався він натхнення із цілющих народних джерел, збагачувався життєвою мудрістю і повертав народову цю споконвічну красу, осяяну ореолом поетичного слова.

У статті «Українська пісня», написаній з нагоди столітнього ювілею М. Лисенка, О. Довженко зазначав: «Українська пісня! Хто не був зачарований нею, хто не згадує її, як своє чисте, прозоре дитинство, свою юну гордість, своє бажання бути красивим і ніжним, сильним і хоробрим?.. Українська пісня – це геніальна поетична біографія українського народу. Це історія українського народу, народу-трудівника, народу-воїна, народу, що цілі віки бився, як лев, за свою свободу, що цілі віки витрачав усю свою силу, свою кров, своє життя, як

казав великий Шевченко, «без золота, без каменю, без хитрої мови» на виконання боротьбі свободи, права на повноцінне життя, на виявлення в житті своїх здібностей!..» [3, с. 24–25].

У творчості письменника можна знайти безліч прикладів запозичення елементів народного фольклору. Вдячний фольклорний матеріал дала видатному митцеві батьківщина. Народні пісні, перекази, прислів'я, приказки, легенди, які ще й досі передаються із уст в уста славними земляками О. Довженка, відкривають нам той особливий світ, без якого важко уявити справді народного художника.

Народну пісню полюбив митець із дитячих років: вона вливалася в його душу із молоком матері, озивалася співами старших братів – Лавріна, Сергія, Василя та Івана, співами-переливами кобзарів-лірників на сосницькому ярмарку, дівчат і юнаків, що збиралися на вечорниці.

Життя Олександра Довженка завжди було пов'язане із піснею. У Сосницькій школі він співав у хорі, вчився грати на скрипці; на ярмарках записував думи від кобзарів; разом із друзями-підлітками, плаваючи влітку на човнах, співав пісень. Навчаючись у Глухівському учительському інституті, любляв приїздити у село Березу до батьків свого друга Петра Фурси, де з власної ініціативи організував сільську молодь співати народних пісень. Не розлучався О. Довженко із народною піснею і в Житомирі, де працював у вищій початковій школі, і в Києві, навчаючись у комерційному інституті, і в Польщі.

Від матері Одарки Єрмолаївни письменник узяв мову рідну, перейняв українську пісню, колядки, щедрівки, веснянки, обжинки. Ці жанри народнопісенної творчості впливали на формування літературного таланту кіномитця.

У наукових працях, статтях, спогадах багато дослідників (Ю. Барабаш, К. Волинський, О. Дей, І. Корнієнко, М. Наєнко та ін.) писали про вплив української пісні на формування літературного таланту письменника, примноження лексичного багатства і яскравих виразових засобів його мови, драматургії фільмів.

Материнська пісня творчо наснажувала О. Довженка, розширювала його художнє мислення, допомагала збагнути золоту істину загальнолюдських устремлінь. Дослідники-довженкознаці переконливо стверджували, що у біографії видатного кінодраматурга Одарка Єрмолаївна відіграла ту ж визначну роль, яку у свій час відіграли матері для Т. Шевченка та І. Франка.

Українські народні пісні, які використовував О. Довженко у своїх творах, були майстерно вплетені в тканину тексту, вони виконували найрізноманітніші ідейно-естетичні функції. На цьому наголошували у своїх працях І. Білодід, М. Куценко, В. Марочко, М. Наєнко, М. Рильський, І. Семенчук та інші вчені.

Дослідженню пісенно-поетичної творчості О. П. Довженка присвячена нотне видання «Наспівала мати. Пісенний світ О. Довженка» (упорядник – В. Пригоровський) [9]. Метою збірки є ознайомлення читачів з фольклорно-поетичним матеріалом, який був визначальним для формування своєрідного

світобачення великого майстра. Збірник складається із двох розділів: пісні, записані О. Довженком від матері Одарки Єрмолаївни, та пісні, записані місцевими фольклористами на батьківщині митця. У збірнику вперше опубліковано всі пісні з рукописного зошита О. Довженка, згруповано їх за жанровими ознаками: колядки і щедрівки, веснянки, ліричні пісні. Також представлено пісні, які, за свідченням самого Олександра Петровича, любили співати його батько, прабаба та чотири старші брати. У розділі «Пісні з батьківщини О. Довженка» подано записи пісень, здійснені в Сосниці та сусідніх селах збирачами фольклору (Ю. Виноградським, І. Сорокою, М. Мишастим, В. Полевицом та ін.).

До приміток збірника введено розділи «Пісні, які О. П. Довженко любив, пригадував, слухав» та «Народні пісні у творах О. Довженка».

Українська пісня як геніальна поетична біографія приваблювала О. Довженка впродовж усього його життя. Не випадково, у грізний для країни час (грудень 1943 р.) він записав від матері 30 народних творів, давши їм назву «Материні пісні». Значну частину з них О. Довженко використав у своїх творах. Пісню «Чуєш, брате мій» (у «Землі»), «Ой у полі озеречко» (в «Поємі про море»), «Ой горе тій чайці» (в оповіданні «На колючому дроті»). Олександр Петрович дуже любив пісні «Про чайку», «Повій, вітре, на Україну», «Пливе човен води повен» та ін.

Так, у «Поємі про море» О. Довженко використовує рядки із бурлацької пісні «Ой бурлака молоденький». Він вкладає її у картини спогадів генерала Федорченка про минуле Таврійської губернії з батраками в степу: «...І здається ця жменька бурлаків загубленою і сумною, як журавлиний ключ. І пісня їх сумна:

Ой бурлака молоденький  
Вийшов рано з дому.  
Гей, і прослалась  
Довге стежка йому,  
Молодому» [5, с. 137].

Майстерно у канву художнього твору вплетена пісня «Із Одеси преславної». Генерал Федорченко, згадуючи тяжке минуле, малює у своїй уяві картину з чумацького життя: «Чумаки ідуть з Криму в темних, просмолених сорочках. Худі воли круторогі, голий степ. Безпощадне сонце ворогує з землею. Співають чумаки хриплими басами:

Із Одеси преславної  
Завезли чуму.  
Упав чумацький край дороги,  
Гей-гей, горенько йому» [5, с. 137].

Продовження цієї пісні автор вкладає в уста столітнього кобзаря, який доспіває свою думу дівчатам:



...А із степу гайворони,  
Гей, гей, д нього летять... [5, с. 137].

У третій записній книжці від 25 жовтня 1952 року О. Довженко, опрацьовуючи сцену зустрічі закоханих, використовує народну пісню «Ой піду я, гей, і до віконця». Передаючи ніжні і водночас палкі почуття один до одного закохані співають пісню:

Піду я гей до віконці,  
Гей, будь щаслива, моє сонце,  
Гей, будь здорова, моє сонце... [5, с. 199].

Почуття любові Кравчини до своєї дружини автор також передає за допомогою рекрутської народної пісні «Налетіли гуси з далекого краю»:

- Ти любиш мене?  
- Люблю. Добре, що ми гусей пожаліли.  
- Обійми мене дужче... Чуєш? Летять...  
.....  
- Ой... Знову летять...

Обійнявши одне одного, вони пошепки починають співати свою любиму:

...Налетіли гуси з далекого краю,  
Скаламутили воду в тихому Дунаю... [5, с. 224].

Народна пісня «Ой у полі озеречко» була записана В. М. Пригоровським з уст сосничанки Євдокії Михайлівни Степаненко. За її свідченням, мати О. Довженка любила співати цю пісню. Перебуваючи в 1927–1928 роках у Сосниці, Олександр Петрович відвідав сільський клуб на В'юнищі і просив молодь заспівати йому цю пісню.

Під час роботи над «Поемою про море» в третій записній книжці від 11 жовтня 1952 року О. Довженко занотував: «...З-за рогу вилізає грузова машина, з кузова лине дзвінка молода пісня:

Соснові клепки, а дубове денце,  
Не цурайся мене, серце-е-е!

П'ять дівчаток у ватниках, веселих, високо-тонкоголосих, промчалися так весело й шикарно, що я зрадів і вже цілий день радуватимусь. Господи, скільки краси навколо мене!» [4, с. 122].

Цей запис не залишився без уваги. Пісня «Ой у полі озеречко» знайшла своє втілення у «Поємі про море»:

«Черверта «МАЗ» обганяє мене.

У ній, тримаючись за кузов і щільно притулившись одна до одної, стоять п'ятеро юних дівчат, ще майже дівчаток. Вони співають, і як! Їм хочеться перекричати шум мотора й широчезний простір! Ця сама пісня лине в степу.

Соснові клепки, а дубове денце,  
Не цурайся мене, серце...

Пісня старовинна, мінорна, але вони співають її в такому радісним мажорі, і широко розкриті роти їх такі прекрасні, що нічого наче в світі більш прекрасного не існує для мене в цю мить» [5, с. 140].

Кіноповість О. Довженка «Земля» є шедевром української прози, а фільм «Земля» – шедевром світового кіно. У 1958 році через два роки після смерті письменника у Брюсселі найвидатніші діячі з усіх країн світу одноголосним рішенням визнали картину «Земля» великого українського кіномитця О. П. Довженка одним із найкращих фільмів за всю історію світового кіно. Чим же високоідейний твір українського радянського митця так вразив не тільки членів брюссельської групи, а й глядачів усього світу? У чому був його секрет? Можливо у тому, що Олександр Петрович Довженко народився і зростав на берегах мальовничої річки Десни, у тіні старих верб і груш, серед розкішної української природи. Змалечку любив він слухати дідові легенди і перекази, спати під час сінокосу у курені з батьком, крізь дрімоту дослухатись до перегуків птахів, далекого дівочого співу, відчувати як цими звуками поступово наповнюється повітря. Можливо цей аромат української природи, пісні виринув наповну у фільмі?

О. Довженко, що виріс на ґрунті народної творчості, мав тонке вміння митця бачити незвичайне в звичайному, що розкривалося в художницькій особливості. Справді, талант О. Довженка допоміг йому побачити факт з нового життя крізь призму вічних загальнолюдських і вселюдських проблем: людина і земля, людина і смерть, людина і кохання, нове і старе. Новий зміст втілює письменник і в одвічні теми людського буття.

Рядки «Котилася ясна зоря з неба та й упала додолу...», «Гуляй, гуляй, молода дівчино, я проведу додому!..» співає Василь Трубенко у «товаристві таких, як сам, з Кравчиною, звичайно, на чолі, з торбинками за плечима» [5, с. 4, 9].

Пісню «Од села, до села» О. Довженко використовує у кіноповісті «Земля»: «А чи не потанцювати мені? – подумав Василь, відчуваючи в тілі незвичайну легкість і радість духу. – Дай я трошки потанцюю, повчусь собі нищечком, отак-от, щоб ніхто не бачив... Е-е! Та я, здається вже й танцюю. Давай так, та ось так, отакечки, так і так!..». Од села до села танці та музики! Курку, яйця продала, куплю черевики!..». Слова байдуже які. Можна й старі поки що» [5, с. 21].

Словами пісні «Ой устань же, сивий орле, вернися додому» О. Довженко передає тяжкий стан Василюві нареченої: «А коли проносили милого зблизька і стіни застугоніли від співу, вона впала на постіль у сутенному кутку майже непритомна.

...Ой устань же, сивий орле,  
Вернися додому!

–Не вернуса, моя мила,  
Горенько з тобою...» [5, с. 26].

Рядками чумацької пісні передається туга товаришів, які несуть тіло комсомольця Трубенка в його останню путь:

Ой ревнули воли, степом ідучи,  
Сльоза сльозу пробиває,  
Та вже ж, милі браття,  
Нашого товариша, гей, та й на світі немає... [5, с. 27].

У «Землі» вся сцена похорону сількора Василя побудована на перегуку пісень. Цей розлив, це море пісень, на думку М. Рильського, і «є те чисте золото правди, яке осявало всю путь Довженка» [5, с. 327].

Усеперемагаюча сила життя передана письменником рядками дитячої пісеньки «Дощику, дощику, перестань»: «Ніхто не тікав, не ховався від дощу, а діти підводили до нього свої смагляві мокрі личка й виспівували: Дощику, дощику, перестань, поїдемо на баштан!...» [5, с. 27].

О. Довженко називав українську народну пісню радістю життя і не мислив без неї своїх героїв. Він кохався в народних піснях, вони були його стихією.

Майже кожен твір О. Довженка наскрізно пронизаний звуками пісень. Образ легендарної Роксолани виринає у кіномитця із фольклорних джерел у фільмі «Звенигора»; вже у перших кадрах «Арсеналу» звучить як провідна мелодія зворушливої народної пісні «Ой було в матері три сини...»; козацькі й чумацькі мотиви пісень перегукуються із піснями про працю, кохання і волю у похоронній процесії у кіноповісті «Земля»; українська пісня звучить із вуст Тетяни в кіноповісті «Повість полум'яних літ»; давні народні пісні, пісні на слова Т. Шевченка, вірші М. Лермонтова та інші від перших і до останніх кадрів супроводжують кіноповість «Поема про море». Пісні немає лише там, де землю плюндрує ворог, бо людську душу пригноблюють ворожі спустошення.

Народна пісня відкрила Олександрові Довженку дивовижний світ життя, зіграла, окрилила і вивела на нові мистецькі обшири. І де б він не був поза рідним деснянським берегом, всюди Довженко виявляв свою невгамовну любов до пісні, цієї, як він казав, геніальної поетичної біографії народу.

### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Барабаш Ю. Я. Довженко : некоторые вопросы эстетики и поэтики. – 2-е изд. / Ю. Я. Барабаш. – М. : «Худож. лит.», 1968. – 271 с.
2. Білодід І. К. Мова творів Олександра Довженка : (зб. «Зачарована Десна») / І. К. Білодід. – К. : Вид-во Акад. наук УРСР, 1959. – 95 с.
3. Довженко О. П. Твори в п'яти томах / Олександр Петрович Довженко. – Т. 4. : Статті, виступи, лекції / ред. П. А. Загребельний. – К. : Дніпро, 1984. – 351 с.
4. Довженко О. П. Твори в п'яти томах / Олександр Петрович Довженко. – Т. 5. : Записні книжки; Щоденники; Листи / ред. В. В. Фашенко. – К. : Дніпро, 1985. – 359 с.

5. Довженко О. П. Твори : для старш. шк. віку / Олександр Петрович Довженко; вступ. ст. С. Плачинда : «Належить людству, належить вічності», с. III–XXXII; післямова Максима Рильського. – К. : Молодь, 1967. – 331 с.
6. Корнієнко І. С. Олександр Довженко / І. С. Корнієнко. – К. : Наукова думка, 1978 р. – 107 с.
7. Куценко М. В. Сторінки життя і творчості О. П. Довженка / М. В. Куценко. – К. : Дніпро, 1975. – 341 с.
8. Марочко В. Зачарований Десною : іст. портрет Олександра Довженка / В. І. Марочко. – К. : Києво-Могилян. акад., 2006. – 285 с.
9. Наєнко М. К. Історія українського літературознавства : Підручник / Михайло Кузьмич Наєнко. – К. : Видавничий центр «Академія», 2001. – 360 с.
10. Наспівала мати [Ноти] : пісенний світ О. Довженка / Упоряд., вступ. стаття та прим. В. М. Пригоровського. – К. : Музична Україна, 1995. – 144 с.
11. Поетика української народної пісні / Олексій Іванович Дей, Інститут мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського АН УРСР. – К. : Наукова думка, 1978. – 251 с.
12. Пригоровська Л. Народність Олександра Петровича Довженка / Л. Пригоровська // Шкільна бібліотека. – 2006. – № 10. – С. 33–38.
13. Семенчук І. Р. Життєпис Олександра Довженка / І. Р. Семенчук. – К. : Молодь, 1991. – 223 с.

В статті проаналізовані українські народні пісні, які А. Довженко використовував у своїх творах, визначені їх ідейно-естетичні функції. Розкрито роль і значення українського фольклору в формуванні творчого таланта художника.

**Ключевые слова:** українські народні пісні, кіноповісті «Земля» і «Поэма о море», А. Довженко.

In the article the Ukrainian folk songs are analyzed, which Dovzhenko skillfully used in his works, their ideological and aesthetic functions are defined. There are discovered the role and importance of Ukrainian folklore in shaping the creative talent of the artist.

**Key words:** Ukrainian folk songs, kinopovest "Earth" and "Poem on the Sea", O. Dovzhenko.

УДК 378.18

*Тетяна Дятленко*

## ПРО ОСОБЛИВОСТІ ВИВЧЕННЯ МОНОГРАФІЧНОЇ ТЕМИ У ПРОФІЛЬНИХ КЛАСАХ (на прикладі «О. Довженко. 11 клас»)

У статті порушено проблему особливостей організації вивчення монографічної теми на уроках літератури в старших класах. Автор розкриває поняття «монографічна тема», називає її складові частини, аналізує погляди сучасних методистів на окреслену проблему, пропонує власне бачення моделювання тематичного плану на прикладі творчості О. Довженка.

**Ключові слова:** монографічна тема, літературна тема, профільні класи, тематичний план, індивідуальний авторський стиль.

Процес профілізації навчання у сучасній школі висуває підвищені вимоги до професійної підготовки вчителя, його педагогічної компетентності, ерудиції, загальної культури, оскільки перед учителем профільної школи постало завдання вчити по-різному, отже, розробляти зміст, організаційні форми, методи і засоби навчання й виховання таким чином, аби забезпечити оптимальні умови розвитку учнів, які свідомо обрали майбутній напрям професійної підготовки з урахуванням інтересів, здібностей, нахилів, обдарування тощо.

На сьогоднішній день підготовлені відповідними інститутами базові нормативні документи профільної школи, розроблені програми, підручники, однак проблема вивчення монографічної теми у профільних класах у методиці навчання літератури представлена недостатньо й нині активно обговорюється на сторінках фахових періодичних видань, стає предметом дискусії наукових конференцій, семінарів. Окреслене проблема актуалізується й критеріями тематичного обліку знань школярів за 12 – бальною системою оцінювання літературних досягнень учнів. Методичні основи вивчення літературної теми стали об'єктом дослідження В. Неділька, Б.Степанишина, Є.Пасічника, Н.Волошиної та ін. Сучасні вчені З. Шевченко, В. Шуляр, Ю. Ковбасенко, А. Фасоля, Г. Токмань, А. Ситченко також у своїх працях побіжно згадують окреслений термін.

Мета нашої статті – дати методичні рекомендації щодо вивчення монографічної теми у профільних філологічних класах.

Насамперед проаналізуємо визначення окресленого поняття. Так, В. Неділько зазначає: «Монографічні теми – це теми, присвячені вивченню творчості окремих письменників»[1, с. 66]. Подібні визначення знаходимо у працях Є. Пасічника, А. Ситченка, Б. Степанишина.

Термінологічний словник «Методика викладання літератури» подає дефініцію «монографічна тема» як таку, що «охоплює визначений у навчальній програмі обсяг знань про життя і творчість одного письменника, окремі твори якого вивчаються текстуально»[2, с. 62].

В. Шуляр підсумовує: «Монографічна літературна тема передбачає вивчення однієї постаті письменника» [3, с. 17]. При цьому методист наголошує, що варто розрізняти поняття «монографічна» і «літературна» тема, оскільки складовими елементами монографічної теми є біографія письменника, огляд творів, які не опрацьовуються текстуально, текстуальне вивчення програмових творів, а також літературно-критичні праці про творчість письменника [1, с. 123]. Кожна складова монографічної теми може виступати як окрема літературна тема, яка вивчається на уроці.

В. Неділько зауважував, що приступаючи до опрацювання монографічної теми у старших класах досвідчені вчителі укладають тематичний план, у якому заздалегідь і докладно розписують всі аспекти- урізноманітнення структурної форми та методики уроків, повторення, використання технічних засобів, домашнє завдання тощо [1, с. 68]. Часто до тематичного плану вносяться й усі види допоміжних матеріалів: документи, мемуарну, художньо-біографічну,

методичну літературу, наукові праці, що стосуються теми кожного уроку, рекомендовані книжки для учнів тощо. При цьому вчений наголошує, що укладання тематичного плану вимагає від учителя копіткої роботи, значних затрат часу, але все це себе повністю виправдовує, оскільки створюється струнка методична система, забезпечується високий рівень вивчення певної теми, ефективність кожного окремого уроку в системі вивчення літератури, зумовлюється урізноманітнення її форм, методів і прийомів [1, с. 68]. Тематичне планування розглядає урок як проміжну ланку у зв'язку з попередніми заняттями та опрацюванням наступних тем. На жаль, методист не надає уваги концептуальним засадам укладання тематичного плану і опрацювання монографічної теми, важливим у цьому процесі для вчителя є, на його думку, врахування виховної ролі літератури. Нині пріоритети вивчення літератури в старших класах змінилися.

В. Шуляр, аналізуючи сучасний стан опрацювання монографічної і літературної тем у школі, констатує відому кожному вчителю проблему перевантаження чинних програм з літератури іменами письменників, кількістю творів, при цьому незначною кількістю годин для опанування літературного матеріалу. При цьому зауважує, що кожен учитель має право самостійно формулювати теми уроків, а отже, окреслювати зміст для текстуального і оглядового вивчення, ризикуючи при цьому стати заручником системи запитань і завдань для зовнішнього незалежного оцінювання [3, с. 16]. Як вихід із цієї доволі непростої ситуації він пропонує вчителя вдатися до внутрішнього інтегрування й блокування в модулі літературного матеріалу на розсуд вчителя. «Це може здійснюватися за темами, за проблемою художнього твору, за жанрами або стильовою манерою письма автора тощо» [3, с. 17]. Головне при цьому, підкреслює методист, щоб об'єднувальний елемент був логічно завершуваним і чітко виокремлював ті очікування чи результати, на які сподівається учень-читач і вчитель літератури під час спільної співпраці. На наш погляд, дана ідея має місце і нею може скористатися сучасний вчитель літератури у старших класах і іноді вдатися до такого засобу. Весь же програмовий літературний матеріал об'єднувати за таким принципом не варто, оскільки учитель ризикує позбавити окремо взятого письменника творчої індивідуальності, неповторності, чим позбавить старшокласників уміння ідентифікувати автора через його твори.

Якщо ми візьмемо чинну програму і на прикладі монографічної теми «О. Довженко. 11 клас» простежимо рубрики «Зміст навчального матеріалу», а також «Державні вимоги до рівня загальноосвітньої підготовки», то стає зрозумілим, який саме повинен бути той елемент, який відіграє керівну роль для вчителя при моделюванні тематичного плану – це індивідуальний авторський стиль. На наш погляд, усю роботу над монографічною темою необхідно організувати так, аби поступово протягом п'яти уроків, передбачених програмою для опанування літературного матеріалу теми, нагромаджувати факти, які необхідно узагальнити й систематизувати на останньому уроці в текстуальну таблицю чи опорний конспект, який би

засвідчив уміння старшокласників «визначати особливості художнього стилю митця, його місце вітчизняному і світовому мистецтві» [5, с. 92].

Саме на цей фактор вказує М. Храпченко: «... творчість письменника являє собою системну єдність. Системну насамперед тому, що кожного талановитого письменника виокремлює своє коло тем, ідей образів. Системними властивостями творчість талановитого письменника наділена ще й тому, що на всіх ним написаних творах лежить виразний відбиток його художньо-мистецької індивідуальності» [6].

Підтвердження своїм роздумам знаходимо у працях Р. Мовчан, яка наголошувала, що світобачення митця «є тим вирішальним чинником, від якого залежать вибір теми, коло життєвих проблем, порушених у творах, і особливості індивідуального стилю» [7, с. 91].

Дуже важливим є вміння вчителя формулювати теми уроків так, аби вже в ключових поняттях теми, а це, як відомо, зміст уроку, звучали значні виразники - показники індивідуального авторського стилю. Так, тему першого уроку можна сформулювати так: «О. Довженко. Роздвоєна душа митця. Особливість світобачення. Трагізм творчої долі», замість звичного для нас формулювання «Життєвий і творчий шлях». Огляд творчості можна озаглавити так: «О. Довженко – творець поетичної кіноповісті. Всупереч настановам соцреалізму». Наступний урок за кіноповістю «Україна в огні», може звучати тема так: ««Україна в огні» як громадянський подвиг Олександра Петровича Довженка. Кіноповість про горе і страждання, велич і патріотизм українського народу; викриття тоталітарних систем сталінізму й гітлеризму». До «Щоденника» ми звертаємося протягом всього періоду опрацювання мистецької спадщини митця, але один урок обов'язково доцільно виділити для текстуально аналізу. Тема уроку може звучати так: «Щоденник» – викривальний історико-літературний документ епохи, звинувачувальний акт тоталітарній сталінській системі».

Моделюючи тематичний план до монографічної теми, учителю варто пам'ятати, що в старших класах на зміну методам пояснювально - ілюстративним, творчому читанню, репродуктивному приходять і утверджуються евристичний, дослідницько-пошуковий, проблемний, що впливає відповідно і на вибір форм роботи, оскільки від фронтальних і колективних доцільно перейти до самостійної роботи, різних видів групових форм, що забезпечить учителю високу результативність, а учням – очікувані результати. Визначаючись із типами уроків, варто віддати перевагу таким: урок-дослідження (історичне, літературознавче, психологічне), проблемний семінар, диспут, круглий стіл, конференція тощо...

На наш погляд, вища результативність вивчення монографічної теми буде за умови, коли групи учнів – дослідників будуть працювати протягом усього періоду, а на уроці узагальнення і систематизації знань, умінь і навичок представлять уже кінцевий результат – висновок своїх досліджень, пошуків, роздумів. Групи можуть бути, приміром, такі: «літературні історики», «літературні теоретики», «народознавці», «знавці кіно», «біографи» тощо.

Вивчаючи постать Довженка, не можна знехтувати автобіографічним матеріалом «Зачарованої Десни», який можна озвучити через рольову гру, доречно окремі життєві епізоди інсценувати чи переглянути документальні фільми, яких достатньо в мережі Інтернет.

Запропонуємо вашій увазі конспект уроку, у якому спробуємо представити наші роздуми.

**Тема:** «Україна в огні» як громадянський подвиг Олександра Петровича Довженка. Кіноповість про горе і страждання, велич і патріотизм українського народу; викриття тоталітарних систем сталінізму й гітлеризму.

**Мета:** знати історію написання й опублікування кіноповісті, зміст твору, розуміти особливості жанру кіноповісті, вдумливо читати текст, коментувати найосновніші фрагменти, публіцистичні відступи; шліфувати вміння виділяти провідні мотиви, проблеми, образи, обговорювати їх з позицій сьогодення, удосконалювати навички учнів працювати над художньо-естетичним змістом твору; виховувати сприйняття життєвих явищ, подій, людей у контексті загальнолюдських понять і цінностей.

**Тип уроку:** літературознавче дослідження.

**Обладнання:** портрет митця, архівні фото періоду війни, комп'ютерна презентація.

Цей твір у нашій літературі тих часів не має собі рівного  
*О. Підсуха*

## Хід уроку

### I. Актуалізація опорних знань.

#### 1.1. Вступне слово вчителя.

15 березня 1942 року Олександр Петрович занотовує у «Щоденнику»: «Дійсність стала багато страшнішою за всяку, навіть позбавлену смаку, уяву. І її так треба показати. Душа людська міряється повною мірою, та такою, про яку навіть і не підозрював світ. Книги і фільми про нашу правду, про наш народ мусять тріщати од жаху, страждань, гніву і нечуваної сили людського духу... Україна мусить родити найсильніші твори про народ у війні, бодай один твір». Таке «надзавдання» виконав сам О. Довженко, завершивши восени 1943 року кіноповість «Україна в огні».

#### 1.2. Перегляд фотографій періоду війни, слайди з презентації.

Подивіться уважно на фотографії і слайди, пригадайте з історії інформацію про ті страшні випробування, які випали на долю нашого народу. Погляньте на фото самого Довженка у військовій формі, він був кореспондентом і добре знав і бачив війну. Отже, творився сценарій майбутнього фільму «про український народ у другій світовій війні» в самому вирі страшних подій. Без лакування, без глянцю, а так, як це було насправді, якою ту найжорстокішу за всю історію людства війну патріот-філософ бачив власними очима. Іншими словами, «Україна в огні» - це правда. Страшна, трагічна, без лукавства. Про це ми читаємо у щоденникових записах: «Мені важко од свідомості, що «Україна в огні» - це правда».



## **1. Повідомлення теми, мети уроку, мотивація навчальної діяльності учнів.**

### **1.2.Оголошення теми й мети уроку.**

Ми продовжуємо вивчати мистецьку спадщину творця жанру кіноповісті в українській літературі, геніального письменника і філософа водночас, майстра кінематографу О.Довженка. Зокрема, ми зупинимося на повісті «Україна в огні», яка стала громадянським подвигом Олександра Петровича Довженка, оскільки це твір про горе і страждання, велич і патріотизм українського народу в період війни, цей твір викриває тоталітарні системи сталінізму й гітлеризму.

### **1.3.Робота з епіграфом. Мотивація навчальної діяльності.**

Прочитайте уважно епіграф до нашого уроку і запишіть слова у зошит. Олександр Підсуха – один із шанувальників і палких пропагандистів новел, повістей і щоденникових записів Довженка наголошував: «За широтою охоплення матеріалу, глибиною і правдивістю зображення, за справді - таки шекспірівськими колізіями цей твір у нашій літературі тих часів не має собі рівного». Протягом уроку ми спробуємо довести правильність цього твердження. Окрім цього, звертаю вашу увагу на тему уроку, зокрема, вислів, що кіноповість «Україна в огні» сучасниками була визнана як громадянський подвиг митця. Застосуйте в ході уроку вправу «Бортовий журнал» і в зошит випишіть ваші судження в одне слово, що саме дало підстави так оцінити літературознавцям твір і роботу автора.

## **2. Застосування знань, умінь і навичок.**

На етапі підготовки до уроку учні класу об'єдналися у групи і виконали випереджальні завдання. Надамо слово дослідникам. ви ж уважно слухайте і виконуйте випереджальні завдання.

### **3.1.Група «Літературні історики».**

Ми досліджували історію написання кіноповісті у контексті біографії автора. 1941 -1945 рр. – друга світова війна стала дорогою ціною Довженкового прозріння. Евакуація, літератор-консультант газети «Красная армия», кореспондент «Известий», часто на фронті. Саме в цю важку годину для народу він перейшов остаточно до літератури.

Під час війни Довженко освоює «малі» літературні жанри, він пише публіцистичні статті, памфлети, листи – звернення, новели «Ніч перед боєм», «Мати», «Стій, смерть», «На колючому дроті», «Відступник», «Незабутнє» та ін.

«Навальний натиск думки» (Л. Новиченко), який справді вражав і вражає кожного, хто доторкнеться до сповнених найвищої інтелектуальної напруги текстів цього автора, дозволяє стверджувати, що їхня дієвість, міра мобілізуючого їх впливу на читача в час війни перевершувала емоційно-філософську впливовість його геніальних кінострічок» . Григорій Штонь.

Спрямування творів – наближення перемоги, осмислення трагедії України, що опинилася під гітлерівцями, думки про прийдешнє.

Мало хто знав, що О. Довженко вів щоденник, якому довіряв не лише найзаповітніші мрії, а й роздуми про теперішнє, у яких нещадно викривав

сталінсько - беріївську систему, оскільки почав розуміти основні закони руху велетенського маховика імперії. Олександр Петрович все життя ходив по лезу ножа, наражаючи себе на смертельну небезпеку. Будучи палким патріотом, він не думав про страх, а навпаки залишався вірним своєму принципу – завжди говорити правду, якою б страшною вона не була.

Його хвилює доля українського народу. У «Щоденнику» від 2.07.42 р. читаємо: «В яку безодню горя впав мій народ і скільки горя ще жде його в майбутньому! Поділять його знову. Роз'єднують, бодай не з'єднували, розженуть, як журавлиний ключ у бурю, та ще й звинуватять що не звідти сонце сходить, не туди заходить».

Тяжким ударом для письменника виявилася і невідготовленість армії й СРСР до війни, яка очікувалася й не була несподіваною. У «Щоденнику» читаємо: «Не було у нас культури життя – нема культури війни. Тому страждаємо багато і по-дурному. Ніщо не проходить даром, сатрапство і дурість особливо». Глибоким аналітичним розумом він піднявся над сталінською -беріївською системою, викрив її потворність і людиноненависництво, заперечення всього живого, людяного, щасливого.

Територія України неминуче окупувалася німецькими військами. «Найстрашнішим під час відступу був плач жінок. Коли я згадую зараз відступ, я бачу довгі-довгі дороги і численні села, і околиці, і скрізь жіночий невимовний плач. Плакала Україна. Вона плакала, гірко ридала, свою долю гірко проклинала. Ой, синочки мої синочки, на кого ви мене покидаєте? Куди ведуть ваші дороги?»

У цих словах відчувається журна пісня невільників, народні голосіння і замовляння, українська пісня, красу і тужливу мелодію якою виніс із сосницької хати. Там був мир і дитячий спокій ....все знищила війна. Його батьки теж залишилися під німцями, батько пізніше загине від кулі окупантів. Довженко виношує ідею про новий твір: «Книги і фільми про нашу правду, про наш народ мусять тріщати од жаху, страждань, гніву і нечуваної сили людського духу».

Роботу над кіноповістю Довженко розпочав в Ашгабаді, куди його було евакуйовано. Вісті з фронтів надходили щораз сумніші. Коли стало відомо, що німці в Києві, він кілька днів не виходив із дому. Пізніше митець так скаже про події в Україні: «Україна горить. Палає! Розумієте? Україна в огні». На аркуші паперу твердою рукою виведе: «Україна в огні».

Початок написав швидко і натхненно. Гострою стала потреба виїзду на фронт, щоб зібрати матеріал для основної частини. На фронті він спілкується з бійцями, з людьми, які були в оточенні, у полоні. З командиром партизанського загону він проговорив цілу ніч. Завжди Олександр Петрович носив записну книжку, до якою заносив окремі фрази, вислови людей, описував епізоди, свідком яких був сам чи з уст очевидців...

1943 р. – усе пережите і передумане оформилось у кіноповість «Україна в огні». Вона почала друкуватись у кількох газетах і журналах російською мовою

(«Смена», «Знамя», «Литературная газета»), українською підготовлена до друку в журналі «Україна». З однією із журнальних версток познайомився Сталін.

Це був кінець.

### 3.2. Бесіда.

- У яких умовах створювалася кіноповість?

- Що лягло в основу твору?

- Якого принципу ніколи не зрадив Довженко-митець?

- Яку роль для розуміння вами душевного стану митця відіграли щоденникові записи?

- Чому період війни у житті Довженка дослідники назвуть «дорогою ціною прозріння»? На що прозрів Довженко – митець, громадянин?

- Чому, як ви думаєте, твір не сподобався Сталіну?

- Що означає для Довженка «кремлівське розп'яття»?

На це запитання відповідь шукали група «Біографів», а також у ролі самого Довженка виступить окремих учень, який сидить окремо за столом, покритим скатеркою, з канцелярським приладдям і рукописами.

### 3.3. Рольова гра.

**Учень – Довженко** читає цитати із «Щоденника»: « Сьогодні ... узнав і тяжку новину: моя повість «Україна в огні» не сподобалася Сталіну, і він її заборонив для друку і постановки. Що його робити ще не знаю. Тяжко на душі і тоскно. І не тому тяжко, що пропало марно більше року роботи.... Мені важко од свідомості, що «Україна в огні» - це правда. Прикрита і замкнена моя правда про народ і його лихо. Значить, нікому, отже, вона не потрібна і ніщо не потрібно, крім панегірика».

26.11.1943 р.

**«Біографи»:** 31 січня 1944р. відбулося «кремлівське розп'яття» Довженка, яке організував сам Сталін. На засіданні двох політбюро центральних комітетів всесоюзної та української компартій доповідав сам диктатор: «Про антиленінські помилки й націоналістичні перекирчування в кіноповісті «Україна в огні» .

Через дев'ять років Довженко запише у «Щоденнику» брутальні подробиці цього аутодафе.

**Учень – Довженко:** «Пригадую злочинську пику, що скорчив Берія, коли привезли мене до Сталіна на суворий і страшний суд з приводу «України в огні». Витріщивши на мене очі, як фальшивий поганий актор, він грубо гаркнув мені на засіданні політбюро:

- Будем вправлять мозги!

Хто тільки не вправляв мені мозги. Боже мій, кому не клявся я в вірності партії і соціалістичній Батьківщині, яке ментори не повчали мене». 10.03. 1953 р.

**«Біографи»:** Це був сигнал до чергового величезного «полювання на націоналістичних відьом», команда партійно - тоталітарній братії розпочати «ідеологічну боротьбу» проти «націоналістичних збочень і перекирчувань». Патріотичні теми, національна самосвідомість, що активізувалися у перший

тяжкий період війни, тепер викорінювалися як «вільнодумство», загроза імперії і тоталітаризму. Довженко був «розіп'ятий» першим, аби інші боялися накликати на себе гнів із боку партократів.

**Учень – Довженко:** «Тридцять першого січня 1944 року мене було привезено в Кремль. Там мене було порубано на шмаття і скривавлені частини моєї душі було розкидано на ганьбу й поталу на всіх зборищах. Все, що було злого, недоброго, мстивого, все топтало й поганило мене...

Я народився і жив для добра і любові. Мене вбила ненависть великих якраз у момент їхньої малості». 31.01. 1944 р.

**«Біографи»:** Довженко добре знав, яка доля чекає того, хто потрапив у немилість до «вождя», він бачив тисячі таких доль поміж інтелігентів і простих людей.

**Учень – Довженко:** «Мене ще ошельмують перед народом і всю мою многолітню працю замовчать чи теж обернуть на зашифрований обман».

3.01.1944 р.

**«Біографи»:** «Україну в огні» надруковано лише 1966 року, через десять літ по смерті автора. На той час відбувся XX з'їзд КПРС, який розвінчав культ особи і дозволив заборонене Сталіним повернути народу, відновити зганьблені системою імена. Вийшла кіноповість уже в добу початку брежнєво - сусловського застою. Вчасно, коли твір потрібний був читачеві, твір так і не побачив світ, оскільки був заборонений сильними світу того. Не зважаючи на це, кіноповість Олександра Довженка назавжди залишиться невідпорним документом епохи, що засвідчив у такий лихий час історії широчінь українського національного мислення, патріотизму, високий рівень самосвідомості українців, які не знищили ані репресіями, ані купили преміями і званнями, ані залякали вигнанням із України.

### **3.4. Бесіда.**

- Чому сучасники назвали кіноповість Довженка документом епохи?

- Чому вона стала громадянським подвигом митця?

- «Україна в огні». Першоелементом і літературної, і сценарної діяльності О. Довженка було слово. Вражаючою метафоричністю та експресивністю позначена назва твору. Як ви її розумієте?

### **3.5. Робота в зошиті.**

Занотуйте у зошит коментарі назви твору, її символічність.

1. Вогонь – це лихоліття, яке випало на долю України в перші роки війни. Україна - то Батьківщина, рідна земля-мати. Вона - вогні війни. Це спалена і розорена земля, знищені дотла села і міста, це біль втрат, напруження людських душ.....

2. Страшні випадки наруги гітлерівців над українським народом, над молодістю, над жіноцтвом, а, значить, над Україною – то вогонь нищення, то вияв тоталітарної системи гітлеризму.

3. Вогонь – то заклик до вибуху нового вогню - боротьби за визволення уярмленого, але нескореного народу.

4. Вогонь – то прадавній ритуал очищення совісті, переосмислення прожитого, переоцінка здійсненого, усвідомлення величі майбутнього.

### 3.6. Група «Літературних теоретиків».

Ми вже називали жанр твору. Це кіноповість. Група учнів досліджувала особливості жанру і добирала приклади із твору.

**Кіноповість** – специфічний літературний твір, якому притаманні всі ознаки повісті і в той же час у ньому наявні драматичні елементи, він створюється, щоб бути втіленим на екрані.

Зазвичай кінорежисери ставлять фільми за сценаріями інших авторів. Олександр Петрович сам писав сценарії для своїх кінофільмів. Тож він виступав одночасно і як кінорежисер, і як письменник. В українській літературі він виступив зачинателем жанру кіноповісті.

Його кіноповісті особливі. За своєю будовою і формою вони мають класичні ознаки прозового художнього твору і читаються як твори, що мають цілком самостійне художнє значення. Вони відзначаються філософською заглибленістю, романтичною окриленістю і масштабністю. Автор майстерно розробляє діалогічні сцени, широко вводить власні міркування про події, героїв, використовує ліричні відступи, користується ремарками, у яких радить акторам, як грати роль чи сцени.

Як правило, середній обсяг сценарію – шістдесят – вісімдесят сторінок, тому сцени лаконічні, гранично місткі, Сюжет складається із сцен чи лаконічних сюжетних конструкцій.

### 3.7. Спостереження за сюжетом.

Визначте частини сюжету. Назвіть сцену, яка виконує роль експозиції. **Експозиція** – світла сцена літнього вечора. Зачитайте її.

- Як ви зрозуміли репліку, що родина колгоспника Лавріна Запорожця, мов на картині, сиділа. Яку картину ви уявляєте? Де і у кого ви її зустрічали?

- Яку роль у творі відіграла українська народна пісня «Ой піду я до роду гуляти», яку дуже любив сам автор?

- Які ознаки української етнокультури утверджує автор уже на початку твору?

- Які ознаки кіномистецтва представлені в експозиції?

- Визначте зав'язку твору. **Зав'язка** твору – трагічна панорама евакуації.

- Чим стала війна для звичного життя сільської родини?

- Як змінюються настрої людей між сценами?

- Чому тут представлена масовка? Як оцінюють війну люди, чого чекають від неї? Зачитайте.

- Як **розгортаються події** у творі? Що є епіцентром усіх подій?

- На які умовні частини можна поділити розвиток подій?

Перша частина – відступ наших військ; друга частина – дні німецької окупації і партизанський рух; третя частина – переможний наступ наших військ.

- Зверніться до тексту і зачитайте цитати до кожної виділеної нами частини, які найбільш вражають драматизмом, лаконічністю, напруженістю.

- Яку сцену можна вважати **кульмінацією** повісті? Зачитайте сцену смертельного двобою Лавріна Запорожця з Ернестом фон Краузе, прокоментуйте мітинг у визволеній Гополівці, виступ Василя Кравчини.

- Який епізод є **розв'язкою** твору? Зачитайте зустріч Василя, Олесі, Лавріна, Романа, Івана.

- Кого серед них не було із членів родини, про яких йшлося в експозиції?

- Чому вони стали укупі коло печища?

- Яку пісню й на чию честь заспівали? Поясніть символічні деталі сцени.

- Чи можемо стверджувати, що сюжетна основа кіноповісті – доля родини Лавріна Запорожця? Чому, як ви думаєте, саме це прізвище обирає автор?

- Які ознаки кіноповісті яскраво виражені у композиції твору, назвіть їх. Чи можна назвати кожний епізод картиною, виписаною для постановки і зйомок у кіно?

- Назвіть додаткові засоби, використані автором, крім гри акторів.

Отже, ми назвали спільні і відмінні риси повісті і кіноповісті. Сценарій кіноповісті складається з 50-ти епізодів-картин, а кожна з них – з певної кількості кінокадрів., Це коли йдеться про кінотвір. А оскільки «Україна в огні» за жанром ще й художня повість, доцільно говорити про її розділи, Давайте разом дамо їм назви, наприклад:

- У тихий літній день на Україні.

- Проводжала мати синів на війну.

- «Горять жита... Плач на всю Україну».

- Під вербою, край криниці, дівчина стояла...

Під час обговорення колективно укладаємо таблицю:

#### **Порівняльна таблиця художніх особливостей**

<b>Повість</b>	<b>Кіноповість</b>

### **3.8. Огляд образної системи твору.**

- На які два умовні табори можна поділити всіх персонажів твору. Визначте патріотів України і завойовників та їх прибічників. До якого табору віднесете військового прокурора Лиманчука як уособлення правлячої комуністичної верхівки?

- Назвіть епізоди величі й патріотизму українського народу. Зачитайте й прокоментуйте епізоди страти Демида Запорожця, смерті Левчихи, втеча з-за колючого дроту Лавріна Запорожця тощо.

- Назвіть епізоди слабодухості і розгубленості персонажів у творі. Зачитайте. Як пояснює сам автор причини цього...

- Який образ твору можна назвати центральним? Що ми дізналися з твору про тодішню Україну? З чіх уст? До якого висновку про Україну підводить автор читача ?

- Які архетипи образу України використовує автор і навіщо? Зачитайте епізоди, де згадується вода, земля, біла хата, мати-птаха. Де ще зустрічаються ці образи? Чого досягає митець цим прийомом?

- Які пісні звучать у творі? З якою метою автор уводить їх у текст?  
Зачитайте.

- Який просторовий обсяг охоплює кіноповість?
- Який часовий проміжок представлений у творі?
- Визначте тему твору.
- Сформулюйте ідею твору.

### **3. Підсумок уроку.**

#### **3.2. Бортовий журнал.**

Протягом уроку ви виписували в зошит факти, які дали підстави сучасникам стверджувати, що кіноповість «Україна в огні» - це громадянський подвиг митця, здійснений в умовах тоталітаризму. Зачитайте свої записи.

#### **3.3. Робота з епіграфом.**

Прочитайте слова О. Підсухи. Чи погоджуєтеся ви з ними? Обґрунтуйте свою позицію.

- Чому, на вашу думку, кіноповість не екранізована до тепер?
- У чому актуальність твору?

### **4. Оголошення і коментар домашнього завдання.**

Підготуватися до характеристики образів твору, дібрати цитатний матеріал.

Організовуючи таким чином урок, ми колективно досліджуємо особливості індивідуального авторського стилю і цим готуємо старшокласників до ЗНО.

## **СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ**

1. Неділько В. Я. Методика викладання української літератури в середній школі : підручник / В. Я. Неділько. – К. : Вища школа, 1978. – 247 с.
2. Ситченко А. Методика викладання літератури : термінологічний словник / А. Ситченко, В. Шуляр, В. Гладішев / за ред. проф. А. Л. Ситченка. – К. : Видавничий Дім «Ін Юре», 2008. – 132 с.
3. Шуляр В. І. Вивчення літературної теми в основній школі : методика і технологія / В. Шуляр – Х. : Основа, 2013. – 173 с.
4. Концепція профільного навчання в старшій школі // Інформаційний збірник міністерства освіти й науки. – 2003. – № 74. – С. 3–15.
5. Програма для загальноосвітніх навчальних закладів. Українська література. 10-11 класи. Рівень стандарту. Академічний рівень. Профільний рівень ; за заг. ред. Р. В. Мовчан. – К. : ВАТ «Поліграфкнига». – 2010. – 112 с.
6. Храпченко М. Б. Художественное творчество, действительность, человек / М. Храпченко. – М., 1978. – С. 328.
7. Українська література. 11 клас : підручник для середн. загальноосвітн. шк. / Р. Мовчан, Ю. Ковалів, В. Погребеник, В. Панченко/ за ред. Р. Мовчан. – Київ ; Ірпінь : ВТФ «Перун», 1999. – 496 с.
8. Довженко О. Господи, пошли мені сили : Щоденник, кіноповіді, оповідання, фольклорні записи, листи, документи / О. Довженко. – Харків : Фоліо, 1994. – 176 с.
9. Куценко М. Сторінки життя і творчості О.П.Довженка / М. Куценко. – К. : Дніпро, 1975. – 168 с.
10. Мовчан Р. Олександр Довженко Мовчан Р. // Українська проза ХХ ст. в іменах. – К., 1997. – 92 с.

В статье поднята проблема особенностей организации изучения монографической темы на уроках литературы в старших классах. Автор раскрывает понятие «монографическая тема», называет ее составные части, анализирует взгляды современных методистов на очерченную проблему, предлагает собственное видение моделирования тематического плана на примере творчества А. Довженка.

**Ключевые слова:** монографическая тема, литературная тема, профильные классы, тематический план, индивидуальный авторский стиль.

In the article is violated the problem of peculiarities of the organization of monographic study of themes at the lessons of Ukrainian literature in high school. The author reveals the concept "monographic topic", calls its component parts, analyzes views of modern methodists on identified topic, offers its own vision of modeling of thematic plan on the example of creativity of O. Dovzhenko.

**Key words:** a monographic topic, a literary topic, a specialized class, a thematic plan, an individual author's style.

---

---

*Тетяна Клейменова*

## **ХУДОЖНЄ ВІДОБРАЖЕННЯ МОРАЛЬНО-ЕТИЧНИХ НОРМ ЖИТТЯ УКРАЇНЦІВ У КІНОПОВІСТІ «ЗАЧАРОВАНА ДЕСНА» О. ДОВЖЕНКА**

У статті з'ясовано особливості відображення морально-етичних норм життя українського народу в кіноповісті «Зачарована Десна» О. Довженка. Акцентовано увагу на образах та епізодах, у яких розкрито етнічну свідомість українців, їх світоглядні, морально-етичні пріоритети.

**Ключові слова:** кіноповість, мораль, морально-етичні норми, моральні риси, національна самосвідомість, образ українського народу.

У сучасних умовах кризи духовності істотно зростає виховна функція художніх творів видатних митців, які надавали важливого значення народній моралі та етиці, відображенню її впливу на формування характеру і світогляду особистості. Із цього погляду заслуговує особливої уваги творчість відомого в усьому світі сценариста, кінорежисера і письменника Олександра Довженка, насамперед його кіноповість «Зачарована Десна», в якій яскраво відображено духовні цінності народу: традиції, звичаї, обряди, людський досвід, морально-етичні норми життя.

Творчість видатного митця, зокрема кіноповість «Зачарована Десна», яка є одним із найкращих автобіографічних творів повоєнних років, перлиною письменницької творчості О. Довженка, була і залишається об'єктом досліджень багатьох науковців, що засвідчують численні розвідки радянських часів таких авторів, як С. Плачинда, М. Коваленко, М. Куценко, Ю. Кочергин, С. Коба, Є. Сверстюк, О. Поляруш, С. Пультер та ін., значна кількість публікацій у періодичних виданнях останніх десятиліть (Р. Корогодський, І. Рудкевич, М. Шевченко, Н. Медвідь, Л. Вдовенко, Н. Каменська, Ю. Мариненко та ін.). Однак означена в заголовку статті тема потребує детальнішого розгляду.



**Мета статті** – проаналізувати кіноповість О. Довженка «Зачарована Десна» з народознавчого погляду, зокрема виявити особливості відображення у творі морально-етичних цінностей українського народу.

У великому тлумачному словнику української мови подано наступне визначення моралі: це «система норм і принципів поведінки людей у ставленні один до одного та до суспільства; етика» [1, с. 690]. Водночас етика – «це норми поведінки, сукупність моральних правил якого-небудь класу, суспільної організації, професії» [1, с. 357]. Таким чином, морально-етичні норми – система поглядів і уявлень українців, норм та оцінок, що регулюють поведінку людей. Складовими моралі є вчинки, поведінка, моральна свідомість. Протягом століть народ створював та удосконалював певні морально-етичні норми. Головними чинниками народної моралі споконвічно були повага і любов до вільної праці, ствердження ідеалів добра, краси, гуманних взаєностосунків, знання свого родоводу, риси високого громадянства [5, с. 244]. Простежимо, як ці найважливіші морально-етичні цінності знайшли відображення у кіноповісті О. Довженка «Зачарована Десна».

Дослідники творчості митця відзначили глибоку народність, морально-етичну спрямованість «Зачарованої Десни»: «Скільки в цьому творі мудрої народності, доброї людяності, поваги до праці і замилювання справжньою красою природи й людей, скільки в ньому творчої сили, наснаги і власного мистецького бачення життя, що його взяв автор від тієї чудової Задеснянщини» [3, с. 44]. Саме мораль, етика, естетика, філософія, психологія нашого народу, які пізнавав майбутній митець у колі найближчих людей – членів родини, односельців – сприяли формуванню його світогляду, впливали на художнє мислення з юних років, стали врешті тим джерелом, з якого черпатиме він сили у найтрагічніші моменти свого життя.

Як відомо, кіноповість «Зачарована Десна» О. Довженко писав упродовж чотирнадцяти років (1942–1956), у складні для нього часи. Влада постійно переслідувала митця. Майже до кінця життя він був позбавлений права повернутися в Україну і вільно творити. Тому не дивно, що письменник звертається до спогадів про дитинство, чарівний світ маленької, вільної від впливу ідеології людини, яка по-своєму сприймає навколишнє середовище. Відмовившись від традиційного переказу вражень дитячих літ, О. Довженко у творі розкрив найважливіші чинники формування світогляду особистості, змалював народні уявлення про прекрасне й потворне, добро і зло, велич духовних можливостей простої людини і тягар трагічних випробувань, що випадають нерідко на її долю. Призмою, крізь яку проходили враження і роздуми зрілого художника (а він присутній у творі, оскільки в ньому два ліричні образи – хлопчик і митець слова, людина свого часу), стали перші морально-етичні уроки, глибоко засвоєні малим Сашком у селянській сім'ї. Кожний епізод, подія у творі оцінюються з погляду народної моралі й етики.

Передусім у народі шанувалося почуття любові до батьків. Із перших сторінок кіноповісті постають, подані у поетичному ключі, образи батьків О. Довженка – Петра Семеновича та Одарки Єрмолаївни, змальовані з теплою

синівською любов'ю і вдячністю за мудрі життєві уроки. Батьки були для сина зразком людської краси, працьовитості, скромності й терпіння.

Основу народної моралі, зокрема селянської, визначало ставлення до праці, яка з давніх-давен асоціювалась у народній свідомості з поняттям прекрасного. «Нічого в світі так я не люблю, як саджати що-небудь у землю, щоб проізошло. Коли вілізає саме з землі всяка рослиночка, ото мені радість» [2, с. 431], – згадує митець слова матері, працьовитої жінки. Недарма до її характеристики письменник добирає епітет «невгамовна», що асоціюється в уяві читача з поняттям «невтомна у праці людина». У народній етиці важливого значення набувало співвідношення моральних рис людини з якісною характеристикою її праці. Так, існувало повір'я, що лише у чесної і працьовитої людини буде гарно родити земля. Із цього приводу не зайвим буде згадати, що змальований О. Довженком у кіноповісті город матері «...до того переповнявся рослинами, що десь серед літа вони вже не вміщалися в ньому» [2, с. 431].

У силу народного релігійно-церковного розуміння явищ життя, Одарка Єрмолаївна вірила в Бога, диявола, домовика, у силу заклинань і ворожінь, які можуть відвернути біду. Неписьменна мати О. Довженка була людиною тонкої артистичної вдачі й передала синові любов до народнопісенної творчості. Тому не дивно, що цей прекрасний ліричний образ жінки, пригнобленої тяжкою долею і водночас переповненою надзвичайною життєвою енергією, самовідданою любов'ю до своїх дітей, змальовано під впливом народної пісні: «Коло хати мати-зозуля кує мені розлуку. Довго-довго, не один десяток років буде проводити мене мати, дивлячись крізь сльози на дорогу, довго хреститиме мені слід і стоятиме з молитвами на зорях вечірніх і ранішніх, щоб не взяли мене ні куля, ні шабля, ні наклеп лихий» [2, с. 456]. Таким чином, образ матері як справжньої берегині родинного вогнища у кіноповісті постає перед читачем взірцем моральних якостей української жінки – працьовитості, доброти, духовної краси, незрадливості.

Більш поетичним піднесенням, змістовними філософськими узагальненнями письменник наповнює образ батька, що, будучи повною протилежністю ліричній і богобоязливій вдачі матері, «проходить через повість гордим трударем, лукавим безвірником, влучним жартівником і зневажником начальства, людиною античної краси і доброго виховання» [3, с. 52]. З особливою любов'ю згадує автор батька-хлібороба як натуру гармонійну, в якій працьовитість і фізична досконалість поєднувалися з високою моральністю й розумом: «Багато бачив я гарних людей, ну такого, як батько, не бачив... Скільки він землі виорав, скільки хліба накосив, як вправно робив, який був дужий і чистий. Тіло біле, без єдиної точки, волосся блискуче, хвилясте, руки широкі, щедрі... Жарт любив, точне, влучне слово. Такт розумів і шанобливість» [2, с. 445].

Морально-етичні норми життя завжди пов'язувались із естетичними уподобаннями, бо мораль є невіддільною від краси. Згідно з народним розумінням краси, критерієм прекрасного в людині насамперед виступає краса внутрішня, тобто ті кращі моральні якості (працьовитість, доброта, чесність,

ліричність, оптимізм, готовність прийти на допомогу ближньому та ін.), що визначають поняття «людяність». Із цього суто народного погляду і виходив О. Довженко, змальовуючи образ батька. Усе життя доводилося йому як голові селянської родини боротися зі злиднями, але гордий від народження, батько не визнавав самого слова «бідність», ніколи не вживав його у мовленні, незважаючи на свій одяг, що засвідчував незабезпечене соціальне становище. Але недарма в народі кажуть: «Не одяг прикрашає людину, а добрі справи», «По одягу зустрічають, а по розуму проводжають». Не маючи красивого вбрання, батько письменника був прекрасною людиною, бо «душа в нього була океанська» [2, с. 451], тобто завжди відкрита для добра, людяності, щедрості.

Однією з найважливіших вимог народної моралі була діяльна любов до людей, що перш за все виявлялась у наданні допомоги ближньому. Головним моральним обов'язком було допомогти людям, яких спіткало нещастя. Взаємодопомога, моральна підтримка притаманні і героям кіноповісті «Зачарована Десна». Так, батько, як справжній лицар, рятує людей від повені. Таким чином, саме нелегка чесна праця, шляхетність, готовність прийти на поміч іншому давали право письменникові бачити батька прекрасним і гідним поваги, людиною з високою внутрішньою культурою думок і почуттів.

За вічними законами краси було створено й образи прадіда Тараса та діда Семена. Змальовуючи мудрих літніх людей з особливою теплотою і повагою, автор немов простежує споконвічну передачу морально-етичних норм в українській родині від старшого покоління до молодшого. Риси людяності, душевної щедрості, доброти перейшли у спадок до Сашка насамперед від прадіда та діда. Благородство душі прадіда Тараса, старійшини роду, підкреслено вже у його портретній характеристиці: мав «голос добрий, і погляд очей, і величезні, мов коріння, волохаті руки були такі ніжні, що напевно, нікому і ніколи не заподіяли зла на землі, не вкрали, не вбили, не одняли, не пролили крові. Знали труд, і мир, щедроти і добро» [2, с. 443]. Отже, саме добрі вчинки були і є вирішальним критерієм оцінки краси і моральності людини. Духовна краса притаманна й синові Тараса, Сашковому діду Семену, який мав теплі та світлі почуття до оточуючого світу і не випадково найбільше любив життєдайне сонце – джерело світла і тепла.

Основні принципи народної моралі та етики були невід'ємні від природи, насамперед бережливого і чуйного ставлення до неї. Любов до природи визначала поведінку героїв кіноповісті О. Довженка. Так, дід Семен «був добрий дух лугу, риби. Гриби і ягоди збирав він у лісі краще за... усіх і розмовляв з кіньми, з телятами, з травами, з старою грушею і дубом» [2, с. 433]. І малий Сашко, живучи в гармонії з природою, навчився глибоко відчувати й одухотворювати її: «Вода тиха, небо зоряне, і так мені добре плисти за водою, так легко, немов я не пливу, а лину в синьому просторі. Дивлюсь у воду – місяць у воді сміється. «Скинься, рибо», – думаю, – скидається риба. Гляну на небо: «Зірко, покотися», – котиться...» [2, с. 463].

Подаючи картини природи, побуту, заглиблюючись у психологію українців – працюючих господарів, умілих хліборобів, – О. Довженко

«...доходить висновку, що характерною особливістю українського національного буття є виняткова увага і повага до людини» [7, с. 54]. Тому не випадково, крім батьків і діда, з гордістю письменник згадує дядька Самійла-косаря, односельців Тихона-мисливця та Захарка-ковалю.

Будь-яка праця на користь людям гідна поваги. Саме це стверджує митець своїм твором. Народне середовище з юних років відкрило О. Довженкові саму сутність людини, переконало, що кожна працююча людина по-своєму прекрасна і навіть талановита. Тому, незважаючи на те, що дядько Самійло «вважавсь поганим хліборобом», люди цінували його, бо він мав талант косаря, «орудував косою, як добрий маляр пензлем чи ложкою» [2, с. 461]. І не дарма, прагнучи спокутувати «гріхи», малий Сашко йде шанувати «великих людей» – тих, хто своє життя присвятили чесній виснажливій праці. У кіноповісті таким був дід Захарко-коваль, який користувався повагою людей, навіть отримавши заслужений відпочинок.

Захоплюючись кращими моральними рисами своїх односельців, письменник разом із тим критично розглядає умови, в яких зростав, відверто розповідає про забобонність рідних (прокльони баби Марусини, спалення матір'ю Псалтиря та ін.), родинні сварки батьків, родичів під час сінокосу, в основі яких соціальні причини, що їх із дитячою простодушністю подано у роздумах Сашка про приємні та неприємні речі [2, с. 442]. Аналіз цих роздумів виявляє, що все неприємне пов'язано у свідомості дитини з бідністю. Однак, як доводить автор, життя в постійних нестатках, сварки на основі дрібновласницьких інтересів не змогли зламати національної гідності і честі українського народу, для якого найбільшою цінністю була людська чесність, працюючість, гуманні взаємовідносини.

Відкритість і щирість народної душі О. Довженко підкреслює і в описі рідної хати, яка ніколи не замикалась. Письменник наголошує на її простоті, охайності і природності: «Здавалося, ніби її зовсім ніхто й не будував, а виросла вона сама, як печериця, між грушею та погребом, і схожа була також на стареньку білу печерицю. Дуже мальовнича була хата. Одне, що не подобалося в ній, і то не нам, а матері, вікна повростали в землю і не було замків» [2, с. 437]. Відвідавши музей-садибу в Сосниці, розуміємо, що хата родини Довженків насправді дуже відрізняється від її опису в кіноповісті, який є, звісно, художнім узагальненням, засвідчує спосіб життя багатьох тогочасних українців, їх нужденність.

Однією з моральних норм українця є «...засудження чужопоклонства (поклоніння чужим богам, спілкування чужою мовою, дотримання чужих звичаїв)» [6, с. 422]. Вихований у повазі до всього рідного, українського, маленький герой кіноповісті під час знайомства сприймає величавим сердитим паном свого першого вчителя, який сам спілкується російською мовою і вимагає цього від школярів.

Автор не оминув у творі й питання національної самосвідомості свого народу. Так, на запитання малого сина, хто ми є, батько, хоча й не називає себе українцем, проте й не ототожнює свій народ із росіянами, із сумом згадуючи

про його героїчне минуле: «Прості ми люди, синку... Хахли, ті, що хліб обробляють. Сказать би, мужики ми... Колись козаки, кажуть, були, а зараз тільки званіє зосталось» [2, с. 460].

Цілком поділяємо думку Р. Корогодського, що «Зачарована Десна» має стати «...настільною книжкою кожного українця», адже – «це цілісна школа виховання української людини, це – наука душі, наука любові до батьківщини» [4, с. 54]. З образів довженківських героїв, змальованих у різноманітності проявів їх життя, постає привабливий образ українського народу та ідейно-естетичний ідеал митця. Виняткова працьовитість прадіда, діда, батьків, їх чуйність, оптимізм, порядність перейшли у спадок до Олександра Довженка – громадянина з високою загальною культурою, який завдяки своєму славному роду усвідомив сенс власного життя в служінні народові й Україні. Так, у «Зачарованій Десні» підноситься ідея вірності митця своєму народові. Ні за які скарби не продасть Сашко «яблукатого коня». Цей образ колядки О. Довженко підніс до символу творчості митця, його художніх принципів, яким не зрадив упродовж життя: «Ой, коню, коню, не продам я тебе. Як би часом не було меті трудно, як турки й татарове не обступали на торгу мене, не розлучуся з тобою ні за яку ціну» [2, с. 469]. І, вірогідно, з такою ніжністю і любов'ю Олександр Довженко-митець згадує Десну, чарівну річку свого дитинства, тому що саме на її берегах пізнав і проніс крізь усе життя найвищі морально-етичні цінності рідного народу, відчув те, що визначає духовність людини, – щастя бачити «зорі навіть у буденних калюжах на життєвих шляхах» [2, с. 472].

Таким чином, у творі «Зачарована Десна» автор на прикладі життя і світогляду персонажів – працьовитих господарів, хліборобів – відобразив одвічні морально-етичні норми нашого народу. Вплив кіноповісті О. Довженка на формування кращих моральних якостей молодого покоління українських громадян – працьовитість, гідність, честь, доброта, людяність, пошана до родовідної пам'яті, до всього рідного, українського, – є незаперечним. Текст твору надає вдумливого читачеві багатий матеріал для розкриття етнічної свідомості українців, їх світоглядних, моральних і психологічних пріоритетів.

### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Великий тлумачний словник сучасної української мови (з дод. і допов.) / Уклад. і голов. ред. В.Т. Бусел. – К. ; Ірпінь : ВТФ Перун, 2005. – 1728 с.
2. Довженко Олександр. Кіноповісті. Оповідання / Олександр Довженко; упоряд. Ю. Е. Григор'єв. – К. : Наукова думка, 1986. – 710 с.
3. Коваленко М. М. Син зачарованої Десни : Спогади і статті / М. М. Коваленко, О. О. Мішурін. – К. : Рад. письменник, 1984. – 271 с.
4. Корогодський Р. Довженко : Вчора, сьогодні, завтра в країні національної культури / Р. Корогодський // Дивослово. – 2001. – № 5. – С. 52–54.
5. Культура і побут населення України : навч. посібник / В. І. Наулко, Л. Ф. Артюх, В. Ф. Горленко та ін. – К. : Либідь, 1993. – 288 с.
6. Лозко Г. С. Українське народознавство / Г. С. Лозко. – Харків : Див, 2005. – 472 с.
7. Медвідь Н. Національна своєрідність психологізму О. Довженка / Н. Медвідь // Дивослово. – 1999. – № 9. – С. 53–55.

В статье определены особенности отображения нравственно-этических норм жизни украинского народа в киноповести «Заколдованная Десна» А. Довженко. Акцентировано внимание на образах и эпизодах, в которых раскрыты этническое сознание украинцев, их мировоззренческие, нравственно-этические приоритеты.

**Ключевые слова:** киноповесть, нравственно-этические нормы, нравственные черты, национальное самосознание, образ украинского народа.

The reflection features of the moral and ethical standards of Ukrainian people life in film novel "The Enchanted Desna" by O. Dovzhenko is revealed in the article. The attention is paid to the images and episodes, which disclosed Ukrainians ethnic consciousness, their philosophical, moral and ethical priority.

**Keywords:** film novel, morality, moral and ethical standards, moral traits, national identity, the image of the Ukrainian people.

---

---

*Тетяна Конєва, Ірина Фісак*

### **ТЕМА КОХАННЯ У ПОВІСТІ «АЛЬПІЙСЬКА БАЛАДА» ВАСИЛЯ БИКОВА ТА «ПОВІСТІ ПОЛУМ'ЯНИХ ЛІТ» ОЛЕКСАНДРА ДОВЖЕНКА**

У статті виявлено типологічну спорідненість повістей В. Бикова й О. Довженка на проблемно-тематичному рівні. Визначено місце теми кохання у структурній організації художнього тексту, досліджено характерологічну й сюжетну функції кохання у творах. Порівняно образи головних героїв, окреслено роль кохання у системі їх морально-етичних координат, прослідковано еволюцію кохання як загальнолюдської цінності у творах. Вирізнено у них художні засоби створення внутрішньої картини світу.

**Ключові слова:** повість, проблемно-тематичний рівень, морально-етичний кодекс героя, внутрішня картина світу, типологічна спорідненість.

Війна є протиприродним людському еству станом, бо вона несе страх, кров, сльози, смерть. Але війна також – і випробовування для особистості, мірило людської совісті. У повісті «Альпійська балада» (1963) Василя Бикова та «Повісті полум'яних літ» (1961) Олександра Довженка складні морально-етичні випробування проходять головні герої – білорус Іван Терешка та українець Іван Орлюк, зіткнувшись з жорстокістю і зрадництвом в роки Другої світової війни. Серед загальнолюдських цінностей, які сповідують вони, на перший план закономірно виходять свобода, любов до батька і матері, любов до рідної землі і Батьківщини. Проте помітне місце займає й високе і чисте кохання, яке підносить особистість, освітлює її душу, допомагає людині залишатися людиною, зіткнувшись зі «страшною бідною».

І хоча в наш час вже існують наукові розробки вітчизняних і зарубіжних літературознавців й критиків, у центрі зору яких багатовимірний аналіз вище зазначених творів (Л. Лазарєв, О. Шагалов, Арк. Ельяшевич; В. Дончик, С. Коба, С. Плачинда, І. Семенчук та ін.), проте виникає необхідність у дослідженні компаративного характеру, адже типологічна спорідненість

повістей виявляється як на проблемно-тематичному, так і жанрово-стильовому рівнях художнього тексту.

*Мета* статті: розкрити тему кохання і з'ясувати її місце та роль у повісті «Альпійська балада» В. Бикова та «Повісті полум'яних літ» О. Довженка. *Актуальність* статті визначається: відсутністю в сучасному літературознавстві праць, присвячених висвітленню типологічних зв'язків повістей В. Бикова й О. Довженка; потребою розвитку білоруського дискурсу в довшенкознавстві.

Повість «Альпійська балада» має ретроспективну побудову і включає дві сюжетні лінії. Перша – це історія втечі і переслідування німцями втікачів з концтабору: білоруського солдата Івана Терешки й італійської політв'язненої Джулії. Друга – любовна сюжетна лінія.

Якщо розмістити сюжетну дію за хронологією, то вона може бути представлена наступним чином: двадцятип'ятилітній білоруський солдат Іван Терешка, роту якого оточили з усіх боків німці, потрапляє у полон. Разом з іншими військовополоненими починає працювати на заводі. Одного разу п'ятеро військовополонених – моряк-чорноморець Голодай, одноокий Янушка, Жук, Терешка, котрий до цього часу тричі намагався вибратися на волю, а також хворий Сребніков вирішують підірвати бомбу і, скориставшись ситуацією замішання, втекти з полону, «останній раз рискнути вирватися на волю, чи, як казав найязикатіший із них – маленький чорнявий солдат на прізвисько Жук, – якщо вже залишати цей світ, то раніше грюкнути дверима» [1, с. 19]. Але лише один з в'язнів, Терешка, отримав свободу. І хоча ця свобода знову його прирікала на несвободу, нещастя й у кінцевому рахунку на смерть, – саме дні випробування волею, що вимагали неабиякої мужності, повної напруги фізичних і моральних сил, стали для героя і днями найвищого щастя, який осягнув справжнє кохання з італійкою Джулією. Випадок несподівано звів разом під час втечі з заводу, де працювали полонені, молодих людей. Вони були готові на будь-які зусилля заради кінцевої перемоги – добратися до партизанського Триєста. Жага людяності, якої вони позбавлені у світі насилля і зла, обертається жагою дії, веде Терешку і Джулію вперед, стає в них все сильніше, і з нею герої все ще зберігають шанс на порятунок, на краще майбутнє для себе. Вони не покірні, не пасивні обставинам, й сформувалися усі ці якості в них не за дні і години втечі – втеча лише різкіше висвітлила їх, а у випробуваннях життя, війни, які пройшов кожен з героїв, перш ніж вони зустрілися на скелястій стежині. Саме звідси починається точка відліку у житті: виникає проблема морального вибору, яку автор вирішує на користь мужньому почуттю, що не відступає перед небезпекою, вибору, який визначає усю подальшу дію в «Альпійській баладі».

Показуючи виродливе, страхітливе обличчя війни, яка руйнує молодість, майбутнє, письменник разом з тим поетизує кохання Івана і Джулії, досліджує еволюцію цього почуття у головних героїв твору. Коли розпочалася війна, для героя більш важливим був захист Батьківщини, а не кохання. «...хлопець, – пише автор про свого героя, – дуже рідко думав про це – вдома доводилося дбати, щоб якось прожити, прогородувати родину, зіп'ятись швидше на ноги.

Пізніше, у війну, ще більше турбот звалилось йому на плечі. Кохання в нього ще не було, він не знав жінок...» [1, с. 87].

Зустрівши на своєму шляху Джулію і пожалівши її, він починає відчувати багатство людського життя у коханні. Терешка важко йде до свого щастя.

Спочатку його охоплює страх, що дівчина може видати його, який навіть переходить у злобу («не стримавши напруження й гніву, ляснув її по щоці» [1, с. 12]), злоба межує з байдужістю («Біс із ним, з цим дівчиськом» [1, с. 13]) й прикрістю («що не міг кинути чи прогнати її й піти самому» [1, с. 14]), але поступово у нього виникає почуття жалю («вона виглядала мокрою, втомленим птахом, безглуздо закинutoю у цю ущелину» [1, с. 16]) і приязні до дівчини, коли Джулія витягла з його п`яти колючку («Гаразд... Ходімо» [1, с. 18]), дружню турботу («Іван уперся ногою і подав їй руку» [1, с. 58]), усвідомлення, що не один («І тоді, певно вперше, його пройняла тиха радість від того, що перед грізною невідомістю гір він не самотній і поруч є людина» [1, с. 65]), насамкінець, острах втратити її («Іван боявся тепер втратити свою супутницю»; «Колишне прагнення кинути її тепер злякало Івана, й він, важко стукаючи колодками, поліз до перевалу» [1, с. 71]).

Досліджуючи таїни людської душі, письменник фіксує увагу на вираження очей, погляду, жестів героїв, що свідчать про наростаюче взаєморозуміння і симпатію, не говорячи при цьому жодного слова про кохання. А чого варта художня деталь: Терешка складає польові маки у букет, щоб подарувати коханій.

Полон не зламав героя духовно. Він продовжує поступати за законами людської совісті. Іван відчуває потребу в Джулії (не менше, ніж вона у ньому) саме тому, що ця дівчина здатна укріпити у ньому почуття людяності, яке намагалися напрочуд витравити у в`язнів фашисти.

Ретроспективна композиція повісті достатньо збалансована, ефективна й економна. Тут усе знаходиться у русі – не тільки люди, але навіть природа, гори. Вони то розступаються, приймаючи у своє лоно утікачів, оберігаючи їх, то, впираючись хребтами в небо, заставляють Івана і Джулію щосили бігти угору. Сторінки твору наче увібрали у себе гірське повітря, яким дихають молоді. У квітучій долині, де радість йшла до них від «краси червоних маків», де «синіли галявини буйних духмяних незабудок, гойдалися на вітрі дзвіночки», і де «від міцних пахошів жовтої азалії паморочилось у голові» [1, с. 106], утікачі пізнали неповторну мить щастя.

І тільки загибель Терешка розлучила двох безборонних людей. Але Джулія зберігає у своєму серці пам`ять про три дні жахиття й щастя, що подарувала їй доля. У неї залишився син Джованні, якому вона подарувала життя – життя з великої літери.

Отже, намагаючись дослідити таїни людської душі, що опинилася у нелюдських обставинах, письменник увиразнює ту її внутрішню суть, що стає внутрішньою темою його повісті, її глибинною моральною опорою і її героїчним змістом. Совість, гідність, мужність – людські якості, які складають основу характеру головного героя у повісті. Совість повертається людяністю,



гідність – твердістю позиції, мужність – вчинком. Кохання Івана і Джулії виконує не тільки характерологічну, але й сюжетну функцію. Читачу надається можливість дізнатися передісторію життя героїв, важливі віхи їх біографій, морального дорослішання, вникнути у причини того драматизму, що не обійшов стороною їх минуле.

Кохання як природне почуття, що невідкладне часу, на повні груди дихає і у «Повісті полум'яних літ» О. Довженка. Його крізь горе і страждання Другої світової війни свято зберігають у своєму серці Іван Орлюк та Уляна – головні герої твору. Але на відміну від «Альпійської балади», це почуття зародилося у їх українській душі ще на передодні страшного лихоліття.

Перше знайомство читача з закоханими відбувається за дивних обставин. Важко поранений простий сержант Іван Орлюк з Наддніпрянщини, вибираючись з вогняного котла, де викликав вогонь на себе, захищаючи Батьківщину, у маренні бачить рідних, добрих, люблячих людей, серед яких й «найдорожча його Уляна» [2, с. 52]. Посміхаючись, він стиха співає: «Дівчино Уляно, збуди мене рано, та так збуди рано, а ще й не світало. Щоб у барабани та не вибивали, золотії труби та не вигравали...» [2, с. 53]. Народнописенні мотиви, які письменник вдало вмонтує у тканину художнього тексту, дозволяють відчутти струни народної української душі героя, котрого народжено й виховано у національних традиціях.

Вдруге ім'я коханої ми чуємо з вуст непритомного Івана, коли той опиняється на операційному столі у польовому шпиталі. І знову лунають, як клятва, два найдорожчих для нього слова – Батьківщина й Уляна.

І ніщо не здатне розірвати цей міцний ланцюжок – ні загроза смерті під час шалених ворожих атак, ні чисельні тяжкі поранення, ані смерть рідних Івана, чи жорстоке катування батька Уляни, бо б'ються в унісон серця молодих, котрих у скрутну хвилину життя єднає віра, надія і любов.

Прямуючи дорогою життя і смерті, загартувавшись і зміцнівши від тягара полум'яних літ, вони зустрічаються на попелищі рідного дому. «Скільки раз мені здавалось, – каже Уляна, звертаючись до Івана й обмацуючи його груди й руки й не спускаючи з нього очей, – що я виносила з бою тебе. Сотні раз здавалось мені, що це ти, що я тебе несу, тебе Іваночку!» [2, с. 90]. «Вона стояла, – підкреслює автор, – як зачарована» [2, с. 90]. Ця сцена, яка забарвлена промінчиками невимірного болю й радості, не тільки надає твору ліричного відтінку, але й віри у перемогу світла над темрявою.

Війна – це теж життя. Посіявши довкола таку безліч смертей, воно владно продиктувало молодим свої закони. Вони вирішили стати подружжям.

Оптимізмом пройнята в повісті свята картина весілля, щасливого шлюбу Івана й Уляни, де зібрався весь навколишній люд: жінки, діди, діти-сироти, каліки, і куди завітали офіцери й солдати з Іванової частини. О. Довженко, спираючись на національні традиції, майстерно змальовує це дійство. Звертають на себе увагу як мотиви стародавніх народних пісень і звичаїв, так й описи шлюбного вбрання дівчини-нареченої, яке вона спадкувала від матері: «...біла сорочка, вишита великими червоними квітами, вишнева шовкова

спідниця, теж у квітку, і веселе намисто з коралів, і розмаїті стрічки...» [2, с. 92]. Іван, дивлячись на Уляну, у захваті виголошує: «Картина відродження!» [2, с. 94].

Отже, кохання, як стверджує автор у повісті, – це вічна таємниця, яку людина переживає як відкриття. Воно має безліч граней і здатне наповнити душу вічним і прекрасним.

Як бачимо, тема самовідданого й зворушливого кохання, що з особливою силою виявляє себе у тяжкий час смертельної боротьби з фашизмом, є наскрізною у повістях В. Бикова й О. Довженка. Митці про ніжні почуття головних героїв говорять не мимохідь. В «Альпійській баладі» любовна лінія необхідна письменнику, щоб «збільшити» зображувальний епізод війни, перевести його у план загальнолюдський, звернутися до вічних категорій буття, послуговуючись романтичною ситуацією. З моменту розвитку любовної сюжетної лінії наростає почуття внутрішнього опору, твір нібито «роздвоюється», навіть стилістично.

В. Биков психологічно виважено розкриває еволюцію кохання, вдаючись до різноманітних деталей, звертаючи увагу на міміку, жести та погляд персонажів, проте чомусь приховує від читача причини, внаслідок яких вони стали такими, а не іншими, не фіксує джерело їхнього духовного загартування.

У повісті О. Довженка історія кохання – складова подій воєнного і, ретроспективно, довоєнного життя, яка вияснює моральний світ людини та можливості її духа. Пристрасні почуття Івана й Уляни виникли ще до початку війни, у страшну годину навали «коричневої чуми» на Україну вони ще сильніше зміцнили й загартувалися. Письменник, вводячи любовну лінію у тканину художнього твору, глибше увиразнює характери героїв та їх внутрішній світ.

О. Довженко – майстер створення психологічного малюнку. Він зображує своїх героїв у найсильнішому емоційному вияві, коли виявляється найхарактерніше в особистості. І досягає цього автор шляхом художнього розкриття рис, уже набутих героєм. Серед основних прийомів творення внутрішньої картини світу варто виділити внутрішні монологи, авторські описи, ліричні відступи, а також біблійні й фольклорні мотиви.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Биков В. Альпійська балада / В. Биков. – К. : Молодь, 1965. – 158 с.
2. Довженко О. Повість полум'яних літ / О. Довженко // О. Довженко. Вибрані твори. – Львів : Каменяр, 1980. – С. 43–150.

В статье показана сравнительно-типологическая общность повестей В. Бикова и О. Довженко на проблемно-тематическом уровне. Определено место темы любви в структурной организации художественного текста, обозначено характерологическую и сюжетную функции любви в нем. Представлена сравнительная характеристика образов главных героев, выявлена роль любви в системе их морально-этических координат, исследована эволюция любовного чувства как общечеловеческой ценности в произведениях. Обозначены в них художественные средства создания внутренней картины мира.

**Ключевые слова:** повесть, проблемно-тематический уровень, морально-этический кодекс героя, внутренняя картина мира, сравнительно-типологическая общность.

**Konieva Tetiana, Fisak Iryna. Theme of love in the story "the Alpine ballad" Vasily Bykov and "Tale of fiery years" by Alexander Dovzhenko**

The article reveals a typological kinship of the novels of V. Bykov and A. Dovzhenko at the topical level. The place of the love theme in the structural organization of a literary text studied characterology tasks of love in the works. Relatively the images of the main characters, outlined the role of love in the system of moral and ethical coordinates, traced the evolution of love as universal values in the works. Glorious in their artistic means to create an internal picture of the world.

**Key words:** novel topical level, the ethical code of the hero, the internal picture of the world, the typological affinity.

---

---

*Наталя Мельник*

### **«ЗАЧАРОВАНА ДЕСНА» ОЛЕКСАНДРА ДОВЖЕНКА: СВІТ КРІЗЬ ПРИЗМУ ФОЛЬКЛОРНОЇ СВІДОМОСТІ**

У статті досліджується проблема фольклоризму літературного твору, зокрема, модель світу, що її подає Олександр Довженко в кіноповісті «Зачарована Десна». Акцентовано на поєднанні фольклорної та літературної свідомостей у творі. Досліджено провідні художні образи та художні засоби кіноповісті як такі, що ґрунтуються на народному світогляді. Розуміння світу крізь призму фольклорної свідомості – свого роду втеча письменника до вільного, гармонійного, дитячого світу, не обмеженого ідеологічними догмами.

**Ключові слова:** кіноповість, фольклорна свідомість, концепція людини та дійсності.

Проблема дослідження художньої свідомості як естетичної форми освоєння світу – одна з найактуальніших у сучасному літературознавстві. Загальновідомо, що кожний письменник так чи так, прямо чи опосередковано, свідомо чи підсвідомо пов'язаний зі своєю національною традицією (фольклором), що не може не відбитися на рівні сюжетів, образів, мотивів, ідей, прийомів у його художніх творах.

Як слушно зазначає М. Дмитренко, «<...> фольклор як визначальна складова традиційної культури, мови й світогляду – універсальний засіб вираження ментальності, важливий чинник формування національної самосвідомості, формування духовного світу особистості, її морально-естетичного розвитку, психологічної самодостатності й комфорту» [6, с. 5].

Ми погоджуємося з думкою І. Кімакович про те, що «<...> більшість видів мистецтва починають формуватися в фольклорній культурі; професійне мистецтва на всіх етапах постійно звертається до її сюжетів, образів і т. п. Тим-то питання про появу чи нівеляцію певних буттєвих смислів, ціннісних орієнтацій та цінностей у сучасній культурі прямо стосується і розгортання фольклорної свідомості, яка й сьогодні значною мірою регулює мистецьке та суспільне життя» [3, с. 23].

Дослідник фольклорної свідомості І. Голованов так трактує це поняття: «Під **фольклорною свідомістю** ми розуміємо ідеальний об'єкт як сукупність (систему) уявлень, образів, ідей, які отримують свою репрезентацію в творах фольклору <...> **Фольклорна свідомість** – це якісно особлива духовна система, яка живе своїм відносно самостійним життям та яку неможливо аналізувати ізольовано від інших явищ життя носіїв фольклору» [1, с. 44].

І. Кімакович у дослідженні «Фольклорна свідомість в теорії естетики» визначає це поняття як «<...> сукупність моделей (чи модель) народного світозображення <...> доцільно розглядати ФС як сакральну свідомість з її синкретичною правдою як **первісну форму естетичної свідомості, а літературну свідомість як художню свідомість з її художньою правдою – як вторинну**. ФС фіксує арсенал образотворчих засобів, а тому її варто кваліфікувати і як мистецьку свідомість на сучасному етапі її розгортання<...> ФС розгортається поступально, вона справді користується вигадкою як формою осягнення світу, та ця вигадка спочатку в ній виступає як священнодія, як екстеріоризація рефlectorного досвіду культури, а не як форма цілеспрямованого фантазування про життя» [3, с. 37].

Як правило, «у літературознавстві питання про об'єктивність моделей світу, що їх подають письменники, не обговорюється. Всі вони вважаються суб'єктивними, оскільки в їхній основі лежить художній вимисел» [4, с. 52].

Кіноповість Олександра Довженка «Зачарована Десна», на наше тверде переконання, можна вважати яскравим зразком синкретичного поєднання, природного злиття фольклорної та літературної свідомостей.

Відомо, що «серцевиною і фольклорної свідомості, і літературної свідомості є художні образи та арсенал художніх засобів» [3, с. 26]. Тому логічним у цьому смислі є звернення до образної системи кіноповісті.

Загальновідома теза про двоплановість сюжету та образу автора у повісті (автор-малий Сашко – автор-зрілий письменник) прочитується в цьому сенсі по-новому: фольклорна свідомість диктує принципи світобачення не лише авторові – малому Сашкові, а й авторові – зрілому письменникові: *«Сучасне завжди на дорозі з минулого в майбутнє. Чому ж я мушу зневажати все минуле? Невже для того, щоб навчити онуків ненавидіти колись дороге й святе моє сучасне, що стане теж для них колись минулим у велику добу комунізму!»* [2, с. 80]. Автором можна вважати і малого Сашка, бо він також творить текст. Складові сюжету (невеличкі оповіді про різні життєві ситуації) композиційно систематизуються, спираючись саме на хлопчоче сприйняття подій.

У основі описів членів родини Сашка – загальнофольклорні традиції, що ґрунтуються на давніх уявленнях про комічне. Так, говорячи про діда, бабу, автор застосовує художні засоби народної гумористики. Дід: *«Він був письменний по-церковному і в неділю любив урочисто читати Псалтир. Ні дід, ні ми не розуміли прочитаного, і це завжди хвилювало нас, як дивна таємниця, що надавала прочитаному особливого, небуденного смислу. Мати ненавиділа діда і вважала його за чорнокнижника. Ми не вірили матері і захищали діда від*

її нападів, бо Псалтир всередині був не чорний, а білий, а товста шкіряна палітурка – коричнева, як гречаний мед чи стара халява» [2, с. 37].

І. Кімакович слушно зазначає: «На наш погляд, **носій традиції не вирішує питання про правдивість чи правдоподібність тих уявлень, які транслює. Для нього фольклорний твір – не «народнопоетична творчість», а реальна форма буття в світі**» [4, с. 53]. Справді малий Сашко, перебуваючи у самій фольклорній реальності, не відмежовує себе від неї. Для нього це цілком природне середовище. Видіння матері про святого Юрія, ворожіння баби проти матері, наявність у хаті домовика хлопчик сприймає як реальне буття. Рух життя, події в родині трактуються Сашком цілком у традиційному руслі. Епізод, пов'язаний із народженням дитини, побудовано із застосуванням традиційної казкової формули: «<...> чую – щось твориться у хаті незвичайне, мов у казці: **дід плаче, мати плаче, курка в снігах кудкудаче, і пахне чимсь, ніби церковним**» [2, с. 53] (Підкреслення наше – Н. М.).

Образи батька й матері осмислюються в творі через категорію долі, яка широко представлена в українській фольклорній спадщині. Доля батьків – трагічна. Тяжка праця, злигодні, безпросвітність існування, розпач, часто зневіра в майбутньому – провідні реалії їхнього життя. «*Було в минулому житті моїх батьків багато неладу, плачу, темряви й жалю. Неясні надії й марні сподівання знаходили собі могилу в горілці та сварах. А найбільш, чого їм відпустила доля, – роботи, тяжкої праці. Вони прожили свій вік нещасливо, кожен по-своєму – і прадід, і дід, батько з матір'ю. так ніби всі були народжені для любові і мали всі талант до неї. Та ж певно, не знайшли одне одного чи не доглянули, і гнів і ненависть, які були огидні їм ціле життя, підкинула їм ворожка-чарівниця, і все життя облудні примари невпинно турбували їх і бентежили марно. І все життя їх було скорботним, як життя стародавніх. Вони не знали, як змінити його, і, віддаючи перевагу тому, чого не судила їм доба, не порадувались*» [2, с. 80].

Опис зовнішності батька супроводжується глибоким філософським осмисленням історичної долі всього народу та ґрунтується на традиційних уявленнях про справжню красу людини: «*Багато бачив я гарних людей, ну такого, як батько, не бачив. Голова в нього була темноволоса, велика і великі розумні сірі очі, тільки в очах чомусь було повно смутку: тяжкі кайдани неписьменності і несвободи. Весь в полоні у сумного, і весь в той же час з якоюсь внутрішньою високою культурою думок і почуттів; <...>З нього можна було писати лицарів, богів, апостолів, великих учених чи сіячів – він годивсь на все. Багато наробив він хліба, багатьох нагодував, урятував од води, багато землі переорав, поки не звільнився від свого смутку*» [2, с. 52].

Родина та односельці Сашка – не лише рушії сюжету художнього твору, а й носії багатовікової традиції, не лише знавці, але і творці фольклору. Їхнє повсякденне буття природно супроводжується процесом творення фольклорних зразків. Перебуваючи в самому серці народнопоетичної стихії, вони – митці за своєю сутністю, трансформують власне тяжке, повне злигоднів життя, у витвори народного словесного мистецтва. Саме таким постає у творі прадід

Тарас: «<...>Тарас тоді, дідів батько, брав мене на руки і розповідав про Десну, про трави, про таємничі озера – Дзюбане, Церковне, Тизе, про Сейм» [2, с. 49]. Автор також показує, як в устах баби Марусини абсолютно природним чином твориться оригінальний зразок народного замовляння-прокльону: «Куди ти тютюн ламаєш, бодай тобі руки й ноги поламало! А бодай би ти не виліз з того тютюну до другого пришестья. Щоб ти зів'яв, невігласе, як ота морквочка зів'яла від твоїх шибенних рук!» [2, с. 40]. Бабина «молитва» – не менш шедевральна: «Мати Божя, Царице Небесна, – гукала баба в саме небо, – голубонько моя, свята великомученице, побий його невігласа, святим своїм омофором! Як повисмикував він з сиріє землі оту морквочку, повисмикуй йому, Царице милосердна, і повикручуй йому ручечки й ніжечки, поламай йому, свята владичице, пальчики й сугавчики. Царице Небесна, заступнице моя милостива, заступись за мене, за мої молитви, щоб ріс він не вгору, а вниз, і щоб не почув він не зозулі святої, ні Божого грому. Миколаю-угоднику, скорий помочнику, святий Юрію, святий Григорію на білому коні, на білому сідлі, покарайте його своєю десницею, щоб не їв він тої морквочки, та бодай його пранці та болячки з'їли, та бодай його шашіль поточила» [2, с. 41].

Дід у творі постає як людина з великим життєвим досвідом, він багато знає, а тому хлопчик прислухається до його мудрих слів: «Дід казав, що у Масія не було душі, а тільки сама пара, тому він і обдурював усіх, хто тільки до нього заходив. За це Бог справедливо покарав його, повелівши злодіям своїм обікрасти його крамничку карбованців, казали, на десять<...>» [2, с. 46]; «Засну і виросту уві сні. Дід казав, що я у сні расту» [2, с. 48]. Дід усвідомлює себе рівноправною частиною природи, вірить у те, що все живе на землі має душу, бо він – носій фольклорної свідомості: «Він був наш добрий дух луку і риби. Гриби і ягоди збирав краще за нас усіх і розмовляв з кінями, з телятами, з травами, з старою грушею і дубом – з усім живим, що росло і рухалось навколо»; «Він не ловив линів у озерах ні волоком, ні топчійкою, а якось неначе брав їх з води прямо руками, як китайський фокусник. Вони ніби самі пливли до його рук. Казали, він знав таке слово» [2, с. 38]; «Більш за все на світі любив він сонце. Він прожив під сонцем коло ста літ, ніколи не ховаючись у холодок. Так під сонцем на погребні, коло яблуні, він і помер, коли прийшов його час» [2, с. 38].

У епізоді, коли дід розповідає про старовину, і він, як оповідач, і його слухачі наче перебувають у спільному фольклорному просторі, не відмежовуючи правду від вигадки, реальне від фантастичного: «Тут дід заводив нас у такі казкові нетрі старовини, що ми переставали дихати і бити комарів на жижках і на шиї, і тоді вже комарі нас поїдом їли, пили нашу кров, насолоджуючись, і вже давно вечір надходив, і великі соми вже скидалились у Десні між зірками, а ми вже слухали, розкривши широко очі, поки не засинали в запашиному сні під дубами над зачарованою річкою Десною» [2, с. 38].

Цілком у руслі фольклорної свідомості подано специфіку релігійності українця кінця ХІХ – початку ХХ століття: «<...>у нас на Вкраїні прості люди в Бога не дуже вірили. Персонально вірили більш у Матір Божу і святих –

*Миколая-угодника, Петра, Іллю, Пантелеймона. Вірили також в нечисту силу. Самого ж Бога не те щоб не визнавали, а просто з делікатності не наважувалися утруждати безпосередньо. Повсякденні свої інтереси прості люди хорошого виховання, до яких належала і наша сім'я, вважали до скромності недостойними божественного втручання. Тому з молитвами звертались до дрібніших інстанцій, до того ж Миколая» [2, с. 40]. Таким чином, у творі відображено своєрідність трансформування Християнської ідеї українським світоглядом. Іншими словами, народ дозволяв собі робити певні корективи у, певною мірою, консервативній системі, трактувати її по-своєму, наблизивши до традиційного національного буття. Така своєрідність релігійного світосприйняття чітко прослідковується під час аналізу фольклорних творів різних жанрів, на неї вказує і автор, укладаючи в уста батька такі слова: «Батюшка, і ви, дяче, і ти, паламарю, давайте щодо сповідання віри умовимось одразу: я не проти Бога <...> Не проти Бога я, духовні люди, не проти Пасхи і навіть не проти Великого посту. Не проти вола його, і осла його, і всякого скота його... І коли я часом гнівлю його, так це зовсім не тому, що я в нього не вірую чи вірую в якогось іншого бога» [2, с. 61].*

Дослідники неодноразово відзначали певну формальність у сприйнятті народом нової віри. Роздумуючи над проблемою специфіки українського народного релігійного світогляду І. Огієнко зазначає: «Нової Християнської Віри глибше не знали, ідеологію її низи мало розуміли, а жити й мислити треба було й далі, хотілось і розуміти все те, що робиться навкруги, – і предки наші позоставалися і при старих віруваннях, і при старій ідеології, сприйнявши з нового головні зовнішні форми, що допомагали йому в житті. Процес синкретизму впершого старого й не все зрозумілого нового йшов серед простого нашого народу дуже помалу, й остаточно не закінчився й тепер не тільки в нас, але й по всьому християнському світі» [5, с. 314].

Автор захоплюється внутрішньою свободою, безмежним оптимізмом, життєвої стійкістю своїх односельців: «Ой, як же не зареоче наше затонуле село, як не возрадуються стріхи! Баби, дівки, діди, чоловіки, діти! От народ! Отак сміятися з Святої Пасхи, з самих себе, з усього в світі на Великдень! І де? На стріхах, в оточенні коней і корів, що тільки роги й голови стирчать з холодної води. Ні! Національний характер загреблян не піднявся до верховин розуміння закономірності й доцільності лиха. Він спокусив їх на сміх з Святої навіть Пасхи» [2, с. 61].

Немає в творі особливої пошани до церковних діячів. До них народ ставиться як до звичайних людей, дозволяючи собі посміятися з комічних ситуацій, що відбуваються з отцем Кирилом, його дружиною-попаддею та дяком: «Зачепивши отця Кирила за золотий ланцюг держакон весла, батько втяг його, як сома, в свій ковчег до корів і овечок. Потім стали витягати дяка, і, витягаючи, так нареготалися, що забули про паламаря Луку, якого, мабуть, чи не з'їли раки, забув уже» [2, с. 62].

Фольклорна свідомість диктує розвиток подій («Заліз я хутко в старий човен... і почав думати, що мені робити для поновлення святості <...> Піду на

вулицю шанувати великих людей. Дід казав, що за це прощається багато всіляких гріхів на тім світі. Піду знімати перед ними шапку й казати «здрасуйте!» [2, с. 45-46]. Сашко по-справжньому вірить у те, що бачить: «Хмарний світ був переповнений велетнями і пророками. Велетні і пророки невпинно змагались у битвах, і дитяча душа моя не приймала їх, впадаючи у смуток. Неспокій, рух і боротьбу я бачив скрізь – в дубовій, вербовій корі, в старих пеньках, у дуплах, в болотній воді, на поколупаних стінах. На чому б не стинилось моє око, скрізь і завжди я бачу щось подібне до людей, коней, вовків, гадюк, святих; щось схоже на війну, пожеар, бійку чи потоп. Все жило в моїх очах двоїтим життям» [2, с. 50].

Іноді автор застосовує фольклорну стилістику, що природним чином постає в літературному творі: «Коло хати мати – зозуля кує мені розлуку. Довго-довго, не один десяток років буде проводити мене мати, дивлячись крізь сльози на дорогу, довго хреститиме мені слід і стоятиме з молитвами на зорях вечірніх і ранішніх, щоб не взяла мене ні куля, ні шабля, ні наклеп лихий» [2, с. 64].

У кіноповісті наявні прийоми гіперболізації та ідеалізації, характерні для фольклорної свідомості. Застосування цих прийомів пов'язане з категорією минулого. Із вуст персонажів твору неодноразово звучить традиційна думка про те, що колись жити було краще, колись був справді золотий вік. Як для носіїв української фольклорної свідомості, для діда та батька таким ідеальним минулим є часи козацтва та чумацтва. Це не лише славні часи з погляду героїчного, в уяві чоловіків це часи особливі в усіх смислах цього слова: «Дід <...> розказував косарям про молоді свої літа, про чумацтво, про те, як колись все було не так. Все було краще. Річки й озера були глибші, риба більша й смачніша, а що вже грибів та ягід у лісі – не переносити, та й ліси були густіші, трави – вуж не пролізе, хіба тепер трави!<...> То ж були колись роси які та води, болота довго стояли» [2, с. 67]. Батько із сумом говорить: «Прості ми люди, синку... Хахли, ті, що хліб обробляють. Сказать би, мужики ми... Да... Ой-ой-ой... мужики, й квіт. Колись козаки, кажуть, були, а зараз тільки званіє зосталось» [2, с. 68].

Зміст уявного діалогу між автором та редакторами демонструє авторську концепцію мистецтва: писати так, як бачиш, відчуваєш, пам'ятаєш, а не так, як треба. Редактори («повні здорового глузду і ненавидять неясності») хочуть, щоб автор «<...> писав або так, як усі, або трохи краще чи трохи гірше від інших». У будь-якому випадку ідеться про тиск на митця, певний диктат, недопустимість творчого самовираження, суб'єктивного трактування подій та почуттів:

- Чому не написати, що, коли я був хлопчиком на Десні, мені хотілось, аби скрізь водилися леви і щоб дикі птиці сідали мені на голову й на плечі не тільки в снах?

- Це неправдоподібно, і потім цього можуть не зрозуміти [2, с. 73].

Довженкова концепція мистецтва невід'ємна від Довженкової концепції людини: «Сумно і смутно людині, коли висихає і сліпне уява, коли, обертаючись



*до найдорожчих джерел дитинства та отрочтва, нічого не бачить вона дорогого, небуденного, ніщо не гріє її, не будить радості ані людяного суму. Безбарвна людина ота, яку посаду не посідала б вона, і труд її, не зігрітий теплим промінням часу, безбарвний» [2, с. 80].*

Отже, розуміння світу крізь призму фольклорної свідомості і відображення його в кіноповісті «Зачарована Десна» – свого роду втеча письменника до вільного, казкового, дитячого світу, де панують радість і гармонія, а кожен день життя (хоч і бідного і голодного) пройнятий радістю відкриттів, наповнений ширістю простих людей, а тому такий теплий і рідний. Це світ, не обмежений жодними суспільними ідеологічними догмами, відкритий і зрозумілий для всіх, світ «невмирущої гармонії, людяної, дорогоцінної» [2, с. 80]. Лише в цьому світі Довженко-митець почувається щасливим: *«Щасливий я, що народився на твоєму березі, що тив у незабутні роки твою м'яку, веселу, сиву воду, ходив босий по твоїх казкових висипах, слухав рибальських розмов на твоїх човнах і казання старих про давнину, що лічив у тобі зорі на перекинутому небі, що й досі, дивлячись часом униз, не втратив щастя бачити оті зорі навіть у буденних калюжах на життєвих шляхах» [2, с. 81].*

### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Голованов И. А. Фольклорное сознание как особый тип художественного освоения действительности / И. А. Голованов // Вестник Челябинского государственного университета, 2009. – № 22 (160). Филология. Искусствоведение. – Вып. 33. – С. 43–47.
2. Довженко О. П. Твори: В 5-ти томах. Т. I / Олександр Петрович Довженко ; [передм. О. Гончара, приміт. К. Волинського, упоряд. Ю. Солнцева і Т. Дерев'янку]. – К. : Дніпро. – 1983. – 439 с.
3. Кімакович І. Фольклорна свідомість в теорії естетики / І. Кімакович // Український фольклор : методологія дослідження, динаміка функціонування: Колективна монографія / За редакцією доктора філологічних наук, професора М. К. Дмитренка. – К. : ПАЛИВОДА А. В., 2014. – С. 21–39.
4. Кімакович І. Фольклорна свідомість: естетичні моделі фольклорної дійсності / І. Кімакович // Український фольклор : методологія дослідження, динаміка функціонування: Колективна монографія / За редакцією доктора філологічних наук, професора М. К. Дмитренка. – К. : ПАЛИВОДА А. В., 2014.– С. 39–58.
5. Митрополит Іларіон. Дохристиянські вірування українського народу / Митрополит Іларіон. – К. : Обереги, 1994. – 424 с.
6. Український фольклор: методологія дослідження, динаміка функціонування: Колективна монографія / За редакцією доктора філологічних наук, професора М. К. Дмитренка. – К. : ПАЛИВОДА А. В., 2014.– 252 с.

В статті досліджується проблема фольклоризма літературного произведения, в частности, модель мира, которую предлагает Александр Довженко в киноповести «Зачарованная Десна». Акцентируется на слиянии фольклорного и литературного сознания в произведении. Исследованы основные художественные образы и художественные средства, которые основываются на народном сознании. Понимание мира сквозь призму фольклорного сознания – своего рода побег писателя в мир свободы, гармонии, детства, мир, не ограниченный идеологическими догмами.

**Ключевые слова:** киноповесть, фольклорное сознание, концепция человека и действительности.

Melnyk N. H. »Zacharovana Desna» by Olexander Dovzhenko: the world through the prism of folk consciousness

This article investigates the problem of folklore literary work and the world modelling in the movie-tale «Zacharovana Desna» by Oleksandr Dovzhenko. This paper focuses on the combination of folk and literary consciousness in the literary work. The main attention is paid to investigating the leading literary images, means and devices founded on the national outlook. This research proves that the world comprehension through the prism of folk consciousness is the writer's attempt to run away in the childish world of harmony, which has no ideological dogmas and limits.

**Keywords:** movie-talet, folk consciousness, the concept of man and reality.

---

---

*Світлана Привалова*

## КОНЦЕПТ «ЗЕМЛЯ» У КІНОТВОРАХ О. ДОВЖЕНКА

У статті окреслено витoki таленту О. Довженка, зокрема визначено значення концепту «земля» у кінотворах митця.

**Ключові слова:** концепт «земля», кінотвори О. Довженка, кіноповісті, ліризм, драматизм, національний колорит.

В історії світової культури О. Довженко відомий як талановитий письменник, художник, публіцист, педагог, мислитель, громадський діяч, геніальний кінорежисер, який стояв біля витоків українського кіно.

Талант митця випоєний соками рідної землі, землі його дитинства і юності. Саме рідну землю, рідну природу митець опоетизував у багатьох своїх творах – «Звенигора», «Земля», «Зачарована Десна», «Україна в огні», «Повість полум'яних літ» та ін.

У 1928 році Олександр Петрович зняв кінокартину «Звенигора», що стала визначною подією українського кіно. «Звенигора» в моїй свідомості відклалася як одна з найцікавіших робіт. Я зробив її якось одним духом – за сто днів... «Звенигора» – це був своєрідний преїскурант моїх творчих можливостей... Картину я не зробив, а проспівав, як птах» [4, с. 52]. Це був справжній німий гімн Україні: велетні-козаки пропливали на могутніх конях над просторами її степів і садів, а дівчата спускали зачаровані вінки на тихі води, епохи змінювали одна одну. «Мені хотілося розсунути рамки екрана, відійти від шаблонної розповіді і заговорити, так б мовити мовою великих узагальнень» [6, с. 190]. Досить високу оцінку твору дав М.Бажан: «Звенигора» потрясла всіх глибиною, величезним розмахом ідей і думок, вкладених у неї... Це була зафільмована лірика, епос і філософія, виявлена в образах такої глибини і значимості, що багатьом несла було до кінця її розкопати й зрозуміти» [4, с. 53]. Фільм засвідчив, що до кіно прийшов своєрідний майстер. На офіційному перегляді публіка поділилась на два протилежних табори – прихильників О. Довженка і тих, хто не сприйняв його образної мови, його поетичного звернення до рідної природи, до рідної землі.

Згодом після «Звенигори» сценарії до своїх фільмів митець писав сам, ставши зачинателем жанру кіноповісті у вітчизняній літературі.

У 1930 році митцем було завершено роботу над фільмом «Земля», який знято на Київській кінофабриці. Робота принесла справжній триумф О. Довженкові. Кінокартина настільки національно самобутня, що стала світовим явищем і засвідчила про талант Довженка-кінематографіста. У 1958 році у Брюсселі «Земля» була відзначена як кращий фільм усіх часів і народів. Німий фільм «Земля» – це авторська симфонія про могутню, щедру українську землю, що повниться молодими силами. Це та земля, на якій стигнуть океани пшениці, наливаються тугі яблука в гущавині садків, на якій натхненно працюють невтомні трудівники. У цьому значенні концепт «земля» є хвалою вічному і прекрасному життю.

Твір про землю починається як українська народна пісня: пшеничні поля, над якими гуляє неспішний вітер, гілки яблуні з круглими, міцними, налитими плодами, дідусь лежить у морі яблук, повільно підводиться, падає і засинає навечно. Це довженківська легенда про життя, яку автор починає зі смерті, а закінчує плодючістю, народженням. Все у творчості письменника позначено прив'язаністю до землі.

За кожною формою відкривається аналогія між рослиною, твариною, людиною – всіма живими істотами на землі. Досить міцний їх зв'язок із землею. Промовистими є наступні кадри: на вузькій смужці зображені воли і корови, які мало не вриваються в небо, селяни, які так само вкорінені в землю, як і тварини. Земля як концепт у цьому значенні є праосновою життя.

І «Звенигора», і «Земля» засвідчили про О. Довженка як фундатора поетичного кіно і принесли світову славу. Картинам митця притаманні тонкий ліризм, глибокий драматизм і національний колорит. Хоча поетичне кіно захоплено сприйняла Європа, проте московські кінокритики оголосили фільм «Земля» націоналістичним, ворожим радянському народові. Саме з Довженковою «Звенигори» і «Землі» бере початок українське поетичне кіно, якому судилося з могутньою силою відродитися в художніх фільмах Сергія Параджанова, Юрія Іллєнка, Леоніда Осики, Івана Миколайчука в 60-70-х роках ХХ століття.

Концепт «земля» наявний і у кіноповісті «Україна в огні», написанню якої у 1943 році передували стаття «Україна в огні» й оповідання «Незабутнє», «На колючому дроті», «Перемога». «Україну в огні» можна віднести до жанру народно-героїчної епопеї. Загалом кінокартина є своєрідним трагедійно-героїчним портретом рідного народу, якому по-справжньому належить визначальна роль у Великій Вітчизняній війні, саме народ у цій війні – творець перемоги, він захисник рідної багатостраждальної землі. О. Довженко реалістично передав гіркоту поразок і відступу та героїзм українського народу в боротьбі з фашизмом, розвінчав сталінську концепцію класової боротьби, розкритикував методи виховання нашої молоді, наголосив на незнанні нею історії рідної землі й відсутності національної гордості. На О. Довженка чекало так зване «кремлівське розп'яття», про що митець занотує

у щоденнику: «Я народився і жив для добра і любові. Мене вбила ненависть великих якраз у момент їхньої малості» [6, с. 196].

Як письменник О. Довженко прагнув висловитись повніше й яскравіше, що зумовило використання в кіноповісті численних вставних оповідань, епізодів, спогадів, аналітичних роздумів і ліричних відступів. Як сценарист О. Довженко змалював воєнні баталії, окремі епізоди з життя героїв та їхні вчинки, довільно розширюючи рамки сюжету в часі й просторі.

У творі поєднано принципи побудови драми і прози: за внутрішньою структурою це сценарій літературний і в той же час кінематографічний. Багатопроблемність твору визначає його структуру: повість поділена на 50 окремих епізодів-картин, наявні кілька сюжетних ліній, які нерідко обриваються після одного-двох епізодів: лінія захисту Батьківщини (доля роду Запорожців та інших учасників бойових дій), лірична лінія Олесі й Василя, лінія Христі Хутірної, вчинки ворогів і поведінка Лиманчука та ін.

Епічна стихія повісті доповнюється елементами драми (діалогами), народною піснею та іншими позасюжетними компонентами. Діалоги надають епізодам гостроти й напруженості, сприяють глибшому розкриттю ідеї твору. Характерне обрамлення твору: повість починається заспівом, що свідчить про налаштованість автора на народнопоетичну стихію. Яскраві епітети, порівняння, метафори допомагають краще відчутти високу поетичність твору і його героїв.

На початку кіноповісті О. Довженко представляє читачеві українську родину зі славним козацьким прізвисьмом Запорожець, що символізує у кіноповісті весь народ. Рід зібрався, щоб привітати матір з днем народження. Ця сцена звучить як заспів до великої людської трагедії, котрій судилося розігратися на землі багатостраждальної України. Материна пісня з величальної раптово переходить у плач-голосіння за синами, що йшли на війну: *«Синочки мої, сини! Діточки мої! А Боже мій, Боже мій! Ой, прощавайте, прощавайте, діти мої...»*

Культ матері як берегині роду значною мірою визначав поведінку героїв повісті, що підтверджує і заключна сцена. Після визволення Тополівки ті, хто залишився живим з роду Запорожців, повернувшись у рідний край, на рідну землю, *«стали укупі коло печища і в честь матері заспівали:*

*Ой, піду я до роду гуляти,  
Там у мене увесь рід багатий».*

Мати загинула, але її пісня звучить на попелищі як символ нездоланності нашого народу, нескореності рідної землі ворогам. Концепт «земля» у цьому випадку ототожнюється з образом жінки, матері, берегині роду. Образ Тетяни Запорожчихи певною мірою перегукується з іншими образами жінок-матерів – Марія Стояниха («Мати»), стара Левчиха («На колючому дроті») та ін., – які гинули в ім'я свого українського народу, рідної землі.

Письменник добирає прекрасні слова і світлі фарби, щоб змалювати характери Олесі, Христі Хутірної, Тетяни Запорожчихи, старої Левчихи.

Доля кожної з них є глибоко трагічна. Від ран на руках у сина померла Тетяна Запорожчиха, від кулі запроданця Заброди загинула Мотря Левчиха, несучи вузлик з чорним хлібом заарештованому Лаврінові Запорожцю.

Автором найповніше виписано образ Олесі. Митець відразу налаштує читача на лірично-поетичне сприйняття характеру дівчини, невід'ємними складовими якого є народна пісня, закоханість у природу, у працю, у рідну землю. На відміну від її подруги Христі Хутірної, Олесю характеризують спокійна вдача, врівноваженість, поетичність. *«У мене друга вдача... Я м'яка, не войовнича. В мені зло не тримається. Все прощаю, як дурна. Все забуваю. Жити ж треба».* Дівчина переконана, що на українську жінку покладено найсокровенніше – збереження народу, нації, вона має бути продовжувачкою роду на землі. Концепт «земля» у цьому значенні є символом життєвого начала народу.

Доля Христі Хутірної трагічніша. Для дівчини неволя гірша за смерть. Христя також тікала з німецької неволі, її ловили, знущалися й глумили над її тілом, щоб знову не потрапити до Німеччини, вона вийшла заміж за італійського капітана Пальму. Згодом за цей вчинок дівчина постає перед партизанським судом. На суді Христя зневажає і засуджує тих, хто віддав її на поталу ворогові, не захистив: *«Я пам'ятаю вас, – гостро кидає вона своєму прокуророві Лиманчукові. – Ви прошигнули через наше село. Я наливала вам воду в радіатор. Він сильно протікав у вас, і ви лаялись так голосно й гидко. Я плакала тоді і, плачучи, питала вас, чи будуть фашисти в нашому селі: може б, я втекла? Пам'ятаєте, що ви сказали мені? Ви назвали моє питання провокаційним. От я й осталась під німцем, повія й стерво. От ви чисті, а я ні».*

Олеся Запорожець, Христя Хутірна, інші жіночі постаті у кіноповісті символізують образ самої України – поруйнованої, знедаленої, вічної полонянки, проте нескореної і поетичної.

Центральний образ у кіноповісті «Україна в огні» – матері України, зруйнованої, спаленої, кров'ю залитої – виписано з надзвичайною художньою силою. Поетично змальовано картини спустошеної рідної землі, вони співзвучні з героїчним епосом «Слово о полку Ігоревім». Образ України в кіноповісті також уособлюють учасники великої трагедії, яка розігрується на її пожарищах: Лаврін Запорожець із синами, Василь Кравчина, Мина Товченко та ін. Україна – це й чарівна природа, і родючі чорноземи, і чудова задушевна пісня. О. Довженко наголошує на нерозривній єдності людини і природи, на їх органічному взаємозв'язку, на їх спільній трагедії у роки Другої світової війни. Концепт «земля» в цьому значенні вказує на масштабність трагедії всього українського народу, всієї України.

О. Довженко був одним із перших письменників, хто так сміливо й правдиво показав розтерзану Україну, яка у воєнну пору опинилася між двох вогнів. Окупація України, яку не змогли відвернути відступаючі радянські війська на початку війни, спричинила болючі звинувачення нашого народу в

зраді з боку тих, хто повернувся зі сходу в 1943 році. Щоб написати правду про це, треба було бути справжнім патріотом. Уривки з кіноповісті автору вдалося опублікувати в 1943 році, фільм «Україна в огні» взагалі не вийшов на екрани. Вперше цей твір побачив світ лише в 1966 році завдяки зусиллям відомого українського письменника Олександра Підсухи.

Особливе значення концепт «земля» набуває у кіноповісті «Зачарована Десна». Перший спогад про кіноповість знаходимо у щоденниковому записі від 5 квітня 1942 року. Це автобіографічний твір про історичну долю України, її культуру, красу рідної природи, рідної землі. Це твір, у якому митець по-філософськи осмислює красу людини і красу природи й утверджує думку про їх органічну єдність.

Почерк сценариста позначився на специфіці сюжету: замість цілісної сюжетної лінії – набір епізодів, картин, які зринають у пам'яті митця. Спогад є основною формою змалювання життя, композиційним засобом для висловлення різноманітних вражень. Крім того, у повісті нерідко зникає межа між спогадом і дійсністю. Водночас впадає в око сюжетна двоплановість твору. Перший план – основна сюжетна лінія кіноповісті – знайомить читача з малим білоголовим Сашком, передає його дитячі враження, сцени радісного захоплення навколишнім світом. Другий план – ліричні відступи зрілого майстра, Олександра Петровича, в яких осмислено процес художньої творчості, красу людської праці, взаємозв'язок природи та людини.

Стильовий почерк автора можна визначити як романтично забарвлений, лірично-поетичний, закорінений у національний епос і водночас реалістичний у зображенні побутових деталей. Основний лейтмотив повісті – це гімн людині праці, її духовному багатству і красі, безмежному терпінню. Через увесь твір проходить думка, що митець може сформуватися, тільки пізнавши історію свого краю, старовинні традиції та звичаї, ввібравши в душу морально-етичні ідеали, життєві цінності, культуру рідного народу.

Автор виводить цілу низку народних характерів – батька Петра Семеновича, матері Одарки Єрмолаївни, прабаби Марусини, прадіда Тараса, діда Семена, дядька Самійла, ліричного героя Сашка, особливе місце посідає у кіноповісті образ митця.

Змалювання роду, сім'ї, де засівалися перші зерна добра і людяності, оптимізму і гумору, любові до батьків і шанобливого ставлення до людей праці, – одна з головних тем Довженкової творчості. З особливою силою зазвучала ця тема в кіноповісті «Зачарована Десна». Автор залишив теплі спогади про прадіда і прабабу, діда і дядька, батька з матір'ю, своїх братів. Кожен характер є глибоко народний і водночас індивідуалізований, у кожного є якась особлива риса, свій талант.

*«Діди мої – це щось подібне до призми часу»*, – зазначив письменник. Вони у творі виступають живими символами епохи, уособленням народної мудрості, втіленням споконвічних національних традицій.

Напрочуд колоритно змальовано у творі постать столітньої прабаби Марусини: вона була малесенька й прудка, очі мала такі видючі й гострі, що

сховатись од неї не могло ніщо в світі. Справжньою її творчістю були прокльони, які *«лились з її вуст невинним потоком, як вірші з найменшого приводу»*.

Чи не найбільше місця в повісті відведено спогадам про батька письменника Петра Семеновича. *«Багато бачив я гарних людей, але такого, як батько, не бачив»*, *«Скільки він землі виорав, скільки хліба накосив! Як вправно робив, який був дужий і чистий»*, – з гордістю відзначав автор. Петро Семенович був взірцем людської досконалості, виразником і носієм народної моралі: *«З нього можна було писати лицарів, богів, апостолів, великих учених чи сіячів – він годивсь на все»*. Петро Семенович любив рідну землю, був добрим хліборобом. Про нього автор говорить як про людину внутрішньо інтелігентну, чия духовна краса була виявом етичної культури всього трудового народу.

Батькові довелося поховати дванадцять дітей, які померли у малолітньому віці. *«Гірко плакав він над ними: «Дітки мої соловейки! Та чого ж так рано відспівали?.. З чим порівняти глибину батькового горя? Хіба з темною ніччю»*. Зрілий майстер Олександр Петрович вдається до аналогій: подібна сила страждання, розпачу і гніву звучить у словах батька на початку війни, коли німці захопили Київ і Україна втрачала тисячі своїх безталанних синів-соловейків.

Глибоким і щирим ліризмом пройняті спогади письменника про матір Одарку Єрмолаївну, що мала великий вплив на формування характеру сина, становлення його як митця-громадянина. Від неньки О. Довженко успадкував любов до української пісні, народних звичаїв і обрядів, до рідної землі. У *«Зачарованій Десні»* мати письменника постає невсипущою селянкою-трудівницею: *«Нічого в світі так я не люблю, як саджати що-небудь у землю, щоб проізрастало. Коли вилізає саме з землі всяка рослиночка, ото мені радість»*. Щастя світилося на обличчі матері тоді, коли тримала на руках немовля, невимовні горе й розпач – коли ховала синів чи проводжала в далекі світи. Подібно до народного епосу мати у кіноповісті порівнюється із зозулею: *«Коло хати мати-зозуля кує мені розлуку. Довго-довго. Не один десяток років буде проводити мене мати, дивлячись крізь сльози на дорогу, довго хреститиме мені слід і стоятиме з молитвами на зорях вечірніх і ранішніх, щоб не взяли мене ні куля, ні шабля, ні наклеп лихий»*. Концепт «земля» у цій ситуації виступає символом безкінечності і плинності життя, водночас плідності і щедрості.

Митець не ідеалізував патріархальне село і не був прихильником стародавніх способів землегосподарства. О. Довженко був переконаний, що жодна людина, яку б посаду не обіймала, ніколи не повинна забувати свого національного коріння, сімейних традицій, сили рідного слова: *«Сумно і смутно людині, коли висихає і сліпне уява, коли, обертаючись до найдорожчих джерел дитинства та отрочтва, нічого не бачить вона дорогого, небуденного, ніщо не гріє її, не будить радості ані людяного суму. Сучасне завжди на дорозі з минулого в майбутнє»*.

Один з визначальних чинників формування світогляду митця – рідна природа, рідна земля, відчуття її краси. Природа в повісті – одухотворена, все в ній живе, і водночас виконує певну функцію.

Рікою життя, символом рідної України для О. Довженка була Десна. Ця прекрасна повновода річка з її запашними луками, багатими сінокосами становила вагомий частку життя героїв повісті. Упродовж усього життя письменник згадував цілющу воду святої ріки своїх дитячих літ і мрій, звіряючи з нею свої думи, помисли й творіння: *«Благословенна будь, моя незаймана дівице Десно, що, згадуючи тебе вже багато літ, я завжди добрішав, почував себе невичерпно багатим і щедрим...»*; *«Далека красо моя! Щасливий я, що народився на твоєму березі, що тив воду, ходив босиком по твоїх казкових висипах, слухав рибальських розмов на твоїх човнах і казання старих про давнину, що лічив у тобі зорі на перекинутому небі...»*. Концепт «земля» у цьому значенні є символом життєдайності, натхнення, творчої наснаги, життєвої мудрості.

Доцільно зазначити, що О. Довженко мусив маневрувати в умовах тоталітарної доби, щоб хоч в основному зберегти свій геніальний таланти для України, хоч наполовину втілити в життя задумане. О. Гончар слушно зауважував: *«...зреалізував себе Довженко далеко не повністю. І не так, як хотів би... Все життя змушений був відкуповуватись від режиму. За геніальну «Звенигору» мав платити антиукраїнським «Арсеналом», за мудру «Землю» – силованим «Щорсом», за бунт «України в огні» казеним «Мічурінім»...»* [5, с. 120]

Отже, можна зробити висновок, що концепт «земля» у кінотворах О. Довженка має різні значення. Основне з яких – земля – це символ життя, творчості, духовної краси, життєвої мудрості.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Безручко О.В. Кінорежисери-педагоги : О. Й. Гайворонський, О. П. Довженко, В. І. Івченко. – Вінниця. – Глобус-Прес, 2011. – 264 с.
2. Довженко без гриму : Листи, спогади, архівні знахідки / упоряд. і коментар В. Агеєвої і С. Тримбача. – К. : Комора, 2014. – 472 с.
3. Кінорежисер світової слави : Збірник статей / упоряд. Л. Брюховецька. – Редакція журналу «Кінотеатр». – Вид-во «Логос». – 2013. – 216 с.
4. Куценко М. В. Сторінки життя і творчості О. П. Довженка / М. В. Куценко. – К. : Дніпро, 1975. – 344 с.
5. Слоновьська О. В. Конспекти уроків з української літератури. Нове прочитання творів. 11 клас / О. В. Слоновьська. – Кам'янець-Подільський : Абетка, 2003. – 640 с.
6. Солод Ю. Д. Українська література – ХХ ( погляд у кінці тисячоліття) / Ю. Д. Солод. – К. : Нора-прінт, 1997. – 384 с.

В статті определены истоки таланта А. Довженко, в частности определено значение концепта «земля» в кинопроизведениях писателя.

**Ключевые слова:** концепт «земля», кинопроизведения А. Довженко, киноповести, лиризм, драматизм, национальный колорит.



The article outlines the origins of the talent of Alexander Dovzhenko, in particular, defined the meaning of the concept "earth" in knotwork artist.

**Key words:** concept "earth", the films of O. Dovzhenko, the film story, the lyricism, dramatic effect, national character.

---

*Любов Семененко*

## **ЦІННІСНІ ВЕКТОРИ В ОПОВІДАННЯХ ОЛЕКСАНДРА ДОВЖЕНКА ПРО ДРУГУ СВІТОВУ ВІЙНУ**

У статті розглядаються основні ціннісні орієнтири, наявні у творах малої прози Олександра Довженка про Другу світову війну. Увага звертається передусім на національні цінності, актуальні в умовах боротьби проти фашистів. Підкреслюється важливість творення збірного образу борця за Україну на основі фольклорних уявлень про героїзм, благородство, добро і зло, пов'язаних із добою козацтва. Розкриваються особливості художньої реалізації віри в перемогу, здатності персонажів до актуального екзистенційного вибору в часи воєнного лихоліття.

**Ключові слова:** ціннісний вектор, оповідання, національні цінності.

Постать Олександра Довженка посідає одне із найбільш значущих місць в історії української літератури та мистецтва ХХ століття. Як слушно вказував П. Загребельний, Олександр Довженко «критично подивився на всеєвропейський рух мистецтва, який, починаючи з епохи Відродження, йшов ніби зверху вниз – від богів і героїв древності до людей, від міфа до історії, від вічності до повсякденності. Довженко дерзнув змінити хід цього руху і піднести просту людину до рівня міфічних героїв і богів, примусити звучати повсякденні події як голоси історії» [3, с. 5]. Сам письменник декларував прагнення написати «про людей простих, звичайних, отих самих, що зветься у нас широкими масами, що понесли найтяжчі втрати на війні, не маючи ні чинів, ні орденів. Напишу, як їм жити і що робити і як і що думати, щоб краще жилося по війні по закону божеському і людському» [2, с. 53]. Отже, автор декларує звернення саме до тих ціннісних векторів українського буття, що інтегруються, передусім, у духовному, інтелектуальному й емоційному потенціалах особистості.

**Мета статті:** окреслити найбільш значущі ціннісні орієнтири, актуальні для оповідань Олександра Довженка про Другу світову війну.

У ряді оповідань на сюжети Другої світової війни письменник звертається безпосередньо до зображення буття людини у складних перипетіях війни, виразно окреслюючи подвійне ставлення до неї персонажів. Оповідання зазначеного періоду характеризуються умовністю ситуацій, увагою автора до окремих характерних деталей та образів. Письменник зосереджується не на послідовному зображенні воєнних дій, не на масштабних описах батальних сцен, а на художньому втіленні найсуттєвіших, вирішальних подій та рис характерів своїх персонажів. Такий підхід уможливлює показ внутрішньої

краси українців, розкритий переважно в екзистенційних ситуаціях. Здатність письменника бачити «вглиб» дозволяє йому осмислювати складну й трагічну долю України й українців у широкому історичному контексті, що виходить далеко за межі часового проміжку Другої світової війни.

Патріотизм, висока відповідальність перед вітчизною, за неї і за людей, прагнення і вміння захищати рідний край є актуальним ціннісним вектором творів малої прози Олександра Довженка. Зокрема, у творі «Перемога» письменник підкреслив прямий зв'язок сміливості та незламності воїнів із рідною землею - Україною: «Як бились люди! Немов цілі століття незламної упертості і бойових щедрот розкрилися раптом у Вернигорах, Труханових, Вовках і Гненних. Рідна батьківська земля умножила їх гнів і силу бойового запалу. Вони немов уросли в землю, і, коли німці були вже зовсім близько, вони встали, як один, і пішли в атаку якраз проти середини грізного німецького тилу» [2, с. 308]. Показовим і глибоким в окресленому ракурсі є один із прикінцевих діалогів зазначеного твору, коли смертельно поранений Василь Кравчина звертається до своїх бойових товаришів: «Перемога є? – Є. – Де ми? – На Україні» [2, с. 312]. Загострене відчуття національної та громадянської самосвідомості, приналежності до Батьківщини, значущість не лише перемоги над ворогом, а й перемоги саме в Україні постають атрибутами персонажа-бійця Другої світової як носія справжніх українських цінностей. У мініатюрі «Федорченко» тему відповідальності людини перед вітчизною розкрито за допомогою своєрідно оформленого монолога ліричного героя: «Федорченком звали мене, капітаном Федорченком, що не зміг уже далі брести по Вкраїні на схід і під Каховкою, кулемета в руки взявши й чимало гранат, пішов один по смерть назад у поле, аби не бачила безталанна вдова Україна потилиці моєї» [2, с. 329]. Важливим ціннісним чинником бачиться те, що персонаж свідомо здійснює особистісний екзистенційний вибір на користь смерті, залишаючись нездоланим і продовжуючи боротьбу до кінця.

Здатність до героїчної самопожертви заради батьківської землі, відсутність будь-якої користі у відданому їй служінні утверджується письменником як один із найбільш значущих ціннісних орієнтирів: «Все віддали, все до останньої нитки. Поквиталися з життям, з війною, з ворогами вповні. Не мудрили, не ховалися по резервах і тилах. Не крутилися в штабах, редакціях і воєнторгах. Не обростали родичами на простих своїх артилерійських посадах. Не видавлювали з малого свого таланту великої користі, нехтували талантом, не любили виставлятися напоказ ні в цілому вигляді, ні в пораненому, ні в яких доблестях, мало шанували себе, не уважні, насмішкуваті і необачні» («Перемога») [2, с. 304]. Органічний зв'язок із рідною землею втілюється також через звернення персонажів в екзистенційному вимірі до найдорожчого – роду, дружини, дітей («Перемога», «Тризна», «Незабутне»).

Героїзація, гіперболізація рис особистості бійця як продовження романтичної традиції є одним із основних прийомів художнього зображення у творах письменника зазначеного періоду. Прикметним у цьому плані є, зокрема, твір «Перемога», де окреслюються риси цілого ряду бійців, –

Кравчини, Кавуна, Сіроштана, Лободи, Гненного та інших: «Прости ж їм, світе, їх простоту... Але де треба вже було робити до поту, в сівбу, в косовицю, чи боротися за швидкості й висоти, за урожай, за хліб для всіх, там вони були перші й незрівнянні з діда-прадіда. І ніколи в криваві часи не декламували – ми жити хочемо! А плювали ворогу в лице в міру своїх сил, приказуючи твердо:

– Вбивайте, чорт вашу душу бери! Всіх не переб'єте!..» [2, с. 304].

З таких же позицій розкривається і постать генерала Макара Нечипорука, який, оцінивши задум Кравчини, вступає до бою: «Зробивши несподіваний швидкий рейд майже в тил рудоголовому, Нечипорук раптом вдарив своїм важким вогненным кулаком у саме німецьке тім'я і провалив його» [2, с. 310]. Своєрідний індивідуалістичний код цінностей поєднується в персонажів із виразно окресленою рішучістю, здатністю діяти колективно та надавати підтримку й допомогу.

Яскравий приклад романтизованої героїзації особистості, властивий для української літературної традиції, спостерігаємо також у мініатюрі «Федорченко»: «І я убив їх, стрівши цілий полк один, сот три чи, мо, й чотириста, і сам упав на трупи одверто і вмер од двадцяти, чи, може, й більше ран. Я бивсь годин чотири і впився гірким щастям бою вщерть» [2, с. 329]. Поруч із яскравим виявом героїзму відзначимо здатність персонажів О. Довженка набувати своєрідного духовного прозріння у тяжкі хвилини випробувань, що виразно втілено у творах «Ніч перед боєм» та «Незабутнє». Зокрема, танкіст Василь («Незабутнє») розкриває свої почуття у палкому монолозі, зверненому до коханої: «Коли ж так станеться, що не найду, може, уб'ють мене, Олесю, чи вибухну я десь, мо, на фугасах у своєму танку і розлечуся шматтями по полю, так що й кісток моїх не найдуть для могили, я все одно вернусь до тебе. Я пам'ятником стану з бронзи у твоїм селі, отам ось, за вікном! Я зрозумів, Олесю. Стежка назад до тебе є одна, один є шлях. Шлях героїства. Треба бути героєм і ненавидіти ворога. Олесю, – сказав Василь, подумавши трохи, – який же непотрібно малий прийшов я вчора до твоєї хати!» [2, с. 255]. У такий спосіб презентується своєрідний збірний образ українського воїна, сповненого патріотизму та нездоланної духовної сили.

Почуття набутої у критичну хвилину своєрідної духовної гідності, піклування про красу взаємин виділяються письменником як важливі ціннісні вектори українського буття.

У творенні значущих ціннісних орієнтирів як характеристик бійців Другої світової за Україну виразним є асоціативне поле, пов'язане з українським лицарством доби козаччини («На колючому дроті», «Перемога»). Зображуючи потужну атаку українського полку в оповіданні «Перемога», письменник, зокрема, вводить гіперболізовану деталь, яка виразно корелює з козацькою постаттю: «Не стало ні соснових зарослів, ні дивізії, ні безстрашного генерала. Все згоріло й потонуло в диму. Запалював люльку генерал Макар Нечипорук» [2, с. 310]. У цьому ж творі письменник вдається до екстраполяції імен «легендарних пращурів чубатих» [2, с. 290] на постаті бійців-українців, підкреслюючи спадкоємність актуальних традицій козацького лицарства:

«Треба битися, як бивсь Богун, Кривоніс, Байда, Сагайдачний, Вишневецький, Данило Галицький!

– Не знаємо таких! З якої частини?

– Це не з частини! Це історичні герої! Колись в історії бились!..

– Товариші, я знаю Байду, – сказав кандидат хімічних наук лейтенант Орлюк. – Байда – це ж командир танкового полку. Дійсно, прекрасний командир і чудесний товариш!

– Понятно! – сказав полк» [2, с. 290].

Автор позиціонує лицарсько-козацький тип характеру (за О. Кульчицьким), для якого вольовий потенціал, бажання і здатність активно захищати честь, волю та Батьківщину є вирішальними рисами, успадкованими від предків. Уведення у текст легендарних козацьких прізвищ як прізвищ відомих й шанованих сучасників створює картину спадкоємності лицарських чеснот, мужності та відваги.

Важливість спадкоємності поколінь у важкі воєнні часи показана письменником у творі «Тризна»: «Безсмертя народу почувалося тут на могилках в оцій давній зміні людських поколінь. Тут сиділа й лежала сама неначе історія. На присипаних свіжою землею дорогих утратах, серед низеньких сивих горбочків далеких сивих пращурів, сиділо три сучасних покоління – старе, середнє і мале... Так з поминальних спогадів людських, як із сумної книги буття, виникала поволі небачена картина нелюдського жаху, скорбот і недолі і висвітлювалося лице народу-мученика і воїна...» [2, с. 328]. Яскраво візуалізована картина дійсності набуває символічного значення, важливого для сприйняття українського народу як єдності протилежних рис. Використання опозиційної пари «народ: мученик / воїн» увиразнює думку.

Прикметним для розкриття значущих ціннісних векторів у творах Олександра Довженка про Другу світову війну є органічне вплетення у текст фольклорних, зокрема, народнопісенних елементів, що дозволяє автору глибше розкрити внутрішнє багатство персонажів, їх страждання, зв'язок із народними уявленнями про героїзм, благородство, підступність, добро і зло. Показовим у цьому сенсі є твір «На колючому дроті»: «З одної могили тихо підносилася вгору пісня про горе, і не про людське, цур йому, гіркому та некрасивому, а про горе чайки-небоги, що давно-давно колись вивела було чаєнят при битій дорозі... Лунали постріли вартових і роздирали пісню автоматами. Над табором стояв солодкуватий сморід і великий невимовний смуток. За колючим дротом сидів Чабан і плакав» [2, с. 261]. У цьому ж творі глибокого патріотичного змісту набирає прислів'я «Ой хоч крикни – не докрикнеш, ой хоч свисни – не досвиснеш», обігране в оригінальний спосіб. В уста німецького офіцера, який «недаром довго вивчав твою мову» [2, с. 58], це прислів'я вкладено як вирок ватажкові партизан, але в устах Петра Чабана, що таки вирвався на волю з-за колючого дроту, цей вислів підкреслює нездоланність сили духу полонених, звучить як неминучий вирок усім німецьким окупантам. У мініатюрі «Невідомий» онтологічний вимір пам'яті також пов'язується з народною пісенністю. Автор звертається до народнопісенної творчості як до іманентного,

вагомого джерела осмислення історичної пам'яті українського народу. Зокрема, в монолозі невідомого бійця, що «врятував свій батальйон у світову війну» [2, с. 329], висловлюється надія на те, що «може, веселі дівчатка, проходячи мостом з піснями, якусь би пісню склали і про мене» [2, с. 329].

Послідовним в оповіданнях Олександра Довженка про Другу світову війну є те, що різні за походженням, освітою, соціальним та військовим статусом персонажі (серед них є хлібороби, кандидат хімічних наук, прості солдати, капітан, генерал тощо) виявляють схожі риси, які об'єднують їх у збірний образ борця, здатного на героїчний вчинок заради вічних, високих цінностей буття.

Таким чином, оповідання Олександра Довженка про Велику Вітчизняну війну постають своєрідною літературною презентацією кращих ціннісних орієнтирів українського народу, виявлених в суворих умовах воєнного лихоліття. Висока оцінка кращих рис народного світогляду та характеру поєднується у творах письменника із піднесенням цих же рис характеру в сучасного автору українця. При цьому збірний характер бійців не постає певною сумою рис окремих персонажів, але виявляє духовну зрілість, національну самосвідомість та особисту гідність борців за Україну.

Актуальними в оцінці ціннісних векторів в оповіданнях Олександра Петровича Довженка воєнної тематики бачаться слова, якими письменник характеризував Василя Кравчину (оповідання «Перемога»): «Та знав він, що не все продається в житті, що є в світі речі, дорожчі від лихішого дорогоцінного каменю, – Батьківщина, народ і перемога» [2, с. 313].

### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Довженко О. П. Из щоденникових записів 1941–1954 рр. / Олександр Довженко // Українське слово. Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст. : У 4-х кн. – Кн. 2. – К. : Рось, 1994. – С. 47 – 67.
2. Довженко О. П. Твори : в 5-ти т. – Т. 3. – Кіноповість. Драматичні твори. Оповідання / Олександр Довженко // Упоряд. Ю. Солнцева, приміт. К. Волинського. – К. : Дніпро, 1984. – 362 с.
3. Загребельний П. О. Довженко / П. О. Загребельний // Літературна Україна. – 1984. – 27 вересня. – С. 5.
4. Лавріненко Ю. А. Олександр Довженко / Ю. А. Лавріненко // Українське слово. Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст. : У 4-х кн. – Кн. 2. – К. : Рось, 1994. – С. 37–47.
5. Полум'яне життя : Спогади про Олександра Довженка. – К. : Дніпро, 1973. – 688 с.

В статті розглядаються основні ціннісні орієнтири, існуючі в произведениях малої прози Олександра Довженка о Второй мировой войне. Внимание обращается прежде всего на национальные ценности, актуальные в условиях борьбы против фашистов. Подчеркивается важность создания собирательного образа борца за Украину на основе фольклорных представлений о героизме, благородстве, добре и зле, связанных с эпохой казачества. Раскрываются особенности художественной реализации веры в победу, способности персонажей к актуальному экзистенциальному выбору во времена военного лихолетья.

**Ключевые слова:** ціннісний вектор, розповідь, національні цінності.

This article covers the basic values represented in Alexander Dovzhenko's short stories about World War II. The paper focuses on the national values relevant in the struggle against the Nazis. This investigation emphasizes the importance of creating a collective character fighting for Ukraine which is based on the folk concepts of courage, nobility, good and evil and associated with the times of Cossacks. This research attempts to reveal peculiarities of fiction implementing victory faith and characters' abilities to make existential choice during the war period.

Keywords: value guide, short story, national values

---

---

*Наталія Троша*

## **ПРОБЛЕМА ТРАНСФОРМАЦІЇ НАЦІОНАЛЬНОЇ МЕНТАЛЬНОСТІ УКРАЇНСЬКОГО СЕЛЯНСТВА В ХХ СТОЛІТТІ В ДРАМАТИЧНІЙ ПОЕМІ О. ДОВЖЕНКА «ПОТОМКИ ЗАПОРОЖЦІВ»**

У статті проаналізовано ідейне спрямування п'єси, розглянуто питання спадковості поколінь, збереження давніх козацьких традицій. Доведено, що домінантною у творі є думка про те, що 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.

**Ключові слова:** драматична поема, ментальність, національна свідомість, козацтво, щоденник.

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 його 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 відбилась 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 «українське козацтво», 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.

У примітках до «Щоденника» зазначається, що перший варіант п'єси мав назву «Міра життя» [3, с. 200]. Першу згадку про п'єсу «Потомки запорожців» знаходимо в листі О. Довженка від 18 жовтня 1953 року до Ю. 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» [6, 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 [6, с. 291]. Автор 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 [6, с. 291].

На оригінальності композиційних особливостей драми наголошувалося неодноразово. Зокрема, 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 допомагає досягнути події 1920–30-х рр.

«Текст у тексті» 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 самопостереження 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 [8, 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?» [3, 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 на 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» [3, 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...» [3, 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») [1].

Одарка Єрмолаївна дуже любила співати й знала безліч пісень. Вона згадувала, що навіть її чоловік дивувався: «Ну де ти їх береш?» [1, 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» [2, с. 51]. Таким чином є усі підстави говорити про те, 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» [4, 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» [7, 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 пращурів. Про козацьке коріння свідчать і їхні прізвища: Запорожець, Кошовий, Чорнота та інші.

Прикметно, що навіть необхідність колективізації одним із персонажів твору (Пасічним) обґрунтовується тим, що запорозькі козаки теж, мовляв, до певної міри «були колективісти» [4, 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 славних запорожців» [4, с. 106]. У такий спосіб автор вплітає 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!» [4, 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 і 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 зустрів його ім'я серед видатних діячів сільського господарства» [4, 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» [4, 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, життєвого 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» [4, 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» [4, 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» [4, 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» [4, с. 112]. Перед смертю «побратими» попросили Скидана наглядати за батьком. Тому він із повною відповідальністю заявляє: «Царя заарештуєте хіба що зі мною» [4, 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» [4, 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» [5, 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 щрамами на темних портретах батьків своїх трудних – розбійників і оборонців віри» [4, 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» [4, 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» [4, с. 109].

Сперечаючись 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!?» [4, с. 106]. Учитель Сірик, сповідуючи комуністичну ідеологію, визначає козацтво як «певний прошарок певних продуктів епохи, обумовлений класовими економічними умовами». Свою думку висловлює й голова: «Хто був ворогом народу у старовину? Пани і

дуки. Хто були запорожці? Збройні вороги ворогів народу!». Його обурює стан тогочасної освіти. Він говорить, що «учитель має бути бездоганний», інакше він злочинець». 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» [4, С. 106 – 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».

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.

Підсумовуючи, варто зауважити, що 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».

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Довженко О. П. Материні пісні. Збірка пісень / О. П. Довженко. – ЦДАМЛІМ України, ф. 690, оп. 1, спр. 14. – 53 арк.
2. Довженко О. П. Твори : В 5-ти т. / О. П. Довженко ; упоряд. Ю. Солнцева; приміт. К. Волинського. – К. : Дніпро, 1984. – Т. 1. – 362 с.
3. Довженко О. П. Твори : В 5-ти т. / О. П. Довженко ; упоряд. Ю. Солнцева, приміт. К. Волинського. – К. : Дніпро, 1985. – Т. 5. – 359 с.
4. Довженко О. П. Твори : В 5-ти т. / О. П. Довженко ; упоряд. Ю. Солнцева, приміт. К. Волинського. – К. : Дніпро, 1984. – Т. 3. – 362 с.
5. Енциклопедія історії України : В 5 т. / редкол. : В. А. Смолій (голова) та ін. – К. : Наукова думка, 2003. – Т. 1. – 688 с.
6. Полум'яне життя. Спогади про Олександра Довженка / упоряд. Ю. І. Солнцева ; ред. Л. М. Новиченко. – К. : Дніпро, 1973. – 719 с.
7. Рачук І. А. Правда і краса / І. А. Рачук. – К. : Мистецтво, 1980. – 124 с.
8. 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 : спец. 10.01.01 «українська література» / А. Ф. Шаргородська. – Одеса, 2004. – 19 с.

В статтю проаналізовано ідейне направлення п'єсы, рассмотрены вопросы преемственности поколений, сохранения древних казацких традиций. Доказано, что

доминирующей в произведении является мысль о том, что каким бы сложным не был процесс становления нового уклада, украинцы всегда заботились о потомках, гордились своими предками и, придерживаясь давних казацких традиций, старались не посрамить свой род.

**Ключевые слова:** драматическая поэма, ментальность, национальное сознание, казачество, дневник.

The article analyzes the ideological direction of the play, the question of generations heredity, preserving the ancient Cossack traditions are revealed. It is proved that the dominant idea in the work is that no matter how difficult the process of a new government formation was, the Ukrainians always cared about posterity, were proud of their ancestors, following the ancient Cossack traditions, trying not to shame their family.

**Keywords:** dramatic poem, mentality, national consciousness, Cossacks, diary.

---

УДК 378.147

*Світлана Цінько*

## **РОЛЬ ТВОРЧОЇ СПАДЩИНИ ОЛЕКСАНДРА ДОВЖЕНКА У ПРОЦЕСІ ФОРМУВАННЯ СОЦІОКУЛЬТУРНОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ ВЧИТЕЛЯ-СЛОВЕСНИКА**

Статтю присвячено питанню формування соціокультурної компетентності майбутнього вчителя-словесника, зокрема, розглянуто можливості такої роботи у процесі проведення практичних і лабораторних занять з методики навчання української мови в школі на прикладі роботи з текстовим матеріалом із творів Олександра Довженка.

**Ключові слова:** соціокультурна компетентність, учитель-словесник, текст, творча спадщина Олександра Довженка.

**Постановка проблеми, її зв'язок з важливими завданнями.** Сьогодні в Україні зокрема й у світовому співтоваристві в цілому дуже гостро й нагально постає проблема не лише підвищення якості освіти, а й готовності випускника до успішного вирішення типових і нетипових професійних завдань залежно від рівня освіти.

Актуальним залишається й питання формування у молодого покоління почуття національної гідності, ідентифікації себе як представника певної нації, що володіє сумою знань з історії свого народу, його культурної й духовної етноспадщини.

Актуальність обраної теми розвідки зумовлена ще й тим, що результативність навчання учнів багато в чому «визначається мірою підготовки до реалізації своїх професійних функцій учителем-словесником. Проблема виразняється на етапі підготовки майбутнього вчителя української мови і літератури, особливо в умовах неоднорідного мовного середовища в полікультурному просторі України» [3, с. 38].

**Аналіз останніх досліджень і публікацій з проблеми, виокремлення невіршених її частин.** Питання про формування соціокультурної компетентності не є новим і частково висвітлено в наукових розвідках В. Бадер, М. Вашуленка, Н. Голуб, О. Горошкіної, Т. Грубої, В. Дороз, К. Климова, Д. Кобцев, О. Кучерук, Л. Мацько, Т. Мельник, А. Нікітіна, Г. Онкович, М. Пентилюк, О. Семенов, Л. Скуратівського, Г. Шелехової, В. Шляхової, А. Ярмолук та ін.

Зокрема, О. Кучерук розглядала питання соціокультурного розвитку учнів як лінгвометодичну проблему [2]; Т. Мельник досліджує соціокультурну компетентність майбутнього словесника крізь призму суміжних наук [3]; Л. Топчій – теоретичні й практичні аспекти формування україномовної соціокультурної компетентності [4]; А. Ярмолук – соціокультурну компетентність як показник ефективної комунікативної поведінки учня [5] тощо.

Однак на сучасному етапі недостатньо дослідженими залишаються загальні питання формування соціокультурної компетентності майбутнього вчителя-словесника та впливу на цей процес кращих зразків творів української художньої літератури.

**Формулювання мети статті.** Мета статті полягає у висвітленні ролі творчої спадщини Олександра Довженка у процесі формування соціокультурної компетентності вчителя-словесника на заняттях з методики навчання української мови в школі.

**Виклад основного матеріалу дослідження з повним обґрунтуванням отриманих результатів.**

Важливим шаблоном у формуванні соціокультурної компетентності майбутнього вчителя-словесника є вивчення професійно орієнтованих дисциплін, зокрема «Методики викладання української мови».

У процесі опанування студентами цією дисципліною отримані ними знання про рідний край, його природні багатства, історичне життя, мистецькі здобутки, культуру країн світу тощо систематизуються, узагальнюються й набувають практичної вартісності.

Майбутній учитель-словесник, готуючись до професійної діяльності, має керуватися соціокультурною змістовою лінією навчальних програм з української мови, у якій окреслені орієнтовні теми учнівських висловлювань. Таким чином, цей процес тісно пов'язаний з іншою з ключових компетентностей – комунікативною. Реалізація соціокультурної змістової лінії здійснюється шляхом розробки й застосування дидактичного матеріалу відповідної тематики, що має значний виховний потенціал. Але сучасна практика засвідчує, що досить часто вчителі не приділяють достатньої уваги цьому важливому компоненту уроку, аргументуючи це браком часу. Навчальне заняття від цього втрачає цілісність і результативність, перетворюючись у просте засвоєння знань без реалізації виховної та частково розвивальної мети.

З огляду на описані вище моменти, студенти-філологи мають усвідомити важливість соціокультурного аспекту уроку як запоруки успішної подальшої

життєдіяльності школярів у полікультурному соціумі. Задля цього ми пропонуємо вводити до практичних та лабораторних занять з «Методики викладання української мови» завдання, спрямовані на розробку завдань і добір дидактичного матеріалу відповідної тематики. Причому він має носити не лише репродуктивний, а й евристичний, дослідницький, творчий характер. Для більшої ефективності й економії часу можна застосовувати комп'ютер.

Окрім того, на наш погляд, з метою реалізації завдань патріотичного виховання, не варто нехтувати найкращими зразками творчості українських письменників, до яких, безперечно, належить і творчість Олександра Петровича Довженка.

Це можуть бути завдання наступного зразка:

1. Прочитайте текст. Чи були Ви на Десні? Чи поділяєте ви думку автора? Яка сьогодні Десна? Які річки є у вашій місцевості? Розкажіть про свій улюблений куточок рідного краю. Підготуйтеся до конкурсу на кращу мультимедійну презентацію на тему: «Краса рідної природи».

*Тоді Десна була глибокою і бистою рікою. У ній тоді ще не купавсь ніхто, і на пісках її майже ніхто ще не валявся голий. Ще ніколи було усім. Були ми всі тоді трудящі чи малі. Дівчата не купались навіть у свято, соромлячись скидати сорочки.*

*Чоловікам з давніх-давен не личило купатись за звичаєм. Жінки ж боялися водою змити здоров'я. Купались тільки ми, малі. Була тоді ще дівкою Десна, а я — здивованим маленьким хлопчиком із широко розкритими зеленими очима.*

*Благословенна будь, моя незаймана дівице Десно, що, згадуючи тебе вже багато літ, я завжди добрішав, почував себе невичерпно багатим і щедрим. Так багато дала ти мені подарунків на все життя.*

*Далека красо моя! Щасливий я, що народився на твоєму березі, що пив у незабутні роки твою м'яку, веселу, сиву воду, ходив босий по твоїх казкових висипах, слухав рибальських розмов на твоїх човнах і казання старих про давнину, що лічив у тобі зорі на перекинутому небі, досі, дивлячись часом униз, не втратив щастя бачити оті зорі навіть у буденних калюжах на життєвих шляхах.*

*Зачарована Десна*

2. Про який вид словесної народної творчості йдеться в уривку? Чи характерний він для інших народів?

*— Мати божжа, царице небесна, — гукала баба в саме небо, — голубонько моя, святая великомученице, побий його, невігласа, святим твоїм омофором! Як повисмикував він з сирої землі оту морковочку, повисмикуй йому, царице милосердна, і повикручай йому ручечки й ніжечки, поламай йому, свята владичице, пальчики й суставчики. Царице небесна, заступнице моя милостива, заступись за мене, за мої молитви, щоб ріс він не вгору, а вниз, і щоб не почувінні зозулі святої, ні божого грому. Миколаю-угоднику, скорий помочнику, святий Юрію, святий Григорію на білому коні, на білому сідлі,*

покарайте його своєю десницею, щоб не їв він тієї морковочки, та бодай його пранці та болячки з'їли, та бодай його шашіль поточила...

*Зачарована Десна*

3. Прочитайте опис української хати. Які слова чи ознаки вказують на те, що це саме українська хата?

*Хто й коли збудував нашу хату, які майстри — невідомо. Здавалось нам, ніби її зовсім ніхто й не будував, а виросла вона сама, як печериця, між грушею і погребом, і схожа була також на стареньку білу печерицю. Дуже мальовнича була хата. Одне, що не подобалося в ній, і то не нам, а матері, — вікна повростали в землю і не було замків. У ній ніщо не замикалось. Заходьте, будь ласка, не питаючись — можна? Милості просимо! Мати жалілася на тісноту, ну, нам, малим, простору й краси вистачало, а ще коли глянуть у віконце, так видно й соняшник, і груші, й небо. А на білій стіні під богами, аж до мисника, висіло багато гарних картин — Почаївська лавра, Київська лавра, вид Ново-Афонського, Симоно-Кананитського гомонастиря поблизу города Сухума на Кавказі. Над лаврами трималися в повітрі божі матері з рушниками і білі ангели, як гусаки, крилаті.*

*Зачарована Десна*

4. Прочитайте уривок з оповідання Олександра Довженка «Хата». Якою постала українська хата в вашій уяві? Порівняйте з попереднім уривком. Підготуйте проект «Рідний дім – мій захист і оберіг».

*Напишу я слово про хату за тисячу верст і за тисячу літ від далеченних сивих давен аж до великого мого часу всесвітньо-атомної бомби. На Україні й поза Україною суцю. Білу, з темною солом'яною стріхою, що поросла зеленим оксамитовим мохом, архітектурну праматір пристанища людського.*

*Незамкнену, вічноодкриту для всіх, без стуку в двері, без «можна?» і без «войдите!», висококонравствену людську оселю. Бідну і ясну, як добре слово, і просту, ніби створили її не робочі людські руки, а сама природа, немов би виросла вона, мов сиріжка в зеленій траві.*

*Опишу її неповторну зовнішність, привітну й веселу, часом сумну, молоду й стареньку вдовицю, чепурну і убогу, журливу і ніколи не горду. У полі, на горі й під горою, на городісередквітів весною і влітку, середнасіннявосени. Насіння у ній і на ній од стріхи до самого долу. Здається, щезни вона, і спустіє земля, заросте бур'яном, споганіє, і світ стане чорнийвід голоду й злоби.*

*Опишу її внутрішній образ. Все, що в ній є й чого нема й не буде ніколи, хоч і могло би бути. А не було й немає в ній безлічі речей. Нема в ній челяді, немає гайдуків, прислужництва нема. Немає кабінетів, віталень, спалень, де довго сплять, і не було в ній розпусти й лінощів паразитизму.*

*Немає в стінах фамільних портретів і скарбів нема в сундуках, і ковані панцирі предків не красуються по її кутках, бо билися гаразд лицарі — дідки\* — небораки без панцирів з одверто голими грудьми. А потім погнили онучі, пострухли клейноди до нитки, не стало й сліду на землі.*

*Не змовлявся в ній ніхто й ніколи заволодівати світом чи поневолювати сусіда, не було в ній бучних бенкетів, ні великих урочистих зустрічей, не грали*

органи, ні оркестри в її тісних стінах і ніколи не засідали далеко-розумні дипломати. Не було в ній, будемо говорити, щастя, не було тривалих radoцiв. А було в ній плачу і смутку багато і вельми багато журби поміж насінням отим і квітами.

Я не славлю тебе, моя хатино стара. Не хвастаюсь твоєю драною правобережною і лівобережною стріхою і не пишаюся коморою твоєю, що її одтяли від тебе і розвіяли вітром спустошені, духовно некрасиві люди. Я навіть забув уже, що біля тебе був хлів і клуня з чорногузом, який приносив до тебе щовесни найвне дитяче щастя з далекого теплого краю.

Хай не дорікають мені вороги холоднодухі і лживі, що я превозношу, чи прославляю тебе, чи ставлю над всіма оселями світу.

Ні, я кажу тобі, сивий: ой хатонько, моя голубонько, спасибі тобі — прощай.

Мені жаль розлучатись з тобою. В тобі так гарно пахло давниною, рудою-м'ятою, любистком, і добра щедра піч твоя пахла стравами, печеним хлібом, печеними і сушеними яблуками і сухим насінням, зіллям, корінням. А в сінях пахло макухою, гнилими грушами і хомутом.

В твої маленькі вікна так приязно заглядало сонце, і соняшник, і всякі інші квіти, і зілля всілякі пахучі.

*Хата*

З огляду на насиченість художніх текстів Олександра Довженка мовними одиницями різного рівня, подані завдання з легкістю можна адаптувати до вивчення багатьох програмових тем з української мови. Наприклад:

5. Прочитайте текст. З'ясуйте, які в ньому є групи слів за значенням. Випишіть їх. Доповніть ряди іншими словами.

Випишіть однорідні члени речення. Поясніть розділові знаки у реченнях з однорідними членами тощо.

До чого ж гарно і весело було в нашому городі! Ото як вийти з сіней та подивись навколо — геть-чисто все зелене та буйне. А сад було як зацвіте весною! А що робилось на початку літа — огірки цвітуть, гарбузи цвітуть, картопля цвіте. Цвіте малина, смородина, тютюн, квасоля. А соняшника, а маку, буряків, лободи, укропу, моркви! Чого тільки не насадить наша невгамовна мати.

— Нічого в світі так я не люблю, як саджати що-небудь у землю, щоб проізрастало. Коли вилізає з землі всяка рослиночка, ото мені радість, — любила проказувати вона.

Город до того переповнявся рослинами, що десь серед літа вони вже не вмiщалися в ньому. Вони лізли одна на одну, переплітались, душились, дерлися на хлів, на стріху, повзлина тин, а гарбузизвисали з тину прямо на вулицю.

А малини — красної, білої! А вишень, а груш солодких, було як наїсися, — цілий день живіт як бубон.

І росло ще, пригадую, багато тютюну, в якому ми, маленькі, ходили, мов у лісі, в якому пізнали перші мозолі на дитячих руках.



*А вздовж тину, за старою повіткою, росли великі кущі смородини, бузини і ще якихось невідомих рослин. Там неслися кури нишком од матері і різне дрібне птаство. Туди ми рідко лазили. Там було темно навіть удень, і ми боялись гадюки. Хто з нас у дитинстві не боявся гадюки, так за все життя й не побачившиї ніде?*

*Коло хати, що стояла в саду, цвіли квіти, а за хатою, проти сінешніх дверей, коло вишень, поросла полином стара погребня з одкритою лядою, звідки завжди пахло цвіллю. Там, у льоху, в присмерку плигали жаби. Напевно, там водилися й гадюки.*

*Зачарована Десна*

### **Висновки дослідження і перспективи подальших розвідок з напрямку.**

Отже, соціокультурна обізнаність – невід’ємна складова професійної підготовки вчителя словесності. Вона уже вкотре підтверджує неабиякий виховний потенціал слова й сприяє розвитку комунікативної компетентності учнів. Крім того, формування соціокультурного компоненту передбачає не лише знайомство з історією, традиціями певної країни, а й повинне надавати знання, що можуть стати в нагоді безпосередньо у ситуаціях спілкування. Тобто соціокультурна компетентність має виступати як мета і результат підготовки студентів до майбутньої професійної діяльності та соціальної взаємодії у світі й суспільстві. А в процесі реалізації поставлених завдань буде доцільно користуватися кращими зразками творів української літератури.

### **СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ**

1. Довженко О. П. Вибрані твори / О. П. Довженко; передм. А. Гуляка. – К. : Сакцент плюс, 2004. – 509 с.
2. Кучерук О. Соціокультурний розвиток учнів як лінгвометодична проблема / О. Кучерук // Українська мова і література в школі. – 2014. – № 2 (112). – 64 с. – С. 2–7.
3. Мельник Т. Соціокультурна компетентність майбутнього словесника крізь призму суміжних наук / Т. Мельник // Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка. – Серія : Педагогіка. – № 22 (209). – Ч. 1. – 2010. – С. 38–51.
4. Топчій Л. С. Формування україномовної соціокультурної компетентності : теоретичні і практичні аспекти / Л. С. Топчій // Молодий вчений. – № 7 (10). – 2014. – С. 170–173.
5. Ярмолюк А. Соціокультурна компетентність як показник ефективної комунікативної поведінки учня / А. Ярмолюк // Українська мова і література в школі. – 2014. – № 7(117). – 64 с. – С. 7–12.

Стаття посвячена вопросу формирования социокультурной компетентности будущего учителя словесности, в частности, рассмотрены возможности такой работы в процес се проведения практических и лабораторных занятий по методике обучения украинского языка в школе на примере работы с текстовым матеріалом из призведений Александра Довженко.

**Ключевые слова:** соціокультурна компетентність, учитель словесности, текст, творческое наследие Александра Довженко.

**Annotation.**The article is devoted to the formation of sociocultural competence of future teachers-philologist, including the possibilities of the work in the process of practical and laboratory

works on methods of teaching Ukrainian at school an example of a text material from the works of Olexandr Dovzhenko.

**Keywords:** sociocultural competence, teacher-philologist, text, creative legacy of Olexandr Dovzhenko.

---

*Марія Фока*

## **«ЗЕМЛЯ» ОЛЕКСАНДРА ДОВЖЕНКА: ПІДТЕКСТОВА СФЕРА В КІНОПОВІСТІ ТА У ФІЛЬМІ**

У статті в компаративістському плані досліджується поетика підтекстових смислів, що виражені літературними засобами в кіноповісті Олександра Довженка «Земля» та кінематографічними – у його однойменному фільмі, що увійшов у світову скарбницю кіномистецтва.

**Ключові слова:** підтекстовий смисл, кіноповість, фільм, Олександр Довженко, «Земля».

**Постановка проблеми.** Зростання уваги до питання підтексту в кіно, що, наприклад, розкривається у роботах відомих консультантів з написання кіносценаріїв К. Іглесіаса («WritingforEmotionalImpact», 2005), Р. Маккі («Story», 1997), Л. Сереп («WritingSubtext: WhatLiesBeneath», 2011) і Дж. Уестон («TheFilmDirector’sIntuition», 2003), сприяє переосмисленню кіноробіт, зокрема їх смислу.

На цьому тлі окремо постає «Земля» Олександра Довженка, що генерує тонкі підтекстові смисли, які й стали головною причиною того, що свого часу фільм був заборонений, а автор його сценарію та режисер був підданий гонінню з боку більшовицького режиму. Так, не дивлячись на повну відповідність ідейного змісту «Землі» більшовицьким установкам зображати «класову боротьбу» в селі та «становлення колгоспного ладу в нашій соціалістичній Вітчизні» [4, с. 97], усе ж більшовицькі ідеологи відчули, що на імпліцитному рівні потужно виокреслювалося національне начало. В основному – через зображення неперевершеної краси природи, через те, що фільм був «мовби накладеним на українській краєвид, який дає йому (Довженкові. – М.Ф.) декорацію і тему» [1, с. 63]. Тож там, де «поетичний геній Довженко знаходить відряду для мистецького духу» [1, с. 63], більшовицькі критики цілком небезпідставно побачили певний національний зміст, бо на тлі розкішно зображеної української природи поставала ідея морального здоров'я та незнищенності українського народу.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій з проблеми, виокремлення невирішених її частин.** Не зважаючи на ґрунтовне вивчення «Землі» в кінознавстві та в літературознавстві (Л. Госейко, Р. Корогодський, С. Тримбач, Т. Панасенко та ін.), не вповні дослідженим є питання підтексту в кіноповісті «Земля» та в однойменному фільмі Олександра Довженка. Водночас розгляд

специфіки створення прихованих смислів збагатить теорію підтексту в кіно, що активно розвивається.

**Мета** – дослідити сугестію підтекстових смислів у кіноповісті «Земля» Олександра Довженка та в однойменному фільмі.

**Виклад основного матеріалу дослідження з повним обґрунтуванням отриманих результатів.** Н. Шумило наголошує, що «у характеристиці українців великого значення надається такій складовій духовного обличчя нації, як надзвичайно тісний зв'язок із землею, на якій народ живе й працює споконвіку, а також, можна сказати інтимному ставленню до природи» [10, с. 40]. Цей тісний зв'язок українського народу із землею потужно проявлено в кіноповісті О. Довженка, де архетип «земля» апелює до читача різними символічними значеннями та емоційними нюансами, і включає в себе не тільки поняття ґрунту, але й живописні краєвиди та чарівну природу.

У всій своїй символічній повноті земля постає в альтернативному початку до фільму. Згадаймо: косарі під українську пісню після довгого дня роботи повертаються додому. І в цю картину органічно вписується опис землі, яка береже в пам'яті прожитий день, сповнений особливою любов'ю, яка передається через тактильну сенсорику, що завдяки майстерності письменника реципієнт спроможний відчутися: «...а під босими ногами і в тебе, і в неї *тепла земля, укочена колесами, втоптана копитами, вкрита м'яким, як пух, теплим пилом чи ніжною грязюкою, що так приємно лоскоче між пальцями*» [4, с. 101–102] (виділення наше. – М.Ф.).

Далі розкривається потужний зв'язок із землею, що стає символом і матері-годувальниці, і духовності, що включає історію та культуру народу, і навіть пов'язується з вічністю, адже береже пам'ять про людей: «Ідеш, і слухаєш, і чуєш рідну землю, що годує тебе не тільки хлібом і медом, а й думками, піснями і звичаями, і не тільки годує й ростить, а й прийме колись до свого матернього лона, як прийняла прадідів своїх і діда під яблунею» [4, с. 102].

Подібного ефекту автор / сценарист / режисер досягає також можливим іншим початком (власне, із цього й починається сам фільм), проте змістова багатозначність наповнення образу землі сугерується насамперед образами яблуні чи яблука, що набирають на себе увагу в багатому саду, де і мак, і соняшники, і груші... Відчуймо «яблуневу» концентрацію: «...І ще пам'ятаю: був гарний літній день, і все навколишнє здавалось прекрасним: сад, город, соняшники, й мак, і ниви за городом. А в саду, якраз коло погребні, під яблунею, *серед яблук і груш, на білому стародавньому рядні, в білій сорочці, весь білий і прозорий від старості й доброти, лежав мійдід Семен, колишній чумак.*

[...] Коло діда, на старому *яблуневому пні*, сидів його давній товариш і побратим Григорій, теж дуже старий, але через відсутність бороди позбавлений божественних рис чоловік.

[...] Надійшла мати і, відчувши, що діється *під яблунею*, замислилась.

[...] У траві серед *яблук-падалок* сиділо одне наше дитинча, яке зовсім ще не розуміло життя. Тримаючи в руках *яблуко*, воно вперто намагалось вкусити його двома своїми першими зубками, але *яблуко* було чимале, а ротика на нього дитині ще не ставало.

[...] Дідова смерть не викликала ані найменшого зрушення в навколишньому світі – не заgrimів ні грім у хмарах, ні зловісні блискавки не розкрояли неба врочистим спалахом, ні бурі не повивертали з корінням могутніх дубів.

На полудневому небі так, як і було, – ні хмаринки. Тиша навколо. Десь тільки *яблуко* бухнуло м'яко в траву – та й усе. Навіть соняшник ніде не похилився. Весь ясний соняшниковий світ стояв нерухомо, наче хор вродливих дітей, що втупили у височінь свої радісні обличчя. А над обличчями тихо снували покинуті дідом золоті бджоли»[4, с. 98–100].

Тож дід лежить під яблунею, побратим діда сидить на яблуневому пні, мати стоїть під яблунею, дитина намагається з'їсти *яблуко* на траві серед *яблук-падалок* і разом з дідовою смертю «тільки *яблуко* бухнуло м'яко в траву». Таке «яблуневе» навіювання грає своїми символічними відтінками значень, іноді навіть протилежними, зокрема початку, смерті та водночас безсмертя; добра і зла; плідності; Батьківщини [8, с. 144].

Відповідно, таке яблуневе «багатство» «зіграло» проти прославляння колективізації, що було одразу декодовано глядачами. Наприклад, режисер В. Пудовкін ставив питання, «якого біса треба було влаштовувати бійку за трактор, якщо навколо панує багатство і надмір матеріальних благ, коли люди спокійно помирають, вкисивши для останнього задоволення *яблуко*, а таких *яблук* навкруги тисячі і тисячі, коли треба тільки простягнути руку і розкішні дари природи посиплються на плечі» [9, с. 280].

Інший значимий епізод – розлогий опис «останніх кроків» [4, с. 118] Василя, тобто момент перед його вбивством. Опис «тихої української ночі» [4, с. 116] постає в запахах, смаках, кольорах і звуках, вражає своєю поетичністю та живописністю: «...Ось він іде по дорозі крізь місячну повінь. Легкий пил під ногами. Роса на траві. Коні пасуться. Ось їх слід у росі. Он їх спини вилискують. Щось промайнуло в тіні за мостом під вербою. Ні, нічого не майнуло. Тихо навколо й не тихо. Все сповнене особливих, нерозпізнаних звуків. Крізь далекі дівочі співи, що тихо бринять десь у сріблястому сьайві, здається, ніби чути, як росте трава, огірки, як десь у таємничій паркій тьмі довшає огудина гарбузів, чіпляючись вусами за тин, як наливаються червоним соком вишні, шаріють груші.

Пахне нічними квітами земля, пахне плодами, й листям, і медом соняшників, і медом тютюну, і медом гречки. Все довкола пахне, навіть пил на дорозі, навіть роса. Все росте, все рухається під синім покривом животворящої ночі, немов поспішаючи швидше вирости за ніч, поки все спить, а рано, на сході сонця, вийдуть хазяйки з сіней умиватись, глянуть на розквітлі соняшники й маки, яких не торкнула ще перша бджола, і вигукнуть протяжно в зачудованні:

– Мати божа, що сталося в городі за ніч! Ось він іде сам-один між городів під зорями. Коні хропуть десь в куцах на леваді. Він глянув на мить і заплющив очі, усміхаючись на ходу. О мрії-мари!.. Коні захропли» [4, с. 118].

До речі, у робочому варіанті сценарію цей опис вміщався в декількох реченнях «237. Йде по вулиці» та «238-243. Іде Василь по вулицях села довго» [2, с. 67]. Очевидно, такий запис сценариста для режисера занадто схематичний, проте не втому випадку, коли сценарист і режисер – одна людина, усі деталі зафіксовані в його уяві, і це дозволяє вповні та в усіх деталях відтворити картину. Як зазначає О. Довженко, «таким він (*ідеється про опис в кіноповіді*. – М.Ф.) був і залишається у моїй лишень свідомості, у творчому баченні. Це як би літературний еквівалент самої картини» [2, с. 66].

Образ води – «символ першоматерії, плодючості; початку і кінця всього сушого на Землі; Праматері Світу; інтуїтивної мудрості...» [8, с. 29]. Спочатку вода постає через образ хмар, точніше, «барокових пасм хмар на небі» [5, с. 72], опис яких наповнений романтичними, казковими, а деякою мірою й фантастичними нотками: «В блакитній високості непомітно почали виникати хмарки. Вони росли і множились, перебуваючи в безупиннім змаганні й мінливості. Деякі з них скидались на урочисті голови бородатих пророків, інші – на снігові гори, адекотрі мчали вершниками на фантастичних подобах коней. А поперед небесного воїнства, розпростерши крила, осяяний промінням сонця, летів велетенський птах. Потім пророки, воїнство і птах об'єднались в одну чорну хмару, що заповонила небо аж по самесонце» [4, с. 125].

А потім вода постає через образ дощу, що тісно пов'язаний із землею, адже забезпечує плодючість ґрунту, є символом очищення, плодючості та життя: «І [...] зашуміли верби над [...] головою, загуркотів грім, і на запилену землю лінув дощ – буйний та теплий.

Було щось невимовне радісне, життєдайне в цьому сонячному дощі, і всі це відчули. Він ніби змив всі рештки смутку і скорботи з людей. В кожній його краплині яскріло обіцяння торжества життя. Ніхто не тікав, не ховався від дощу, а діти підводили до нього свої смагляві мокрі личка й виспівували: «Дощику, дощику, перестань, поїдемо на баштан!..»

Омиті були сади, баштани, городи, поля. На чистих яблуках і сливах, укритих незайманою патиною, бриніли найчистіші дощові краплини, вилискуючи й перекочуючись з плоду на плід і падаючи на землю» [4, с. 125].

Та в кінці-кінців образ землі в кіноповіді набуває планетарного звучання: «Від людського життя і навіть від життя цілих поколінь людей залишається на землі тільки прекрасне» [4, с. 125].

Саме це «прекрасне» стало таким близьким, що дозволило назвати фільм «усіх часів і народів», через *прекрасне* виакцентовуються морально-етичні вартості, що пов'язані з вічною й філософською проблемою землі.

Водночас образ землі невід'ємно і потужно зв'язаний з народом, особливо якщо ідеться про українців. На цю особливість свого часу звернув увагу відомий український географ, картограф і публіцист С. Рудницький. Наприклад, у його книзі «Українська справа зі становища політичної географії»

читаємо таке: «Органічне в'язання народу з землею, ця найсильніша основа держави, мимо всіх історичних невзгод на Україні, тільки скріплялися й поглиблювалися. Українці поміж всіма великими народами Європи, нарід найвиразніше хліборобський, зрослися зі своєю рідною землею так тісно, що кожний політичний план (навіть!), який відноситься до української території, мусить з тією дійсністю необхідно числитись» [7, с. 11].

У такий спосіб образ землі разом із зображенням народу набуває своєї повноти та цілісності. Тим часом у кіноповісті, як і у фільмі відчувається любов і повага О. Довженка до українського народу. Та це і не дивно, адже сам письменник був переконаний в тому, «щоб зняти фільм про селян, про село мало бути кінематографістом-художником, потрібно не тільки знати історію свого народу, але й *любити* (виділення наше. – М.Ф.) його...» [9, с. 268].

У свою чергу, ця любов проявляється в окремих деталях, які набувають особливого смислу й значення для глядача. У щоденникових записах О. Довженка можна знайти важливі нюанси, які допомагають зрозуміти те, яким сам автор-режисер уявляв для себе народ: красивим і співочим. Наприклад, візьмемо епізод, коли люди зібралися зустріти трактор: «Люди повинні *добре одягнутися*. Я запросив народний хор з батьківщини Шкурата з Ромен. Хор буде починати співати, а за ним заспівають всі. *Наш народ вмie співати*» [9, с. 271], – читаємо запис від 11 липня 1929 року.

Це «добре одягнутися» уточнено в кіносценарії: «На тлі блакитного неба сяє дівоче вбрання, вишите часом з таким бездоганним смаком, якому позаздрили б й принцеси, коли є ще такі десь по глухих закутках Європи.

Парубки одягнуті теж неабияк. У Хоми Білокося на грудях вишито цілий город. На вихрестій голові казна-як тримається картуз старого фасону – тугим колесом» [4, с. 110–111].

Так само в кіносценарії зазначено вміння співати, щоправда, у контексті іншого фрагменту: «...краще зорову частину картини почнемо з пісні:

Котилася ясна зоря з неба  
Та й упала додолу...

Навряд чи десь по інших країнах співають так гарно й голосисто, як у нас на Україні. Пишеться це не з бажання виставити себе перед світом у перебільшено вигідному світлі, а в ім'я реалізму, з чим усі, хто співає, згодяться одностайно» [4, с. 101].

Ось це зображення народу дає відчуття сили любові як до землі, як до українців, так і до Батьківщини. І саме цю багатогранну любов відчули й глядачі після перегляду фільму, що «спрацювало» проти «правильної» соцреалістичної ідеології (класової боротьби на селі, колективізації), яка й мала прославлятися. І в цьому полягає внутрішній конфлікт «Землі». Зокрема, на думку письменника А. Фадєєва, «на екрані постали такі ситі і сильні люди, що незрозуміло, навіщо їм стріляти один в одного і взагалі щось міняти у своєму житті» [9, с. 279].

Очевидно, саме це багатогранне й глибинне наповнення образу «земля» мав на увазі О. Довженко, так і назвавши свій фільм. Адже не випадково замислювався над назвою, що мала стати промовистою для глядача. «Написав уже основу сценарію. Не можу знайти назви до майбутнього фільму. Сьогодні знімальна група зібралась і я прочитав їй свій сценарій. Сказав, що встановлю премію для того, хто придумас назву, що має бути тільки в одному слові. Не визнаючи багатослівних назв. Одне слово має виражати смисл фільму» [9, с. 268], – читаємо запис від 17 травня 1929 року. І вже 18 числа зафіксовано: «Знайшов! «Земля» і тільки «Земля». Ясно, точно й конкретно» [9, с. 270].

Отже, читаючи кіноповість чи дивлячись фільм «Земля», переконуємось у точності Л. Госейка, що «...Довженко робить землю своєю улюбленою темою і віддає перевагу тріумфові краси» [1, с. 66]. Та й сам Олександр Петрович стверджував: «Якщо вибирати між красою і правдою, я вибираю красу. У ній більш глибокої істини, ніж у одній лише голій правді. Істинне тільки те, що прекрасне» [3, с. 51]. І через красу, шляхом живописної зображальності кадрів навіюється відчуття сильної любові та глибокої поваги до землі. Власне, цим і запам'ятовується О. Довженко глядачам. «Той, хто не бачив яблуко крупним планом у Довженковій «Землі», той взагалі ніколи не бачив яблуко» [6, с. 46], – був переконаний французький учений Марсель Мартен.

Варто зазначити, що образ землі був наскрізним у творчості О. Довженка, і цей лейтмотив Р. Корогодський охарактеризував як мрію про родючу землю, сади: «Це і неозорні поля пшениці («Поема про море»), і соняшники («Арсенал», «Земля», «Щорс»), яблука, яблуні в садах («Земля», «Мічурін»), і, нарешті, чудова мрія про сади в «Щорсі» [5, с. 171]. Та й образ Дніпра-Славутича, який, безперечно, пов'язаний з величною Землею, вражає в «Івані»: «безмежний простір плеса води, ніби зігрітий диханнямтисячолітньої історії, вабить тебе до джерел могутньої сили природи» [5, с. 171–172].

**Висновки дослідження і перспективи подальших розвідок з напрямку.** Таким чином, крізь «правильну» соцреалістичну ідеологію шляхом сугестії проступають інші, приховані смисли «Землі» О. Довженка, що виражають красу української землі та моральне здоров'я та незнищенність українського народу. Саме підтекстова сфера надала фільму тої особливої притягальної сили, у якій полягає код вічності твору. У свою чергу, розкриття специфіки природи імпліцитного плану в «Землі» відкриває нові перспективи щодо вивчення, осмислення та переосмислення прихованих смислів у кіно зокрема та в мистецтві в цілому.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Госейко Л. Історія українського кінематографа. 1896–1995 : пер. із франц. / Л. Госейко. – К. : KINO-КОЛО, 2005. – 464 с., іл.
2. Довженко А. «Я принадлежу к лагерю поэтическому...» : Статті, виступлення, заметки / А. Довженко. – М. : Советский писатель, 1967. – 403, [1] с. + 24 илл.
3. Довженко О. Вибрані твори / О. Довженко. – К. : Сакцент Плюс, 2004. – 509, [1] с.
4. Довженко О. Зачарована Десна : Кіноповісті. Оповідання / О. Довженко. – К. : Дніпро, 1969. – 581, [3] с.

5. Корогодський Р. Довженко в полоні / Р. Корогодський. – К. : Гелікон, 2000. – 347, [5] с. – (Українська модерна література).
6. Панасенко Т. М. Олександр Довженко / Т. М. Панасенко. – К. : Укрвидавполіграфія, 2012. – 119, [1] с.
7. Рудницький С. Українська справа зі становища політичної географії / С. Рудницький. – Берлін : Українське слово, 1923. – 282, [2] с. – (Бібліотека «Українського слова», Ч. 40).
8. Словник символів / [О. І. Потапенко, М. К. Дмитренко, Г. І. Потапенко та ін.]. – К. : Народознавство, 1997. – 156 с.
9. Тримбач С. Олександр Довженко : Загибель богів. Ідентифікація автора в національному часо-просторі / С. Тримбач. – Вінниця : Глобус-Прес, 2007. – 800 с.
10. Шумило Н. Під знаком національної самотності (Українська художня проза і літературна критика кінця ХІХ – поч. ХХ ст.) / Н. Шумило. – К. : Задруга, 2003. – 354 с.

В статті в компаративному плані досліджується поетика підтекстових смислів, що виражені літературними способами в кіноповісті Олександра Довженка «Земля» і кінематографічними – в його одноіменному фільмі, який вошел в мирову сокровищницю кіноискусства.

**Ключевые слова:** підтекстовий смисл, кіноповість, фільм, Олександр Довженко, «Земля».

The paper considers the poetics of the implied senses in the comparative view that are conveyed with the literary tools in the screenplay «Earth» by Oleksandr Dovzhenko and cinematographic – in his film of the same name that has increased the sum of the world film art.

**Key words:** implied sense, screenplay, film, Oleksandr Dovzhenko, «Earth».

---

*Світлана Максимчук-Макаренко*

## БІБЛІЙНІ МОТИВИ У ЛІТЕРАТУРНІЙ ТВОРЧОСТІ ОЛЕКСАНДРА ДОВЖЕНКА

У статті досліджується роль Святого Письма у житті Олександра Довженка та його родини. Акцентується увага на особливій ролі Богородиці в їхньому світобаченні. Простежується вплив біблійних сюжетів на створення майстром жіночих образів у кіноповістях «Україна в огні» й «Зачарована Десна», оповіданні «Мати».

**Ключові слова:** релігійні образи, Біблія, Божа Мати, Раав, Марія Магдалина.

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



Говорячи про релігійне виховання у сім'ї Довженкових батьків, варто згадати наступні рядки кіноповіді «Зачарована Десна»: «Повсякденні свої інтереси прості люди хорошого виховання, до яких належала і наша сім'я, вважали по скромності своїй недостойними божественного втручання» [6, с. 435], тому частіше за все всі молитви-звернення матері і молитви-прокльони прабаби Марусини були направлені до Божої Матері, Юрія Побідоносця святого Григорія, а його дитячі прохання чув святий Миколай-угодник, образ якого, разом з образом бога на покуті, нагадував йому портрет діда.

Одним із перших на сторінках кіноповіді згадується дід Семен, який був на той час єдиною письменною людиною у великій Довженковій родині. Саме дід став тією людиною, яка познайомила майбутнього письменника зі Святим Письмом. На радість онукам він щонеділі любив урочисто читати Псалтир, і хоч, як зауважує автор, «ні дід, ні ми не розуміли прочитаного, <...> це хвилювало нас, як дивна таємниця, що надавало прочитаному особливого, небуденного смислу» [6, с. 432]. Такою ж незвіданою таємницею була для малого Сашка картина із зображенням страшного Божого суду, котру мати «купила за курку на ярмарку на страх лютим своїм ворогам – бабі, дідові і батькові» [6, с. 437]. В уяві маленького хлопчика дідові тут відводилося місце поряд зі святими у верхній частині репродукції (з чим не згодна була мати, яка вважала його чорнокнижником), а всі інші члени сім'ї мали спокутували свої великі і малі гріхи в пеклі: «Батькові чорти наливали в рот гарячу смолу, щоб не пив горілки і не бив матері. Баба лизала гарячу сковороду за довгий язик і за те, що була велика чаклунка, <...> старший брат Оврам був давно вже проклятий бабою, і його гола душа давно летіла стрімголов з лівого верхнього кутка картини прямо в пекло, за те що драла голубів на горищі і крала у піст з комори сало... Мати божилася, що буде в раю між святими як боляща великомучениця...» [6, с. 438].

Ці рядки доводять те, що Довженко ще з дитинства був знайомий з біблійними поняттями святості і гріха, добра і зла. Викликає посмішку той факт, що себе малий Сашко довгий час вважав «єдиним святим на всю хату» [6, с. 439], до тих пір поки не згрішив, повидиравши з грядок всю бабину морковку.

Безперечним авторитетом у сім'ї був батько Петро Семенович, гірку правду про «тяжкі кайдани неписьменності і несвободи» якого вдячний син виправдав рядками про те, що «з нього можна було писати лицарів, богів, апостолів, великих учених чи сіятелів, – він годивсь на все...» [6, с. 446]. Саме від нього перейняв письменник «внутрішню високу культуру думок і почуттів» [6, с. 445], майстерність бачити і цінувати красу. Але у хвилини розпачу, коли одне за одним помирали діти, коли в один день довелося поховати чотирьох синів – Лавріна, Сергія, Василя, Івана – «в великім розпачі прокляв він ім'я боже...», а потім «попа вигнав із двору і заявив, що сам буде ховать дітей своїх» [6, с. 445]. Ця подія пізніше лягла в основу епізоду всесвітньовідомого Довженкового фільму «Земля», де Опанас Трубенко після вбивства його сина

сіл'кора Василя піде до сільського попа, щоб проклясти навіки Бога і зректися попівщини.

Ця сімейна трагедія, а надто батьків вчинок, не тільки залишили глибокий слід у чутливій душі майбутнього митця, а й, поза сумнівом, вплинули на формування його світогляду, що знайшло відображення, зокрема, у негативному ставленні як до служителів культу, так і релігії в цілому на багато років. З особливою гостротою цей Довженків максималізм проявиться під час навчання в Глухівському учительському інституті. «Помню домовую институтську церковь, в которой я, семнадцатилетний в то время юнец, отказался, стоя на коленях перед аналоем на исповеди перед законоучителем отцом Александром, от веры в бога...» [10, с. 16], – напише він у листі до Я. Коваль 1949 р. Як результат – лише «удовлетворительные успехи» з Закону Божого в його атестаті (заради справедливості варто нагадати, що такі ж «досягнення» молодий бунтар мав і з багатьох інших предметів – співів з музикою, деяких методик тощо) [12, с. 63].

Добре вписується в цю життєву філософію студента Довженка і його конфлікт із священиком Василем Михайловським. Непорозуміння сталося через те, що він разом зі своїм однокурсником Петром Фурсою організував невеличкий етнографічний хор у селі Береза Глухівського повіту, репетиції якого збігалися з часами богослужіння у місцевій церкві. Сільській молоді українські пісні («Повій вітре на Україну», «Тече річка невеличка», «Ой, лопнув обруч», «Заповіт» Тараса Шевченка), судячи з усього, подобалися більше, аніж нудна культова відправа. Відтак парубки й дівчата стали ходити не в церкву, а до Фурсиної хати, що й послужило приводом для скандалу. Можна тільки здогадуватися, чому Довженко призначав репетиції хору саме в ті часи, коли мала відбуватися Служба Божа.

Антиклерикальне бунтарство час від часу проявлялось і в більш зрілі роки. 1915 року, під час вчителювання у Житомирському другому вищепочатковому училищі, адміністрація згаданого навчального закладу, стурбована антирелігійними поглядами молодого викладача, змушена була звернутися за допомогою до митрополита Київського. Відомо, що «митрополит зайшов до училища, щоб побачитись з Довженком, тактовно, тонко обробляв «безбожницьку» душу. Розповів про донос, який написали на Олександра Петровича, люб'язно запросив співбесідника до Києва. Але повторної зустрічі так і не відбулося» [10, с. 16].

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

Перелом у світогляді Довженка відбувається в роки Другої світової війни, що було обумовлено тим великим випробуванням, з яким зіткнувся український народ у зв'язку з нацистською агресією. На тлі великої біди, коли за лічені місяці загинули мільйони людей, коли було зруйновано тисячі міст і сіл,

безліч культурних пам'яток, і солдати, і трудівники тилу потребували моральної підтримки. Цю просту істину зрозуміла навіть комуністична влада, яка, аби надихнути воїнів на битву з загарбниками, у своїх офіційних виступах стала спиратися на імена великих полководців минулого (Богдана Хмельницького, Олександра Суворова, Михайла Кутузова) і не тільки припинила свою шалену атеїстичну пропаганду, а й дозволила відновити богослужіння в уцілілих після довоєнних погромів православних храмах, повернула із заслання багатьох священників.

Довженко одним з перших зрозумів необхідність повернення українського народу до історичних першоджерел, до прадавньої православної віри. Уже в перші тижні війни він друкує свої статті «Душа народна неподоланна», «Я бачу перемогу», «Народні лицарі», в яких згадує такі славетні імена минулого, як давньоруський князь Святослав, Богдан Хмельницький, Наливайко, Кармалюк, звертається до образу гоголівського Тараса Бульби. У статті «Україна в огні» вперше у творчості письменника з'являється біблійний вислів «неопалима купина», що в усі часи вживався як ознака утвердження безсмертя. «І стоїть Україна перед нашим духовним зором у вогні, як неопалима купина» [7, с. 26], – зауважує майстер. Аналіз згаданого біблеїзму показує, що вибраний він автором осмислено і є одним із визначників змісту й ідейно-естетичного спрямування публіцистичного твору.

Багато про що у плані повернення Довженка до Бога свідчить і його постійне діагностування суспільних настроїв. Із щоденникових записів митця можна зрозуміти, що надії на перемогу народ пов'язував здебільшого з православною вірою. Характерним прикладом є нотатка, котру він зробив у квітні 1942 р.: «Баба Вівдя: – Кажуть, у Єрусалимі відкрилась дірка в небі, і звідти голос Божий, неначе по радіо, щодня каже: “Молитесь хоч раз у день, і тоді буде щасте і погинуть німці”» [8, с. 70].

Саме в цю нелегку для народу годину Довженко чи не вперше за кілька десятиліть з максимальною відвертістю висловлює і своє особисте ставлення до християнських святинь, найбільшою з яких він уважає Великдень. На Великдень, наголошує майстер, «ніхто нікого не вбивав і не було крадіжок. Навіть найбрутальнішому хаму дано було не лаятись у цей великий старий добрий день. Свято над святами. Празників празник. Люде цілували людей». І тут же з сумом додає: «Нема. Нема нічого. Чисто. Продовжується день довжелезний і ллється кров. Земля занедужала» [8, с. 88].

Пізніше у забороненій Сталінім кіноповісті «Україна в огні» (1942) знаходимо слова, вкладені Довженком у вуста німецького полковника Ернста фон Крауза: «Дивовижно. Вони вже двадцять п'ять літ живуть негативними лозунгами одкидання бога (курсив наш – С.М.-М.), власності, сім'ї, дружби!.. У них немає вічних істин» [6, с.164]. Мабуть, саме у ці тяжкі воєнні часи колишній «атеїст» Довженко і у своїй свідомості, і у своїй літературній творчості поступово повертається до Бога, в існування якого вірив малим хлопчиком, а потім понад тридцять років, керуючись пануючими у тогочасному суспільстві правилами, відкрито відкидав чи тихо замовчував у собі цю віру.

Відтак цілком закономірно, що в повоєнному 1946 році у своєму «Щоденнику» Довженко запише: «Я почав молитися богу. Я не моливсь йому тридцять сім років, майже не згадував його. Я його одкинув. Я сам був бог, богочоловік. Зараз я постиг невелику краплину своєї облуди... Коли посивіла моя голова, і вщухли пристрасті, і день повечорів, і пройдено, здавалося, такий великий шлях, тепер на самоті отут в пустині кинутий людьми, відчув до глибини душі своєї, що «слаб і неможен є чоловік, і все життя людськеє скорботнее»... Всі помилялись. Помилявсь Шевченко, Франко, великі Руські мислителі. Шевченко, здається мені, через брак культури. «Немає господа на небі» ... Він є... Бог в людині. Він є або нема. Але повна його відсутність се великий крок назад і вниз. В майбутньому люди придуть до нього. Не до попа, звичайно, не до приходу. До божественного в собі. До прекрасного. До безсмертного» [8, с. 397].

Однак, повернувшись до Бога, Довженко так і не змінив свого негативного ставлення до церковників. У зв'язку з цим варто згадати запис, який він заніс до «Щоденника» у квітні 1942 р.: «Церква божа непогрішима. Грішити можуть окремі лише священнослужителі» [8, с. 91].

Подібні настрої були характерними не тільки для Довженка, а і для деяких його попередників. Ось що, наприклад, писав в одному зі своїх листів до Антоніни Маркович Марко Кропивницький: «Мои религиозные верования слишком эксцентричны: <...> я чту Бога и чту Евангелие, но не признаю ни попа, ни дьякона... Меня возмущает худо скрываемаая личина и всякая маскировка: поп в атласной рясе читает проповедь об обязательной помощи друг другу <...> а сам грабит, вымогает и жмет бедняка, архипастырь возносит очи к небу, так и лезет в рай, а втихомолку имеет целый гарем жен и т.д.» [9, с. 320]. Непривабливі портрети окремих священнослужителів драматург змалював у своїй «Автобіографії», а також драмах «Конон Блискавиченко» і «Старі сучки й молоді парості».

У зв'язку з цим доречно згадати також низку відповідних творів Івана Нечуя-Левицького («Старосвітські батюшки та матушки», «Афонський пройдисвіт», «Поміж ворогами») та деяких інших класиків.

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

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

Г.Косинки, у романі «Марія» У. Самчука, у драмі «Чорна Пантера і Білий Ведмідь» В.Винниченка та ін.

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

Мати у О.Довженка завжди відіграє роль центральної організуючої родинної сили. Потужний вплив матері на особистість письменника відображено не тільки у його літературних творах, а й у щоденникових записах та епістолярному доробку. Підтвердженням цього є різнопланова палітра материнських образів та багатство їхніх психоемоційних переживань: літня сівачка, безіменна мати з кіноповісті «Арсенал», яка понад свої сили має самотужки обробляти поле, оскільки її син, герой війни, не в змозі стати пліч-о-пліч з нею, залишившись після кривавого бою без ніг; берегиня роду, його осередок і велике серце Тетяна Запорожець з «України в огні» та Тетяна Орлюк з «Повісті полум'яних літ»; стара добра Левчиха з оповідання «На колючому дроті», яка поклала своє життя заради Петра Чабана; мати, що прокляла сина-відступника у оповіданні «Відступник» і, звичайно, Одарка Єрмолаївна з автобіографічного твору «Зачарована Десна».

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

Проблема нереалізованого або втраченого материнства розкривається Довженком на основі образів усіх тих матерів, що втратили своїх улюблених синів на полі бою. Його щоденник переповнений записами про материнські сльози, страждання, біль: «Самим страшним під час відступу був плач жінок. Коли я згадую зараз відступ, я бачу довгі, довгі дороги і численні села і околиці, і скрізь жіночий невимовний плач...» [8, с. 54]. Цей плач, що довгими ночами не давав Довженкові заснути, був для нього суголосний плачу морських чайок, які до кінця днів голоситимуть за своїми чаєнятами.

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

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

Такою ж пересічною сільською жінкою, що, не покладаючи рук працювала з ранку до ночі, а у відповідальний момент, ризикуючи власним життям, під час

війни, в умовах окупації, надала притулок у своїй оселі двом пораненим радянським льотчикам, змальовує Довженко і Марію Стоян.

Історії життя біблійної Раав і Довженкової героїні завершуються по-різному. Врятувавши розвідників від переслідування і загибелі, Раав зуміла зберегти і їхні життя і своє власне [2, с. 590]. Зовсім інша доля випала Марії Стоян, яка змушена була розділити гірку участь з тими, кого намагалася врятувати.

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

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

Не менш цікавим у плані співставлення з біблійними персонажами є й інший жіночий образ з Довженкового доробку – образ Христі Хутірної («Україна в огні»). Її ім'я у перекладі з грецької означає «християнка», «та, що присвятила себе Христу». Історія не простого життя цієї героїні нагадує шлях до Христа, до духовного очищення колишньої блудниці Марії Магдалини. Остання, як відомо, «була зцілена Ісусом Христом від злих духів і стала однією з тих благочестивих жінок, які всюди слідували за ним під час його земного життя, і першою, кому відкрилося чудо Воскресіння» [2, с. 456]. Ім'я Марії Магдалини згадується в Біблії більше 10 разів (Матф. 27:65, 61; 28:1; Марк 15:40, 47; 16:1,9; Лука 8:2; 24:10; Йоанн 19:25; 20:1, 11, 16, 18), що свідчить про її неабияку роль у житті Ісуса Христа і християнській релігії в цілому.

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

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

Довженкова Христя Хутірна, як і Марія Магдалина, вела далеко не праведний спосіб життя, особливо з точки зору святенницької моралі тодішньої більшовицької влади, а відтак мусила за це понести покарання, до чого вона вже морально була підготовлена. Однак у вирішальний момент Христі, як і її біблійній попередниці, пощастило зустрітися зі своєрідним месією. Якщо для Марії Магдалини таким Месією став Ісус Христос, то для Христі Хутірної – командир партизанського загону Лаврін Запорожець. Саме він зумів знайти для неї потрібні слова, котрі, по суті, повернули її до життя, наповнили його новим змістом – жагою помсти. Це були саме ті ліки, які врятували не один десяток таких загублених в життєвих вирахах душ. Досить згадати стан Христі, коли її вели на партизанський суд, куди «вона ледве йшла. Все її молоде тіло утратило свою силу й ніби розтало. Вона немов падала з великої висоти на землю в страшній свідомості, що парашут за спиною не розчинився і вже тепер їй ні спинитися, ні крикнути, ні покликати. Земля невблаганно тягла її до себе [6, с. 216]». Це був стан приреченості, стан людини готової до смертельного вироку, до загибелі після довгих днів знущання над нею нацистськими солдафонами, а також інших поневірянь. Але розмова з партизанами мала мати місце в житті цієї Довженкової героїні, аби вона змогла зрозуміти хибність своєї поведінки і даремність свого життя поруч з фашистом.

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

Прощення Христі співзвучне з прощенням Марії, про яку у Євангеліє від святого Луки було сказано: «Численні гріхи її прощені, хоч багато вона полюбила. <...> Твоя віра спасла тебе!» [3, с. 82].

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

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

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бетко І. Біблійні сюжети і мотиви в українській поезії кінця XIX початку XX століття / І. Бетко // Українська мова і література в школі. – № 10. – 1991. – С. 64–67.

2. Библийская енциклопедия = Иллюстрированная полная популярная библийская енциклопедия в 4-х выпусках. Вып.1 / Труд и издание архимандрита Никифора. – Репринтное издание, 1891. – М. : Издание Свято-Троице-Сергиевой Лавры, 1990. – 904 с.
3. Біблія. – Українське біблійне товариство, 1990. – 959 с.
4. Варенко В. Виховання християнської моралі на творчості українських письменників / В. Варенко // Українська література в загальноосвітній школі. – 2000. – № 2. – С. 21 – 24.
5. Даниловский Густав. Мария Магдалина / Густав Даниловский. – М. : Восхождение, 1991. – 239 с.
6. Довженко Олександр. Кіноповісті. Оповідання / Олександр Довженко. – К. : Наукова думка, 1986. – 710 с.
7. Довженко Олександр. Статті. Виступи. Лекції / Олександр Довженко. –Т. 4. – К. : Дніпро, 1984. – 351 с.
8. Довженко О. П. Щоденникові записи, 1939–1956 = Дневниковые записи, 1939 – 1956 / О. П. Довженко. – Харків : Фоліо, 2013. – 879 с.
9. Кропивницький М. Твори в 6-ти т. / Марко Кропивницький. – К. : Держлітвидав УРСР, 1960. – Т. 6. – 672 с.
10. Куценко М. Сторінки життя і творчості О. П. Довженка / М. Куценко. – К. : Дніпро, 1975. – 340 с.
11. Метерлинк Морис Полное собрание сочинений. – Т. 4. / Морис Метерлинк. – Пг. :Изд. Тов. А. Ф. Маркс, 1915. – 290 с.
12. Плачинда С. П. Олександр Довженко. Біографічний роман / С. П. Плачинда. – К. : Вид. ЦК ЛКСМУ Молодь, 1980. – 339 с.

В статті досліджується роль Священного Писання в житті Александра Довженко и его семьи. Акцентується увага на особій ролі Богородиці в их мировоззренні. Прослідковується вплив біблейських сюжетів на створення майстром жіночих образів в кіноповістях «Україна в огні» и «Зачарована Десна», розповіді «Мать».

**Ключевые слова:** релігійні образи, Библия, Божья Мать, Раав, Мария Магдалина.

The role of Holy Scripture in Oleksandr Dovzhenko's life and in the life of his family is analyzed in the article. Special attention is given to the role of Virgin in their ideology. The impact made by the bible stories on creating women images in the film stories «Ukraine in the flame» (“Ukrayina u vohni”), «Charmed Desna» (“Zacharovana Desna”), «Mother» (“Maty”) is determined.

**Keywords:** religious images, Bible, Virgin, Raav, Mariya Magdalina.



## ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

---

**Бойко Надія Іванівна** – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри української мови Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя.

**Васьків Микола Степанович** – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри журналістики і міжнародних відносин Київського університету культури.

**Видашенко Наталія Іванівна** – кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри іноземних мов факультету менеджменту Харківського національного університету міського господарства імені О. М. Бекетова.

**Гоголь Наталія Валеріївна** – кандидат педагогічних наук, доцент кафедри української мови, літератури та методики навчання Глухівського національного педагогічного університету імені Олександра Довженка.

**Дятленко Тетяна Іванівна** – кандидат педагогічних наук, доцент кафедри української мови, літератури та методики навчання Глухівського національного педагогічного університету імені Олександра Довженка.

**Жила Світлана Олексіївна** – доктор педагогічних наук, професор, завідувач кафедри української мови і літератури Чернігівського національного педагогічного університету імені Т. Г. Шевченка.

**Клейменова Тетяна В'ячеславівна** – кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри української мови, літератури та методики навчання Глухівського національного педагогічного університету імені Олександра Довженка.

**Ковпик Світлана Іванівна** – доктор філологічних наук, професор кафедри української та світової літератур Криворізького державного педагогічного університету.

**Конєва Тетяна Михайлівна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри світової літератури факультету філології та журналістики Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка.

**Максимчук-Макаренко Світлана Олексіївна** – асистент кафедри дошкільної педагогіки і психології Глухівського національного педагогічного університету імені Олександра Довженка.

**Мельник Наталя Георгіївна** – кандидат філологічних наук, доцент, в.о. завідувача кафедри української та світової літератур Криворізького державного педагогічного університету.

**Новиков Анатолій Олександрович** – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри української мови, літератури та методики навчання Глухівського національного педагогічного університету імені Олександра Довженка.

**Привалова Світлана Павлівна** – кандидат педагогічних наук, доцент кафедри української мови, літератури та методики навчання Глухівського національного педагогічного університету імені Олександра Довженка.

**Семененко Любов Миколаївна** – кандидат філологічних наук, доцент, декан факультету української філології Криворізького державного педагогічного університету.

**Троша Наталія В'ячеславівна** – кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри української мови, літератури та методики навчання Глухівського національного педагогічного університету імені Олександра Довженка.

**Фісак Ірина Володимирівна** – кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри світової літератури факультету філології та журналістики Полтавського національного педагогічного університету імені В.Г. Короленка.

**Фока Марія Володимирівна** – кандидат філологічних наук, докторант кафедри української літератури Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка.

**Цінько Світлана Василівна** – кандидат педагогічних наук, доцент кафедри української мови, літератури та методики навчання Глухівського національного педагогічного університету імені Олександра Довженка.

# ЗМІСТ

---

<b>Надія Бойко</b> МОДИФІКАЦІЇ УЗУАЛЬНИХ ФРАЗЕОЛОГІЧНИХ ОДИНИЦЬ В ІДІОЛЕКТІ ОЛЕКСАНДРА ДОВЖЕНКА.....	4
<b>Микола Васьків</b> ТВОРЧІСТЬ О. ДОВЖЕНКА: МІЖ «СВІТОМ ХОЛОДНИХ НАУКОВИХ ЗАКОНІВ» І ВНУТРІШНЬОЮ ЦІЛІСНІСТЮ ЛЮДИНИ.....	8
<b>Світлана Жила</b> «ЗЕМЛЯ» ДОВЖЕНКА – ТВІР ГЕНІЯ»: АНАЛІЗ КІНОТЕКСТУ МИТЦЯ КРІЗЬ ПРИЗМУ ЕКСПРЕСІОНІЗМУ.....	22
<b>Світлана Ковпик</b> РОЛЬ РОДИНИ У ФОРМУВАННІ ДУХОВНОЇ АУРИ УЧЕНОГО (на матеріалі кіноповісті О. Довженка «Мічурін»).....	29
<b>Анатолій Новиков</b> ДОВЖЕНКО І ВЛАДА: ШТРИХИ ДО ПОРТРЕТА МИТЦЯ.....	34
<b>Наталія Видашенко</b> ЦІЛІСНІСТЬ ХУДОЖНЬОЇ ФОРМИ І МОВНОСТИЛЬОВІ ПРИКМЕТИ МАНЕРИ ЩОДЕННИКОВИХ ЗАПИСІВ О. ДОВЖЕНКА.....	40
<b>Наталія Гоголь</b> УКРАЇНСЬКІ НАРОДНІ ПІСНІ У ТВОРЧІЙ СПАДЩИНІ О. ДОВЖЕНКА.....	45
<b>Тетяна Дятленко</b> ПРО ОСОБЛИВОСТІ ВИВЧЕННЯ МОНОГРАФІЧНОЇ ТЕМИ У ПРОФІЛЬНИХ КЛАСАХ (на прикладі «О. Довженко. 11 клас»).....	51
<b>Тетяна Клейменова</b> ХУДОЖНЄ ВІДОБРАЖЕННЯ МОРАЛЬНО-ЕТИЧНИХ НОРМ ЖИТТЯ УКРАЇНЦІВ У КІНОПОВІСТІ «ЗАЧАРОВАНА ДЕСНА» О. ДОВЖЕНКА....	63
<b>Тетяна Конєва, Ірина Фісак</b> ТЕМА КОХАННЯ У ПОВІСТІ «АЛЬПІЙСЬКА БАЛАДА» ВАСИЛЯ БИКОВА ТА «ПОВІСТІ ПОЛУМ'ЯНИХ ЛІТ» ОЛЕКСАНДРА ДОВЖЕНКА .....	69

<b>Наталя Мельник</b> «ЗАЧАРОВАНА ДЕСНА» ОЛЕКСАНДРА ДОВЖЕНКА: СВІТ КРИЗЬ ПРИЗМУ ФОЛЬКЛОРНОЇ СВІДОМОСТІ.....	74
<b>Світлана Привалова</b> КОНЦЕПТ «ЗЕМЛЯ» У КІНОТВОРАХ О. ДОВЖЕНКА.....	81
<b>Любов Семененко</b> ЦІНІСНІ ВЕКТОРИ В ОПОВІДАННЯХ ОЛЕКСАНДРА ДОВЖЕНКА ПРО ДРУГУ СВІТОВУ ВІЙНУ .....	88
<b>Наталя Троша</b> ПРОБЛЕМА ТРАНСФОРМАЦІЇ НАЦІОНАЛЬНОЇ МЕНТАЛЬНОСТІ УКРАЇНСЬКОГО СЕЛЯНСТВА В ХХ СТОЛІТТІ В ДРАМАТИЧНІЙ ПОЕМІ О. ДОВЖЕНКА «ПОТОМКИ ЗАПОРОЖЦІВ».....	93
<b>Світлана Цінько</b> РОЛЬ ТВОРЧОЇ СПАДЩИНИ ОЛЕКСАНДРА ДОВЖЕНКА У ПРОЦЕСІ ФОРМУВАННЯ СОЦІОКУЛЬТУРНОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ ВЧИТЕЛЯ-СЛОВЕСНИКА.....	99
<b>Марія Фока</b> «ЗЕМЛЯ» ОЛЕКСАНДРА ДОВЖЕНКА: ПІДТЕКСТОВА СФЕРА В КІНОПОВІСТІ ТА У ФІЛЬМІ.....	105
<b>Світлана Максимчук-Макаренко</b> БІБЛІЙНІ МОТИВИ У ЛІТЕРАТУРНІЙ ТВОРЧОСТІ ОЛЕКСАНДРА ДОВЖЕНКА.....	111
ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ .....	120

НАУКОВЕ ВИДАННЯ

**VIII ДОВЖЕНКІВСЬКІ ЧИТАННЯ**

Збірник наукових праць Глухівського  
національного педагогічного університету  
імені Олександра Довженка

Відповідальний за випуск  
доктор філологічних наук, професор А. О. Новиков  
Художнє оформлення обкладинки О. В. Земки

Підписано до друку 28.11.2016. Формат 60x84/16.  
Гарнітура “Таймс”. Ум. друк. арк. 7,2.  
Наклад 300 прим.

Віддруковано у друкарні ФОП Ткачов О. О.  
[sumskaya-80@ukr.net](mailto:sumskaya-80@ukr.net)