



ІХ ДОВЖЕНКІВСЬКІ ЧИТАННЯ

Збірник наукових праць



Глухів - 2019

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

ІХ

ДОВЖЕНКІВСЬКІ
ЧИТАННЯ

Збірник наукових праць

Глухів - 2019

УДК 929 477) Довженко

Ухвалила вчена рада Глухівського національного педагогічного університету
імені Олександра Довженка (протокол № 5 від 26 грудня 2019 року)

ІХ Довженківські читання : Збірник наукових праць Глухівського
національного педагогічного університету імені Олександра Довженка / за
ред. А. О. Новикова. Глухів: ГНПУ ім. О. Довженка. 2019. 124 с.

ISBN 978-966-376-072-8

РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ

Новиков А. О. – доктор філол. наук, професор (відповідальний редактор)

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

Колошук Н.Г. – доктор філол. наук, професор

Кушнерьова М. О. – кандидат філол. наук (відповідальний секретар)

РЕЦЕНЗЕНТИ

Бикова Т. В. – доктор філологічних наук, професор

(Національний педагогічний університет ім. М. Драгоманова)

Гоголь Н. В. – кандидат педагогічних наук, доцент, докторант

(Інститут педагогіки АПН України)

Збірка видається за підсумками ІХ Довженківських читань, що відбулися на базі Глухівського національного педагогічного університету імені Олександра Довженка й Сосницького літературно-меморіального музею О. П. Довженка 17 – 18 жовтня 2019 року.

Глухівський національний педагогічний університет імені Олександра Довженка,
вул. Києво-Московська, 24, м. Глухів, Сумської обл., 41400

ISBN 978-966-376-072-8

© Глухівський національний педагогічний
університет імені Олександра Довженка, 2019
© Автори статей, 2019

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



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

Олександр ДОВЖЕНКО

ДОВЖЕНКО І СТАЛІН: ВЛАДА ПРАВИТЕЛЯ, ВЛАДА МИТЦЯ

У статті зроблено аналіз стосунків великого кіномитця Олександра Довженка з Йосипом Сталіним. Попри неминучі компроміси з вищою владою СРСР кінорежисер зумів виграти полеміку у масштабі великого часу, оскільки захищав фундаментальні основи народного та загальнонаціонального життя.

Ключові слова: Довженко, Сталін, сталінізм, народ, націоналізм, влада.

Стосунки Олександра Довженка і Йосипа Сталіна незмінно знаходяться в полі зору дослідників – в часи сталінщини, тотальної влади, зосередженої в руках однієї людини, доля митця багато в чому залежала саме від господаря Кремля і його найближчого оточення. Відомо, що Довженкові, як і багатьом іншим українським митцям, торувалась дорога до концтаборів, а потому і за життєві горизонти. Сталін вирішив інакше – він залишив українського режисера на свободі, понад те – наблизив його до себе. На початку 1933 року, коли в Україні тривало жакіття Голодомору, Сталін запрошує митця до себе у Кремль, після чого стало зрозумілим: Довженкові, за умов певних компромісів, надається можливість жити і працювати: в інтересах панівного режиму.

Митець не міг не розуміти ціни такого компромісу. Водночас «кремлівський горець» уміло зіграв (як це не раз траплялось і в його стосунках з іншими діячами культури) на струнах Довженкового самолюбства. «Пам'ятаю, як розповідав [він] про одну зустріч з Сталіним. Йшлося про Аероград. – «Я показав йому на карті, де я будує свій уявний Аероград. А через деякий час дізнаюсь, що там, на тому місці, справді вже виріс реальний Аероград. Підказав Сталіну». І чується затаєна гордість у цьому».

У Довженка справді були такі амбіції – визначати чи, бодай, впливати на хід суспільних процесів, на рішення самого керівництва держави. Не раз повторював він, що його мрією є, аби Політбюро зібралось опісля перегляду якогось із його фільмів і на його основі прийняло доленосне рішення. А тут сам вождь прислухався до його міркувань щодо освоєння Далекого Сходу, вільних і непокріпачених просторів, котрі належить упокорити людській волі.

Справді, саме тоді, під час зустрічі зі Сталіним у Кремлі, виникає думка зробити нову Довженкову картину – уже не на українському матеріалі. «Сталин, – описує дружина митця, Юлія Солнцева, – стоял около карты и вместе с Довженко они разговаривали о нашей большой стране. Очевидно, мысль о “Аэрограде” возникла у Александра Петровича, когда он был в кабинете Сталина. Сталин поддержал это заявление, и после этого началась Довженковская работа».

Довженко описував цей епізод у такий спосіб: «Распрашивая меня о Дальнем Востоке, тов. Сталин спросил, могу ли я показать на карте место, где я бы построил город, если бы был не режиссером, а строителем. Я ответил,

что могу. Тогда он повел меня в свой маленький кабинет, увешанный картами. Я показал место и объяснил, почему я так думаю [...]. Мне до сих пор радостно вспоминать, что Иосиф Виссарионович меня об этом спросил. Я усмотрел в этом его уважение к новой роли советского художника».

Нове уявлялось Довженкові в тому, що керівник держави визнав його роль будівничого. Авангард на цьому й стояв – щоби мистецтво брало активну участь у перебудові життя за раціонально виваженими лекалами. Відтак керівник не тільки учитель, що навчає тебе азбуці життя, а й має тебе за друга, товариша... Такою, принаймні, була ілюзія, якій охоче віддався Довженко. Окрім суто психологічних причин цієї трансформації, була й інша – митець належав до інтелектуалів «лівої» політичної орієнтації, до самого кінця життя він мав пристрасть не просто творити мистецький твір, а з тим разом і нові реалії життя.

Відтак Довженко дає обіцянку Сталіну зробити фільм про таке собі місто майбутнього, з прийдешніх утопій. У вересні 1933 року режисер разом із Солнцевою та письменником Олександром Фадєєвим виїждять на Далекий Схід – для вивчення матеріалу і написання сценарію. Фадєєв (в недалекому минулому один із провідників РАППу) був родом з тих місць, то ж його участь у роботі над фільмом видавалася цілком вмотивованою.

Зробитись придворним режисером – означало тоді вижити. Колись цар Ніколай I узяв на себе функції першочитача творів Олександра Пушкіна. У цій традиції починає «співпрацювати» з новим «імператором Всея Русі» і Довженко. В автобіографії 1939 року (цей фрагмент донедавна так само вилучався із публікацій) він пригадував, як, завершивши сценарій «Аерограду» (березень-квітень 1934 р.), «обратился в письменной форме к товарищу Сталину с просьбой разрешить мне прочесть ему этот сценарий лично. Как я на это решился, сейчас и сам удивляюсь. Помню лишь, что стоило мне это огромных трудов. Но желание видеть человека, которому я был обязан всем, было столь велико, и желание как-то поблагодарить его было таким неотступным, что я поборол свое волнение и письмо написал. Кроме того, у меня была какая-то внутренняя глубокая уверенность, что своим приходом и чтением я его не шокирую.

Великий Сталин принял меня в тот же день у себя в Кремле как добрый московский хазяин, представил меня, взволнованного и счастливого, товарищам Молотову, Ворошилову и Кирову, выслушал мое чтение, одобрил и пожелал счастливой работы. Я вышел от него и увидел, что мир для меня стал другим. Товарищ Сталин своим отеческим вниманием как бы снял с моих плечей многолетнюю тяжесть ощущения своей творческой, а, следовательно, и политической неполноценности, внушаемой мне годами моим окружением. Дальнейшие мои четыре встречи с тов. Сталиным укрепили мой дух и подняли мои творческие силы. Фильм “Щорс” я сделал по совету великого учителя». Зрештою, фільм «Аероград» було знято, Сталін переглянув його і схвалив, піддавши певній, скзати б, «продюсерській» аналітиці. Справді, можна говорити про те, що «вождь і навчитель» усіх трудящих виконував тут роль генерального продюсера: замовив фільм,

контролював процес його реалізації, а потому й входження в фазу прокату, зустрічі з масовою аудиторією. Причому Сталін дивився Довженкову картину не один раз, щораз даючи їй свої оцінки. Так, під час перегляду 8 листопада 1935 року «И.В. (Иосиф Виссарионович, себто Сталін. – С.Т.) говорил: вот напустил туману, символов. Но это ничего. Он проще не может. Одним словом, «наплыв». А получается здорово. Даже стихи в устах колхозников и старообрядцев не так режут слух, как то ожидалось».

Це із записів тодішнього керівника радянського кінематографа Бориса Шумяцького. Який, до речі, навіть наважувався обережно критикувати Довженків витвір: мовляв, заскладно вийшло, глядачеві важкувато сприймати таке кіно. І чув у відповідь: «И.В. Да, но то, что сделал, это в его манере и в его понимании явлений. Иное у него вряд ли бы вышло. А так как и заснятое получилось интересно, приподнято, то, как говорится: «Хай живэ», тем более, что это все делается впервые и зритель хорошо это встретит и оценит, так как трактуется мотив советского патриотизма».

Далі Сталін висловив конкретніші міркування. Скажімо, такі: «4) Особая сердечная дружба Глушака с Худяковым – это символ – нерушимости хороших дружеских чувств [...]. 6) Чукча – показан интересно, человечно. 7) Сцена расстрела Худякова немного затянута. Но ее многозначительность не фальшива. 8) Расстояние, пространства показаны хорошо».

Наступний запис – за два дні, від 10 листопада 1935 р. І знову «И.В. подробно разобрал отдельные места картины «Аэроград», причем тут же происходил обмен мнений. Особенно отмечалось, что если бы она имела сильный сюжет, то превратилась бы в мировой боевик. Указывалось, что об этом ему надо тактично сказать. Но даже сейчас – она яркая и оригинальная картина».

Далі запросили самого Довженка. «По просьбе И. В. он кратко рассказал, как он работал над фильмом.

И.В. и др. т.т. благодарили его за прекрасный фильм, подробно отмечали его яркие места.

И.В. попутно в весьма душевной форме отметил и отдельные недостатки картины (дидактичность Шабанова и некоторых мест первого самурая).

Попутно снова подробно указывал на яркие места ленты.

Затем беседа перешла на фильм о Щорсе.

И.В. спросил, как идет работа.

А. Довженко. Собрана масса материала. Но было некогда отдать все силы на эту работу. Вот сейчас, хотя немного устал, но готов все силы сразу же отдать этой постановке.

И.В. Нет, зачем же сразу. Не надо торопиться. Наоборот, надо хорошо отдохнуть, а затем за работу».

Як бачимо, ставлення вождя до Довженка більш ніж доброзичливе. Понад те, звучать «мистецтвознавчі мотиви», виокремлюється особистісний стиль режисера. «Он проще не может», «это в его манере» – чи ж багато керівників добиралися до таких тонкощів стилю конкретного митця?

А ще ж сказав: «Хай живе». Сказав про фільм, а по суті справи – про самого режисера. Який добре впорався із завданням щодо «Аерограду» і одержав тепер нове, не менш відповідальне доручення: зробити «Щорса».

Історія створення фільму «Щорс» доволі добре описана в літературі. Відомо, що сам Сталін замовив режисерові зробити фільм «про українського Чапаєва», тобто за матрицею знаменитої у ті часи (і улюбленої Сталіним) картини «Чапаєв» братів Васильєвих.

У травні 1935 року відбулася зустріч Довженка зі Сталіним, за участі «всесоюзного старости» М. Калініна, а також керівників України Станіслава Косіора та Павла Постишева. Сам митець розповів про це так: «Товариш Сталін просто, тепло і задушевно говорив зі мною про роботу над фільмом про Щорса. Він дав низку досить цінних і важливих вказівок... Зокрема, Сталін вказав на необхідність використати у фільмі багатий матеріал народних пісень. Він сказав про чудові пісні, уже записані на грамофонні пластинки.

– Ви слухали ці пластинки? – спитав мене товариш Сталін.

– Ні, не слухав, у мене нема патефона.

За годину після того, як я повернувся від Сталіна, мені додому принесли патефон».

Як бачимо, вождь особливо опікується облаштуванням народної «оснастки» фільму. Мусять бути пісні, і то автентичні, не якесь там «бряцання» під гармошку. Непомильною рукою «великого стратега» режисера спрямовано на певні цілі. Та що там режисера – всю країну повернуто в бік формування нової імперії, де не може бути й мови про якусь там національну визначеність, національну ідеологію. Виведено формулу про мистецтво, котре «соціалістичне за змістом, національне за формою». Національне – це така собі «фарбочка», приправа, засіб надати будь-якій страві певної своєрідності. А ще – наближення до аудиторії: хай почує «своє».

Чи так уже Довженко захопився ідеєю створення фільму? «Он заставлял себя увлекаться, – пише Солнцева. – Я видела и была уверена, что “Щорса” он не хотел делать. У него были другие мысли о новом кинематографе. В это время он думал о трех экранах, о круглых залах и непрерывном движении на этих экранах, и о человеке посреди зала. Он ходил в правительство и рассказывал о своем проекте, считая, что кинематограф должен этим заняться. А его отправляли обратно, считая все это бредом».

Довженку хотілось реформувати сам кінематограф, а вже через нього світ людей. Його ж відсилали до пісень і дарували патефон, доволі архаїчний винахід. І з цього приводу належало ще демонструвати бурхливу радість. Одначе мова йшла про саме життя, яке вождь міг припинити одним порухом правиці. Належало думати про творення новітнього міфу, і тут Сталін покладався на режисера як на майстра цієї справи.

Сама робота над фільмом тривала кілька років і була ускладнена тим, що паралельно переписувалась сама історія країни. Відтак героями стрічки є

ті, хто загинув під час громадянської війни 1918–1921 років, ті самі, які, за кінцевою концепцією картини, мають воскреснути у майбутньому – аби явити безперервність революційних перетворень і, власне, їх непроминущу красу.

Зрештою, «Щорс» (вийшов у прокат 1 травня 1939 року) сподобався Сталіну, котрого можна вважати, до певної міри, «співавтором». Виконавець ролі Щорса Євген Самойлов цитує, з пам'яті, слова вождя: «Если показать “Чапаева” мальчишкам, они все поймут. Картина “Щорс” тоже очень хорошая, но над нею нужно думать».

Задоволення Сталіна є зрозумілим – режисер виконав його завдання. Перед нами герой месіанського штибу: видовжений профіль з борідкою, палаючі очі, увесь ще юний і променистий. Раз по раз наголошує на своїй місії посланця Півночі, посланця Леніна. Веде своє військо – “національне за формою, соціалістичне за нарощуваним змістом” (алюзії щодо української історії, запорозьких козаків підкреслюють його українськість) у світле майбутнє.

Стосунки Довженка й Сталіна зламала війна – саме вона відмінила Довженків статус як «придворного пііта». Митця одвідують, про що свідчить його Щоденник, апокаліптичні видіння загибелі України і українців. Про це, зрештою, кіноповість «України в огні», яку спершу схвалювали Микита Хрущов та ряд інших тодішніх керівників і яка мала стати фільмом. Одначе не стала.

Спершу рукопис кіноповісті опиняється на столі Лаврентія Берії (з чиймись помітками на берегах), а потім і в руках самого Сталіна. Уже по війні Довженкові стала відомо, як воно трапилося. «І тільки сьогодні, – записував він у щоденник 19 вересня 1945 року, – довідався я, що була гадина, що вкусила мене нишком під серце. Що доказала "науково" Берії свідомість і цілеспрямованість моєї безпомилкової антирадянської акції. А Берії – значить і Сталіну. Знайшлася потвора, холоднодуха й зла, якій я стояв на дорозі.

Се Чиаурелі М.

Коли мені про се сказали з уст т. Берії, перше, що я подумав, я пригадав слова Чиаурелі після свого розгрому (тобто вже після голобельної критики за "Україну в огні". – С.Т.): “Ты скройся теперь, чтоб нигде тебя не было видно, исчезни и работай в тишине. Не умеешь ты ни жить, ни работать, наивный человек. Ты работай, как я. Разбросай по работе, как разбрасываю я, – тут серпochек, тут молоточек, тут звездочку. Вот и понравиться».

Страшна людина, – закінчує Довженко. – Тепер я вірю словам Наташі Вачнадзе, що чоловіка її, Шенгелая Миколу (видатний грузинський кінорежисер, фільми "Елісо", "Двадцять шість комісарів" та ін. – С.Т.), він загнав у могилу. Будь він проклят».

Грузинський режисер був особою, наближеною до всесильного Лаврентія Берії. Довженко здогадувався, що саме роль останнього в історії з «Україною в огні» була особливою. «Диявол в образі людини» – так характеризує його митець, хоча при цьому (у щоденниковому записі від 10 серпня 1953 року) намагається відділити його від вождя. «Як облутав він (Берія. – С.Т.)

старого Сталіна, яку тяжку і фантастичну атмосферу лжі створив він у Кремлі! Уявляю, скільки було сфабриковано так званих змов, зрад, замахів на життя для єдиної мети вислужування, у твердженні власної виключності і незамінності».

Як відомо, «Україну в огні» і його автора було піддано найсуворішій критиці з боку самого Сталіна. Митця було викликано до Кремля і в присутності інших керівників СРСР та України, а також кількох українських письменників (Олександр Корнійчук, Микола Бажан, Максим Рильський, Павло Тичина) його звинувачено у націоналізмі та нерозумінні самої ситуації, яка склалася у зв'язку з війною. За рік потому Довженко запише в щоденнику: «Тридцять першого січня 1944 року мене було привезено в Кремль. Там мене було порубано на шмаття і окривавлені частини моєї душі було розкидано на ганьбу і поталу на всіх зборищах. Все, що було злого, недоброго, мстивого, все топтало й поганило мене. Я тримався рік і впав. Моє серце не витримало тягаря неправди й зла». І підсумовує – так, наче життя уже скінчилося: «Я народився і жив для добра і любові. Мене вбила ненависть великих якраз у момент їхньої малості». Усе, що трапилося потім у Довженковому творчому житті, виглядає як посмертна історія. Боги, яких підіймав і славив, міфологію яких витворював, виявилися невдячними і просто вбили в художнику художника. Чи ж той момент їхньої «малості» був випадковим? Ой, як би ж то... Що ж, лишається прописати основні віхи, бодай конспективно, отого посмертного життя, стремління знову вибратися на вершини духа.

Сперечатися із вождем ніхто не посмів. Хрущов, котрий ще недавно був гарячим прихильником кіноповісті, мусив формулювати слідом за Сталіним: «Наша політика победила – в этом наша сила и довженки будут отброшены украинским народом, как бы они не рянулись в друзья украинского народа» (там само). Дуже можливо, що за задумом авторів акції, удар спрямовувався не тільки на Довженка, а й на Хрущова. Сталін напевно що був у курсі і допитувався у Довженка, чи читав, чи схвалював хто-небудь його витвір. Той відповідав, що ні. Інші говорили, що коли й читали, то тільки фрагменти, у яких нічого «ворожого» не було, «вороже» автор приховував для повної публікації.

Є доволі повний текст того, що говорив Сталін під час того вікопомного засідання. Уперше його видрукував А.Латишев в журналі «Искусство кино». Одначе не всі історики погоджуються визнавати авторство Сталіна. Зокрема, публікатори промови у збірнику «Кремлевский кинотеатр» відзначають, що перший варіант виступу Сталіна був суттєво виправлений секретарем ЦК ВКП (б) О.Щербаковим.

Критику Сталіна Довженко прийняв – офіційно. Насправді ж, ні. «Товаришу мій Сталін, – записує митець до щоденника 27 липня 1945 року, – коли б ви були навіть богом, я й тоді не повірив би Вам, що я націоналіст, якого треба плямувати й тримати в чорнім тілі. Коли немає ненависті принципової, і зневаги нема, і недобррозичливості ні до одного народу в світі, ні до його долі, ні до його щастя, ні гідності чи добробуту, – невже любов до

свого народу є націоналізм? Чи націоналізм в непотуранні глупоті людей чиновних, холодних діляг, чи в невмінні художника стримати сльози, коли народу боляче». І далі пряме, бодай і віртуальне звернення до вождя, кращого друга радянських кінематографістів: «Нащо обернули Ви моє життя на муку? Для чого одняли в мене радість? Розтоптали моє ім'я? Проте я прощаю Вас. Буваючи вельми малим, прощаю Вам малість Вашу і зло, бо й Ви недосконалі, як би не молились Вам люде. Бог є. Але ім'я йому – випадок». Полеміку зі Сталіним – звісно, що заочно – Довженко вів і до цього. До прикладу, у досі недрукованому листі до помічника Хрущова Павла Гапочки (28 квітня 1943 року) він писав: «Націоналісти хочуть піймати на національну гордість. А я б собі націю забрав. Я б не замовчував її, а зробив своєю зброєю. Вони аргументують історією, а я б історію теж узяв у руки і од себе б її преподавав. Я б апелював до людського серця, до душі, до почуття». Саме така «апеляція до людського серця» і була засуджена Сталіним. Народ, нація не є субстанцією, яку має підтримувати імперська тоталітарна влада. А тим більше струни, які можуть розворушити людську душу.

5 грудня 1944 року Довженко вписує до щоденника дивовижні рядки: «Україна поруйнована, як ні одна країна в світі. Поруйновані й пограбовані всі міста. У нас нема ні шкіл, ні інститутів, ні музеїв, ні бібліотек. Загинули наші історичні архіви, загинуло малярство, скульптура, архітектура. Поруйновані всі мости, шляхи, розорила війна народне господарство, понищила людей, побила, повішала, розігнала в неволю. У нас нема майже вчених, обмаль майстрів. І коли я чую обвинувачення за “Україну в огні” в націоналізмі, як же гірко, як тоскно мені робиться на душі. Боже мій, доки Ти будеш боятися мене. Адже я майже смертельно хворий, у мене поламано всі суглави, з мене давно вже витекла трохи не вся кров. Чого ж ти? Я вже не стою на ногах, я грамоту забув, я німію, а ти й ще боїшся мене! Не бійся, нічого мені вже від тебе не треба. Все буде по твому, не так, як я хочу, а як ти хотів, хочеш і хотітимеш». До кого ці слова? До Бога – тільки якого? Мабуть, що земного, до Сталіна. Який, виявляється, боїться митця, його сили, що може підняти дух народний, дух особистісний.

І напевно, Довженко поділяв гнів свого батька, який помер під час окупації. «Умираючи в Києві од голоду, од голодної водянки, – записував митець у Щоденнику 26 листопада 1943 року, – нещасний мій батько не вірив у нашу перемогу і в наше повернення. Він вважав, дивлячись на колосальну німецьку силу, що Україна загинула навіки разом з українським народом. Він не мав надії зустрітися уже зі своїми дітьми, що поневолі кинули його на поталу. Він думав, що ми житимем усе своє життя десь по чужим країнам. Так, в тяжкій безнадійності і помер у великих муках. Він проклинав С. за невміння правити і воювати, за те, що мало готував народ до війни і віддав Україну на розорення Гітлеру, нагодувавши перед тим Німеччину і помігши їй підкорити собі Європу.

Його прокльони на голову С. були безупинні і повні страждань і розпачу. Він бачив у ньому одному ніби причину загибелі свого народу, бачив крах своїх старечих надій на добро, крах сподівань на добробут народу

після великих понесених жертв і трудів, і, безумовно, вповні вірно відчував, якщо не знав, по-науковому гниль нашого виховання і всю мерзоту моральної непідготованості до війни». Звісно, що справа не в одному Сталіні, причини породження тоталітарної влади багато складніші. А все ж митець вів – до останніх днів своїх – той діалог із всемогутнім господарем Кремля і всього СРСР. Йдучи на компроміси, погоджуючись на них, він не міг перейти одну межу – саму Україну. Зрадити її, зрадити свій народ він не міг. Й відтак вийшов переможцем у тій дуелі з людиною, яка уявлялась багатьом самим богом на землі.

Література

1. Гончар Олесь. Щоденники, Т. 1. Київ: Веселка, 2008. С. 221.
2. Довженко без гриму. Листи, спогади, архівні знахідки. Київ: Комора, 2014. С. 429-430.
3. Довженко А., режиссер-орденоносец. Учитель и друг художника. *Искусство кино*. 1937, № 10.
4. Довженко Олександр. Щоденникові записи. 1939–1956. Харків: Фоліо, 2013. С. 370.
5. *Искусство кино*. 1990, № 4. С. 84-96.
6. Картина сильная, хорошая, но не «Чапаев»... *Киноведческие записки*. 2003, № 62. С. 150-153.
7. Куценко М.В. Сторінки життя і творчості О.П.Довженка. Київ: Дніпро. 1975. С. 109.
8. РГАЛИ, фонд 2081, опис 2, од. Збер. 113.
9. Самойлов Е. «Я учился у Щорса». *Кинофорум*. 2002, № 1. С. 51-64.
10. Секретно. О посещении товарища Сталина. ЦДАВО України, ф. 1, оп. 70, спр. 282. Арк. 200-203.
11. Солнцева Ю. О Довженко, о времени, о себе. *Радуга*. 1997, № 2, с. 159.

Summary

The article analyzes the relationship of the great film artist Olexandr Dovzhenko with Joseph Stalin. Despite the inevitable compromises with the supreme power of the USSR, the film director managed to win the controversy on a large time scale, as he defended the fundamental foundations of national and national life.

Keywords: Dovzhenko, Stalin, Stalinism, people, nationalism, power.

Микола Васьків

«АЕРОГРАД» ОЛЕКСАНДРА ДОВЖЕНКА У КОНТЕКСТІ УКРАЇНСЬКОЇ «ДАЛЕКОСХІДНОЇ» ЛІТЕРАТУРИ 1920–30-Х РОКІВ

У статті аналізується кіноповість О. Довженка «Аероград» як твір, у якому відтворюються особливості Далекого Сходу, його освоєння, буття українців, які компактно мешкали там на території так званого Зеленого Клину. «Аероград» уписується в контекст українських мандрівних нарисів і художніх творів міжвоєнного двадцятиріччя (1919–1939) про Далекий Схід і далекосхідних українців.

Ключові слова: Далекий Схід, міжвоєнне двадцятиріччя, кіноповість, мандрівний нарис, офіційна ідеологія.

Із середини 1920-х років українські часописи і видавництва починають публікувати все більшу кількість мандрівних нарисів і близької до них за

змістом белетристики українських авторів (і не лише). Охоплюється широкий спектр тем і теренів. Це й перевідкриття для себе України, й осягнення безмежних просторів республік СРСР, і закордоння. За будь-якої нагоди, описуючи перебування за межами України, літератори згадують про буття українців на чужих теренах. Особливо приваблюють письменників ті регіони СРСР, де компактно мешкала значна кількість українців, насамперед ті території, що отримали назви Клинів: Зелений Клин (Далекий Схід), Малиновий Клин (Кубань), Сірий Клин (Сибір і Північний Казахстан), Жовтий Клин (Поволжя). До цього можна додати ще й окремі регіони Центральної Азії, насамперед Киргизстану. Наприклад, про буття українців, їх денационалізацію, процеси коренізації на Кубані (в Малиновому Клині) писали Петро Лісовий («Кубань», 1928), Докія Гуменна («Ех, Кубань, ти Кубань хлібородная...», 1929) та ін. Чи не першою розповіддю про життя українців на території сучасного Киргизстану була повість Олеса Досвітнього «Алай» (1927).

Найвіддаленішим, найекзотичнішим і найбільшим за площею серед цих «клинів» був далекосхідний Зелений Клин. На межі 1920–30-х років українські письменники і журналісти добираються і до цього віддаленого краю, до якого треба було їхати до двох тижнів потягом, а ще довше – пароплавом. Одними з перших про Владивосток і околиці згадували у своїх нарисах письменник-«мотоцикліст» Леонід Чернов («125 день під тропіка-ми» [13], 1928) і працівник партійних та «відповідних» органів Леонід Недоля («Жовті брати (Крізь Хіну)» [7], 1930). Оскільки Владивосток був у цих тво-рах відправною точкою подальших мандрів водою й сушею, то про далеко-східне буття, зокрема українців на цих теренах, вони пишуть дуже мало.

Наступна хвиля була зроджена цікавістю до проблем створення і функціонування Єврейського автономного району, з 1934 року – області [4, с. 88]. Як наслідок, відбуваються у відрядження з метою вивчення цього краю та створення текстів про перебування там Іван Багмут («Джунглями і преріями Біробіджану» [1], 1931) та Ефраїм Райцин («По Біробіджану» [11], 1933). Поміж їхніми поїздками на Далекий Схід туди ж відбувся у відрядження й Микола Пічугін, але зі значно ширшими завданнями – охопити політичні, економічні й культурні перетворення та буття етнічних українців на всіх далекосхідних теренах. Результатом цього відрядження стала книга нарисів «Ранок над Уссурі» [9] (1932), в якій йшлося насамперед про території Зеленого Клину.

Після репресій і згортання політики коренізації про українців Далекого Сходу писати було досить небезпечно, та й, мабуть, із недешевими відрядженнями не складалося, тому про цей край лише у 1940 році вийшла друком невеличка книжечка Леоніда Плескачевського «Поїзд іде на Схід» [10]. У ній уже не йшлося про коренізаційні потреби і проблеми, громадське життя українців. Якщо ж автор писав про спорідненість українців між собою, то з єдиною метою – агітацією мешканців «материкової» України приєднуватися до співвітчизників і переселятися у потенційно майже райський куточок СРСР – на Далекий Схід. За межі 1920–30-х років як

хронологічно, так і за змістовими акцентами виходить ще один твір про життя Далекого Сходу загалом й українців зокрема – роман Івана Багряного «Тигролови» («Звіролови», 1944).

У проміжку поміж цим виданням і книгами початку 1930-х років, у травні 1934 р., був опублікований текст кіноповісті Олександра Довженка «Аероград». Кіноповість постала як результат поїздки режисера й письменника разом із Олександром Фадєєвим на Далекий Схід від 6 вересня 1933 року до початку січня 1934-го. Можна би стверджувати, що задум поїздки був майже випадковим: потрібно було на якийсь час зникнути з очей влади і недоброзичливців, на «Челюскінець» Довженка не взяли, а тут якраз О. Фадєєв у липні 1933-го під час спільної участі в нараді кінематографістів запропонував відбутися в рідні для нього краї [5, с. 161]. Не чужим Далекий Схід був і для Довженка, бо там уже кілька десятиліть мешкало чимало етнічних українців.

Важко оцінювати результати переписів, їх достовірність у Російській імперії та в СРСР, які в різні роки подавали різні абсолютні й відносні показники кількості далекосхідних українців. Можливо, ці результати більш-менш адекватно відтворювали загальну чисельність українців і їх частку в усьому населенні краю, хоча М. Пічугін, наприклад, пише про те, що місцева, вже радянська, влада за потурання центральних радянсько-партійних органів вдавалася до різноманітних маніпуляцій із метою применшити кількість українців у ході переписів населення. Як би там не було, найбільше українців у Приморській та Амурській областях було в 1917 році – 48,2% (270,7 тис.) і 43,2% (147,4 тис.) відповідно [4, с. 10]. У подальшому чи то через відтік населення в європейську частину, передусім – Україну, і в Китай, насамперед – Харбін, чи то через репресії, чи то через активний процес русифікації, чи то через маніпуляції при переписі населення, а швидше за все – в результаті усіх згаданих причин кількість українців Зеленого Клину лише зменшувалася: 34,9% (221,7 тис.) і 32% (124,4 тис.) у 1923 році, 27,5% (198,2 тис.) і 23,8% (103,5 тис.) – у 1926 році [4, с. 10]. Остаточну ж утрату першості українців у краї зафіксував перепис 1939 року, коли вже відгуділи найбільші вітри репресій: у Приморському краї українцями себе назвали 167,4 тис. населення (18,9%), у Хабаровському краї – 68,3 тис. (9,7%) і в Амурській області – 94,7 тис. (14,9%) [4, с. 25], і це при тому, що протягом 30-х років відбувався масовий доплив українців унаслідок репресій, утечі на Далекий Схід від голоду і переслідувань, переселення внаслідок агітаційно-пропагандистських кампаній у пошуках кращої долі, яку так рекламували ЗМІ в СРСР, тощо.

Мабуть, українці та їх життя цікавили таки Олександра Довженка, хоча до створення «Аерограду» він прийшов вимушено, через заборони інших проектів і поїздок. Режисер планував зняти фільм-епопею «Сибір» [12, с. 114], де не останню роль мали відігравати українці, вочевидь, Сірого Клину. В цьому сенсі «Аероград» цілком уписувався б у контекст попередніх українських книг мандрівних нарисів. Адже на цьому майже повністю були зосереджені нариси «Ранку над Уссурі» М. Пічугіна. У книзі І. Багмута «Джунглями і преріями Біробіджану», попри проблеми створення єврейської

автономії, теж чимало уваги приділялося далекосхідним українцям-старожителям і новоприбульцям. Це попри те, що обидва письменники ґрунтовно прагнуть розповісти про екзотичне життя також місцевих корейців, китайців, забайкальських козаків. Е. Райцин переважно розповідає про етнічних співвітчизників – євреїв, однак і він не оминає особливостей буття ще одних співвітчизників – українців, навіть намагаючись заперечити «безпідставні» чутки про голод на Україні.

Проте про українців як про місцеву окремішність, про їхні етнічні політично-культурні потреби і їх задоволення О. Довженко в «Аерограді» не згадує жодним чином. Далися взнаки загальні ідеологічно-мистецькі - доби, коли навіть 1934 рік дуже суттєво відрізнявся від 1933 року тим, що можна і потрібно було сказати для безпроблемного існування, а також непрості події в особистому житті, наслідком яких цілком реально могли стати арешт і навіть страта письменника [8, с. 25–29; 12, с. 110–112 та ін.]. Головним героєм кіноповісті є українець Степан Глушак, який мав реального прототипа – мисливця-«тигролова» Василя Глушака, українці його дружина і син Володимир, колись найкращий друг Василь Худяков, якого Степан знав більше півсотні років, отже, ще з життя на Україні (наприкінці кіноповісті є далекий відголосок русифікації, коли згадується справжнє прізвище цього персонажа – Худяк [2, с. 158]). Проте, крім констатації їх українського походження, нічого цікавого про їх культуру і побут саме як українців читач не дізнається, як і про якісь духовно-культурні потреби.

Натомість письменник постійно наголошує в тексті та в самоінтерпретаціях на інтернаціоналістському характері кіноповісті та фільму. Так, невістка Глушака – «косоока» кореянка, як косооком народжується і внук. А ще персонажами твору і друзями Глушака є китайці Ван-Лінь, Іван Іванович і його внук Сяо-Саша, сусід кореєць Пак, гольд Дерсу Узала, більшість росіяни Іванов і Максимов, українець Щербань, хлопчина-чукча, більшість із яких партизанили разом із Глушаком, утверджують «нове життя», тому стають значно ближчими для головного героя, ніж колишній друг Худяк-Худяков, який перекинувся на бік японських диверсантів та місцевих «контрреволюціонерів».

В. Марочко, посилаючись на Р. Соболева, наводить слова В. Вишневецького стосовно страти Глушаком Худякова й останньої розмови з ним: *«Коли я вдивляюся в Глушака, мені бачився і сам Довженко. І я думав: з ким він розмовляє? Мені здається, він говорив з своїм власним минулим: стара дружба, вирощена на Україні, в дитинстві. І Довженко вистрілює в цю дружбу. Він стріляє в людей, які колись були з ним. Стріляє і відвертається від них»* [Цит. за: 5, с. 170]. І зразу ж Василь Марочко дає власний коментар: *«Буйна фантазія, але доволі символічна: московській “мистецькій громадськості” було замало бачити в режисерові “радянського патріота”, їм хотілося стати свідками публічного зречення художника українства. Цього не сталося»* [5, с. 170]. Якщо в подальшому О. Довженко не зрікається повністю свого українства, то видається, однак, що в «Аерограді», коли

стояло питання життя і смерті, це таки «сталось». І в цьому сенсі кіноповість дуже близька до книги Л. Плескачевського за 1940 рік.

Для Довженка важливо було запевнити владу, аж до найвищої особи, в лояльності й переході від українського радянського патріотизму до патріотизму загальносоюзного. *«Який зміст фільму? На далекосхідному матеріалі, в сюжеті, характерному для умов класової боротьби на Далекому Сході, показати цей край як невіддільну частину нашої Соціалістичної Батьківщини. Показати, що, незважаючи на його віддаленість, ми у своїй переможній соціалістичній перебудові країни вже освоємо по-новому Далекий Схід на основах політики Комуністичної партії. Розкриваємо його багатство на благо всього нашого багатонаціонального трудового народу <...>. Перед тим як писати сценарій “Аерограда”, я писав п’єсу на українському колгоспному матеріалі. Для сценарію я взяв звичайну, основну українську мову <...>. І таку мову я вкладав в уста дійових осіб п’єси. У мене склалось враження, що люди стали значнішими, вони мовби стали такими, якими вони стають насправді в радянській дійсності. Я примушував говорити своїх селян їх мовою, а не наслідуючи їх мову. В “Аерограді” я поставив собі завдання розв’язати “єдність місця” по-новому. Я хотів спробувати представити тут весь Союз як велику “єдність місця”. Звідси в мене і чукча, звідси і проліт усіх цих аеропланів – київських, уссурійських, ленінградських і т. д. Я гадаю, що частково мені це вдалось <...>» [3, с. 111, 115]. До речі, оригінальний текст кіноповісті друкувався російською мовою.*

Хоча в «Аерограді» можна пробувати відчитувати «опозиційні» тези, які з’явилися або як результат свідомого їх заховування поміж рядки, або як результат «промовляння тексту» незалежно від волі автора. Яка ж істинна причина таких «опозиційних» місць у кіноповісті, дізнатися вже не можемо. Які ж це місця? По-перше, контрреволюціонерами у творі постають, крім ренегата Худякова, винятково росіяни, серед яких виокремлюються консервативні старообрядці. Саме вони постають ворогами всього нового, тримаючись думки «вірую – бо безглуздо»: *«Земля кругла і крутиться. Чуєш? Крутиться! Бога немає! Жінки 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!»* [2, с. 146]. Сміховинним є епізод, який наслідує середньовічну традицію негативних персонажів зазначати свою негативність, коли провідник старообрядців Шабанов «самовикриває» власну ретроградність: *«Господи, прийми душу новопреставленого раба твого контрреволюціонера Аникія!»* [2, с. 156].

По-друге, в «Аерограді» пародіюється радянське споживацьке ставлення до природи. Традиційними для нарисів І. Багмута, Е. Райцина, М. Пічугіна, Л. Плескачевського, багатьох інших журналістських і письменницьких публікацій були опуси, в яких наводилися тисячі й мільйони тон корисних копалин, кубометрів деревини, яку можна скласти довжиною у стільки-то екваторів, водних запасів, риби, м’яса, рослинних припасів тощо. Л. Плескачевський сумлінно наводить точні цифри заробітків селян, вирощених

зернових і овочевих культур, урожайність полів. Та головне – це перерахувати незліченні запаси, особливо це стосувалося малоосвоєних теренів, першість серед яких чи не тримав Далекий Схід. Такий загальний тренд преси і літератури, коли *«взрывы закупают в разгон медвежьих банд»*, коли *«аж за Байкал отброшенная попятится тайга»*, а потім, можливо, *«здесь будет город-сад»* (В. Маяковський), як і планований Аероград, формувався паралельно і під впливом чисельних офіційних радянсько-партійних доповідей, рішень, постанов тощо.

Удається до такого «споживацтва» й О. Довженко, однак він укладає його не в уста екзальтованого позитивного персонажа, а в слова ворога – японського диверсанта-самурая. *«– І увесь твій край, і нація твоя, твій спокій... вся тайга – мільйони кубометрів! І риба, і краби, і трепанги, і вугілля... <...> З гарячковою швидкістю виїняв він з кишені маленьку книжечку, де записані потрібні йому статистичні дані про Примор'я <...> – ... І нафти мільйони тон, і мідь... і звір, і хліб... і всі міста від моря до Байкалу...»* [2, с. 139]. У самого ж автора кіноповісті відсутні будь-які натяки на те, скільки ж і чого вдасться освоїти, звівши місто майбутнього Аероград.

Натомість є інше – захоплення красою незайманої багатющої первинної природи краю і ентузіастичний захват будівників, творців нового майбуття. І в цьому твір Олександра Довженка цілком збігається з усіма згаданими раніше книгами про Далекий Схід чи й про інші регіони СРСР. Після вже другої поїздки на зйомки фільму в далекосхідну тайгу і його виходу на екран режисер сам із захопленням говорив про край: *«Часто я зовсім забував про мету своєї поїздки. Особлива краса, особлива природа, люди, ця віддаленість краю, величезна довжина кордонів, увесь цей незвичайний простір, велетенська творча праця, яка провадиться скрізь, у найглухіших нетрях – усе це настроювало на бадьорий, “піонерський” лад. <...> хотілося залишитись тут на все життя і займатися тим, чим займаються тут усі: лісовим промислом, рибальством, будівництвом»* [3, с. 114–115]. Тут і захоплення могутньою красою краю, і масштабом та прагненням перетворень.

Таке захоплення знайшло відтворення у тексті. Це може бути штрих-пунктирний опис того, що бачить льотчик із кабіни своєї машини, пролітаючи від Волги до океану, зокрема *«поміж Берінговим морем, де гуляють величезні гори льоду та кити, і гирлом ріки Амуру. Ріка Амур, улітку і взимку, коли вона схожа не на ріку, а на безбережну снігову пустелю»* [2, с. 136]. Це можуть бути окремі штрихи, які акцентують увагу на безмежжі й автентичності тайги, моря, річок (*«В Японському морі бушує тайфун. Шумить на сотні кілометрів приморська тайга. З тріском падають на землю високі кедрі. Старий ільм, розколовшись, упав на верхів'я лип і пробкових дубів»* [2, с. 137]; *«З'явившись зовсім тихо серед хаців горішника, лимонника й бояришника <...> Скотившись у яр, що заріс диким виноградом і актинідією <...> Під великим корчем давно поваленої тайфуном пихти, серед сушняку і заростей лимонника та чортового дерева диверсанти зупинився. У нього вже не*

вистачає сил перелізти через покритий мохом стовбур поваленого дерева» [2, с. 138] та ін.).

Та оскільки це кіноповість, сценарій, ще не «Зачарована Десна», яка писалася передусім як твір художньої літератури, то якихось розлогих, та й навіть коротких відокремлених пейзажних описів автор не подає: все це буде в самому фільмі. Натомість велич і красу далекосхідної природи мають передати абстрактні фрази захоплення персонажів, насамперед мисливця Глушака, рідним краєм, і ці фрази загалом уписуються в романтично-піднесену стилістику «Аерограду» як кіноповісті й фільму та творчості О. Довженка загалом. Ось розмова Степана Глушака з Худяковим на початку твору: « – П'ятдесят літ нашої дружби прошуміли в тайзі, як один день. І щодня дивлюсь, і не надивлюсь, і все питаю себе: чи є ще на світі така краса і такі багатства? – І обидва відповідають разом: – Ні! Такої краси і таких багатств немає на світі» [2, с. 141]. І жодного слова про те, в чому ж полягають ці краса і багатство, хоча ми прекрасно усвідомлюємо, що обидва мали оглядати, мабуть, із узвишся якісь розлогі простори. Майже дослівно («Сьогодні ожили мої тайгові сни. 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» [2, с. 160]) ця думка повторюється в останньому монолозі Глушака як одна з основних у кіноповісті.

Утіленням же перетворень, захвату від сили краю і сили його завойовників та перетворювачів стає саме місто Аероград. Що цікаво, жодного пояснення, чому саме в цьому місці, «на березі Великого океану, там де кінчається материк», для яких практичних цілей, має бути зведене це місто. Зате твір сповнений пафосних, так само майже дослівно повторюваних лозунгів, які, крім захвату, майже ніякого сенсу не містять: «Хай живе місто Аероград, що його нам, більшовикам, належить збудувати на березі Великого океану!»; «Аероград! Життя! Братці, жити хочеться!.. Попрацюємо, братці!»; «Хай живе місто Аероград, яке нам, більшовикам, належить побудувати на березі великого Ван-Ліновогоокеану!»; «Хай живе місто Аероград, яке ми, більшовики, закладаємо сьогодні на березі Великого океану!» [2, с. 136, 153, 156, 160]. Особливість «Аерограду», що загальний ентузіазм і захоплення незмінно коригується тим, що це саме більшовики закладають і будують Аероград, ніби всі інші – лише статисти і сліпі виконавці. До речі, показовим у цьому сенсі є й те, що час від часу «народних» борців із диверсантами асоціюють або вони самі себе асоціюють із ГПУ.

Є в «Аерограді» також пояснення, чому мандри і мандрівні нариси стають невід'ємною прикметою міжвоєнного двадцятиріччя і чому кіноповість містить у собі теж елементи цього жанру. символом швидкого і неодмінного пересування стає транспорт, за сучасною теорією – засоби комунікації, які пришвидшують, зокрема, обмін інформацією, безмежно «видовжуючи» органи чуття, руки і ноги людини. Про таке «всесилля» транспорту – так, і коней та власних ніг – як засобу осягнення величі й багатств Далекого Сходу читаємо у спогадах Олександра Довженка: «Цілих

чотири місяці я подорожував із своєю групою по країні, користуючись найрізноманітнішими транспортними засобами. Я їздив поїздом, пролітав над великим Амуром на гідроплані, за Ніколаєвськом-на-Амурі їздив у тайгу верхи, проплив пароплавом від гирла Амуру до Владивостока, заїжджав на Сахалін, спускався в сучанські вугільні шахти, пройшов кілометрів чотириста партизанськими стежками в тайзі, Новий рік зустрічав у Комсомольську» [3, с. 113]. Загалом була охоплена територія за площею значно більша, ніж територія тодішньої України. Лютчик Володимир Глушак в «Аерограді» підсумовує загальну зорієнтованість на рух, переміщення: «Тепер все близько стало. Світ зменшився, мамо» [2, с. 141].

У кіноповісті символом мандрів і долання великих просторів постають насамперед літаки (а також підводний човен, лижі, якими чукча долає тисячі кілометрів, ноги мисливців, які долають сотні кілометрів тайги, тощо). Невипадково на останніх сторінках кіноповісті як підтвердження системності та всебічності осягнення безмежних просторів «з гармонічним рокотом з'являються в небі важкі літаки. Вони летять повільно, тому що вони великі і рухаються високо. Летять трійками, дев'ятками, летять підрозділами повітряні ескадрильї. Їх розділяють на екрані написи:

*камчатські, чукотські, командорські,
хабаровські, спаські, волочаєвські,
челябінські, свердловські, новосибірські,
обські, ленські, енісейські,
байкало-амурські, бурят-монгольські, уссурійські,
дніпровські, волго-донські, сирдар'їнські,
ленінградські, московські, київські,
запорізькі» [2, с. 159].*

Кіноповість Олександра Довженка про пізнання й освоєння Далекого Сходу «Аероград» уписується в загальний контекст української «мандрівної» літератури міжвоєнного двадцятиріччя, зокрема і про далекосхідні терени. Це стосується передусім прагнення до руху, освоєння нового, захоплення величчю, різноманітністю і красою автентичної природи, пафосу грандіозних перетворень (які насправді переважно не зреалізувалися ні в Біробіджані, ні в інших регіонах Далекого Сходу), ентузіазму молоді. «Аероград» опинився майже на завершальному етапі переходу української «далекосхідної» літератури від зосередженості на проблемах етнічних українців, їх спільнот до повного їх ігнорування на користь загальних проблем нової «радянської» людини.

Література

1. Багмут І. Преріями та джунглями Біробіджану: нариси. Харків-Одеса: Молодий більшовик, 1931. 148 с.
2. Довженко О. Твори: в 5-ти томах. Т. 1: кіноповісті, сценарії, дикторські тексти. К.: Дніпро, 1983. 439 с.
3. Довженко О. Твори: в 5-ти томах. Т. 4: статті, виступи, лекції. К.: Дніпро, 1984. 351 с.

4. Зелений Клин (Український Далекий Схід) : енциклопедичний довідник / Укл. В.А. Чорномаз. Владивосток : Видавництво Далекосхідного федерального університету, 2011. 288 с.
5. Марочко В. Зачарований Десною: Історичний портрет Олександра Довженка. К. : Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2006. 285 с.
6. Марьямов А. Довженко. М. : Молодая гвардия, 1968. 384 с. (Жизнь замечательных людей).
7. Недоля Л. Жовті брати (Крізь Хіну). Х. : ДВУ, 1930. 100 с.
8. Новиков А., Троша Н., Максимчук-Макаренко С. Літературні пріоритети Олександра Довженка : монографія. Суми : Видавництво Вінниченка Миколи Дмитровича, 2016. 212 с.
9. Пічугін М. Ранок над Уссурі. Х. : ДВОУ, Література і Мистецтво, 1932. 128 с.
10. Плескачевський Л. Поїзд іде на Схід. К. : Держполітвидав УРСР, 1940. 64 с.
11. Райцин Е. По Біробіджану. Х. : ДВОУ, Український робітник, 1933. 88 с.
12. Семенчук І. Життєпис Олександра Довженка. К. : Молодь, 1991. 224 с.
13. Чернов Л. 125 день під тропіками. Х. : ДВУ, 1928. 139 с.

Summary

In the article a movie-essay “Aerograd” by O. Dovzhenko is analyzed as a work about the peculiarities of Far East, development of new land, existence of Ukrainians, who lived compactly on a territory of so called Zelenyj Klyn (Green Ukraine). “Aerograd” fits to the context of Ukrainian travel writing of two interwar decade (1919–1939) about Far East and Far Eastern Ukrainians.

Keywords: Far East, two interwar decades, movie-essay, travel writings, official ideology.

Лариса Горболіс

«ЗЕМЛЯ» ОЛЕКСАНДРА ДОВЖЕНКА: ФІЛЬМ, КІНОПОВІСТЬ, МУЗИЧНИЙ СУПРОВІД

Музичний супровід відреставрованого фільму «Земля» О. Довженка конкретизує композиційний, нарративний, настроєво-інформативний, естетичний аспекти кінофільму, відкриває нові можливості образотворчого ряду, підкреслює ефективність монтажних ходів, кінопланів, дієвість ключових деталей, видовищних подій стрічки. Завдяки специфічній подачі звукового матеріалу, автентичним музиці та співу, з виразною імпровізаційною домінантою текст «Землі» осучаснюється. «ДахаБраха» застосовує свій звуковий вимір актуальної в усі часи теми землі, підкреслюючи прадавність духовного зв'язку українця з землею, розкриваючи нові пласти символічних образів, багатоаспектних проблем.

Ключові слова: музика, спів, ритм, стиль етно-хаос, творча лабораторія, кіно, ідентичність.

Постановка проблеми. У сучасній музикознавчій думці актуальними є питання методології, термінології, інтерпретування музичних зразків, традицій і новаторства виконавства, природи історико-художніх процесів, дослідження маловідомих та невідомих пам'яток історії музичної культури тощо. На сьогодні все ще залишається нагальним вивчення широкого корпусу проблем, пов'язаних зі стильовою специфікою сучасної української музики, її

самобутністю, побутування фольклорних традицій в музичній культурі України, особливості авторських обробок народних мелодій для різноманітних інструментів тощо.

Аналіз останніх досліджень. На сьогодні існують численні студії про синтез мистецтв – музики, літератури, театру, кіно тощо. Особливо запитаними є праці інтермедіального спрямування, де висвітлюються зв'язки літератури й музики [4; 6; 15], кіно [1] тощо, які водночас засвідчують потребу в спеціальних термінах, які логічно поєднували ділянки різних наукових знань. Різноманітна творчість О. Довженка також потребує серйозних досліджень з інтермедіальною складовою. У цій статті за допомогою осмислення триєдності зразків музики, кіно та літератури виявляються нові сенси в музичних композиціях та у кінострічці О. Довженка «Земля».

Мета статті – виявити ідейно-тематичну, образотворчу, інтонаційно-ритмічну суголосність музичного супроводу гурту «ДахаБраха» з фільмом та сценарієм О. Довженка.

Виклад основного матеріалу. «Земля» О. Довженка – останній твір епічної трилогії «Звенигора – Арсенал – Земля», один із найвідоміших українських фільмів, визнаний шедевром світового кіномистецтва, знімався влітку-восени 1929 р. у с. Яреськи на Полтавщині. Після купюр та 32-х офіційних і приватних показів прем'єра стрічки відбулася 8 квітня 1930 р., а через 9 днів фільм заборонили через звинувачення в «біологізмі» й «натуралізмі». Фільм мав грандіозний успіх у Європі. 1958 р. на міжнародному референдумі кінокритиків у Брюсселі його було названо одним із 12 найкращих фільмів усесвітньої історії кіно. Кіноповість «Земля» була написана на основі фільму упродовж 1930–1952 рр.

Новий музичний супровід до відреставрованої кінострічки «Земля» 2012 р., створений українським етно-хаос гуртом «ДахаБраха», переорієнтовує акценти «Землі» з ідеологічних на загальногуманістичні, підкреслюючи пантеїзм способу життя нашого народу, самобутність українського космосу, прадавню злютованість українця з землею на енергетичному рівні. «Безумовно, ми озвучували фільм з точки зору людини початку ХХІ століття, яка знає, що після 1930 року, коли була закінчена робота над “Землею”, були роки комуністичного голодомору 1932–1933, роки репресій, і ми знаємо про непросту долю самого Довженка в соціалістичній імперії. Водночас ми прагнули передати також і автентичність та наївність тих почуттів і посилянь, які ніс нам той час і та епоха, і які несе нам і сьогодні наша “Земля”» [7]. Ці слова М. Галаневича є ключем до розуміння творчої лабораторії гурту «ДахаБраха».

Стиль етно-хаос гурту «ДахаБраха» – це суміш різних культур світу, він розхитує усталене, змішує звичні акценти, експериментує заради точнішого сугестійного відтворення глибинного смислу. Виконані в автентичній манері музичні композиції поєднуються з оригінальним звучанням багатоманіття інструментів із різних частин світу. Квартет ритмізує автентичні фольклорні зразки, експериментує з вокалом. Виконавці змішують українські народні

пісні з різними фольклорно-музичними традиціями (їх надихають, скажімо, арабські й індійські мелодії), прагнучи таким чином дошукатися глибин у традиціях музичної культури, зробити музику якісною і професійною, що, власне, їм успішно вдається, адже енергетика музичних композицій гурту «ДахаБраха» вводить слухачів (глядачів) у своєрідний гіпнотичний стан. «ДахаБраха» продукує спів і музику, що їх «упізнають» наші – українці початку ХХІ ст. – внутрішні структури, а разом із «Землею» О. Довженка допомагають відчувати, розуміти й транслювати образ землі музикою. Автентичне виконання допомагало вокалістам пережити справжні відчуття та враження, заґрунтовані на комплексі «якостей, реакцій на світ, слів, жестів, руху в часопросторі – космо-психо-логос, до творення якого спричинилися різні “хімічні” сполуки, серед яких не останню роль відігравали ландшафт, ґрунт, у який Бог “висадив” даний етнос, спосіб життя справіку, ще якісь генетичні сполуки» [1, с. 21]. Це ті основи, що заявлені в імпровізованій, не фіксованій нотними записами музиці, комплексі інтонаційних, ритмічних, тональних утворень, видобутих із глибин підсвідомого.

Кіноповість О. Довженка містить гранично важливий для вибудування ідейно-тематичної парадигми та системи образів твору художній матеріал. У цих «спогадах про сценарій і фільм» [3, с. 39] автор наголошує на головному, суттєвому для артистів, водночас щиро виголошуючи повагу й пошану до свого роду. Показовими, скажімо, є характеристика артиста на роль діда Семена, котрий мав володіти низкою «особистих достоїнств, без яких жодні мистецькі хитромудрощі не допоможуть йому зберегти усмішку після смерті» [3, с. 43]. Прообразом, як відомо, став рідний дід О. Довженка, який часто йому згадувався «в саду, якраз коло погребні, під яблунею, серед яблук і груш, на білому стародавньому рядні, в білій сорочці, весь білий і *прозорий від старості й доброти*, лежав мій дід Семен [...] *себуло давно й красиво. І лежав він... теж красиво* (тут і далі в цитаті писемівка моя. – Л. Г.)» [3, с. 41]. Артист на роль діда Семена мав бути з високим чолом, «і щоб умів також.. орудувати косою, вилами, ціпом або зробити хату чи змайструвати воза без єдиного шматочка заліза, – одне слово, *зробити всяку корисну річ спритно й весело*. І щоб не боявся ні дощу, ні снігу, ні далекої дороги, ані щось важке носити на плечах...Щоб умів розмовляти приязно не тільки з начальством, чи з простими людьми, а й з конем, телятами, з сонцем у небі і навіть травами на землі. Тоді це буде вилитий дід» [3, с. 44]. Зазначена вище активність діда в господарській діяльності – як режисерська вимога до актора – у фільмі не демонструється (адже дід Семен на початку стрічки проживає останні хвилини свого життя), проте артист (цю роль майстерно виконав М. Надемський), на думку О. Довженка, мав уміти успішно вправлятися в сільській роботі, щоб у важливих для загальної концепції фільму кадрах «лежати красиво», бо кожна найменша клітина його десятиліттями спрацьованого на землі тіла в останні миті життя має «реалізуватися» в усмішці, символізуючи чесно й сумлінно виконаний обов'язок перед землею і предками. В образі сивого діда – спокійного, усміхненого, виваженого в рухах, жестах і словах, який без жалю прощається зі світом, сфокусовані досвід, багатолітня праця,

культура життя й думання. У сценарії О. Довженко констатує: «Дідова смерть не викликала ані найменшого зрушення в навколишньому світі – не загримів ні грім у хмарах, ні зловісні блискавки не розкрояли неба врочистим спалахом...» [3, с. 43].

Провідну в «Землі» ідею спадковості О. Довженко транслює 1) в кінострічці за допомогою, деталей, скажімо, в рухах діда Семена, коли той, пригладжуючи вуса й бороду, їсть грушу; такий акуратний жест й у його сина Панаса, який їсть хліб; 2) в сценарії, зауважуючи показову міміку Василя: «Нема нічого в людській діяльності, де не справився б Василь, легко при цьому посміхаючись дідовою посмішкою» [3, с. 62].

Після зворушливо-спокійних кадрів, що розповідають про смерть діда Семена, за допомогою вдало застосованого монтажу режисер О. Довженко й оператор Д. Демуцький вводять образи жінок, які голосять. Однак це вже, як з'ясовується, родина Архипа Білокопя, в якого забирають землю. У сценарії про це зауважено так: «Жінки, три дочки, баба – все тужить-голосить» [3, с. 45]; а далі уточнюється: «Виють пси. Навіть коні, чуючи лихе, хропуть і басують у стайні» [6, с. 45], «тужать пси свою собачу тугу. І сум стоїть недаром» [6, с. 46]. Отже, це голосіння за землею. Жалібний спів-тужіння, зойки, специфічні музичні інтонації гурту «ДахаБраха» максимально відповідають відеоряду.

«Кожна творчо обдарована людина, – зауважував К. Г. Юнг, – це певна двоякість чи синтез парадоксальних властивостей. З одного боку, це щось по-людськи особисте, з другого, це позаособистісний людський процес [...]. В ролі індивіда він може мати примхи, бажання, особисту мету, але в ролі митця він колективна людина, носій і творець підсвідомості діючої душі людства» [9, с. 421]. О. Довженко підходить до теми землі «з філософським розмахом: земля у нього перетворюється на метафору національного космосу, центр і смисл існування українського селянина» [8]. Вибудувана на апеляції до народної культури, актуалізації основ прапам'яті музика гурту «ДахаБраха» несе важливу інформацію про «Землю» О. Довженка як динамічно-діалогічну мистецьку структуру.

Аналізуючи музичне оформлення «Землі» у виконанні «ДахаБраха», слід зауважити, що кіноповість також виповнена різноманітними звуками, як-от деякі: «Тиша навколо. Десь тільки яблуко бухнуло в траву – та й усе...» [3, с. 43], «Тихо снували покинуті дідом золоті бджоли» [3, с. 43], «верескнули жінки на чотири скрипки» [3, с. 47], «тужать пси» [3, с. 47], «Настала тиха українська ніч» [3, с. 59], «Тихо навколо й не тихо. Все сповнене особливих, нерозпізнаних звуків. Крізь далекі дівочі співи, що тихо бринять..., здається, ніби чути, як росте трава» [3, с. 61], «Прокидаюсь – танцює на шляху, аж земля гуде» [3, с. 63]. «Тільки дроти телефонні гудуть сумовито під вітром, разносять печаль по просторах» [3, с. 63] тощо. Пильна увага О. Довженка в кіноповісті до тиші пояснюється його бажанням максимально озвучити світ природи, праці людей, почути голос землі: «Ідеш, і слухаєш, і чуєш рідну землю, що годує тебе...» [3, с. 45]. О. Довженко залюблений у тишу, як і його герой: «Григорій дуже любив тишу» [3, с. 51]. Тривала тиша у фільмі, коли

«ДахаБраха» робить плановану перерву, супроводжує розпуку Панаса після смерті сина Василя.

Працюючи з фільмом, гурт за допомогою зв'язку з прадавньою культурою, музичними традиціями одночасно ніби перебував у минулому-теперішньому-майбутньому. За допомогою тональної зони, яка то розширювалася (активна зміна кадрів), то звужувалася (тривога, роздуми, зосередженість героїв, наприклад Панаса) гурт «БахаБраха» увиразнив непроминальне й неперебутнє в українській культурі, характері, мистецтві. Про свою роботу над саундтреком музиканти кажуть: «Робити музичний супровід для “Землі” Олександра Довженка було для нас великою честю і непростим творчим викликом. Кадр за кадром український шедевр світового кінематографу вражав нас щоразу, як ми бралися до праці. Як би ми не намагалися працювати над фільмом, як самодостатнім мистецьким явищем, уникнути ідеологічної оцінки нам не вдалось» [8]. І додають: «З німого кіно цей фільм для нас найбільше знайомий і улюблений... Це надзвичайно сильний фільм. В процесі над його роботою ми вже передивились його разів 50, думали над кожним моментом, кожною емоцією, почуттями, як їх передати і підсилити. Але, звичайно, по-своєму, так, як ми це бачимо. Ми розуміємо, наскільки це геніальний твір» [2].

Між кінострічкою О. Довженка й музичним супроводом «ДахаБраха» відбувся своєрідний мистецький діалог: з одного боку, музика гурту поглиблювала семантику кінострічки, з іншого, фільм сприяв зануренню в семантику продюкованих гуртком музики й співу. Як зауважив, І. Козленко, «фільм став навіть ще більш українським: музика з етнічним посилом, і вона зробила його таким монументально-автентично українським. Він же ж все-таки ідеологічно заангажований» [2]. «ДахаБраха» намагалася знизити ідеологічну складову в кінострічці, виокремивши людську драму. У кінострічці проявляється непідробний інтерес талановитого режисера й сценариста О. Довженка до людської екзистенції. І музичний супровід «ДахаБраха» з певним відсотком психоделічності максимально сприяла цьому.

Голосовий супровід і музика утворили цілісну настроєву композицію. Підкреслимо, що українські народні пісні гурт залучає для ілюстрації найважливіших моментів життя героїв, у максимально напружені ситуації, виповнені філософськими картинами (наприклад, останні хвилини життя діда Семена, польові роботи, побачення Василя й Наталки тощо). Виконавці повно й ефектно передали темброво-інтонаційне багатство звуків природи (скажімо, вітру, дощу, тишу й спокій ночі), мелодію літа, звуки праці, людського щастя, радості й горя.

Працюючи з фільмом, гурт за допомогою зв'язку з прадавньою культурою, музичними традиціями одночасно ніби перебував у минулому-теперішньому-майбутньому. За допомогою тональної зони, яка то розширювалася (активна зміна кадрів), то звужувалася (тривога, роздуми, зосередженість героїв, наприклад, Панаса – артист С. Шкурат) гурт «БахаБраха» увиразнив непроминальне й неперебутнє в українській культурі, характері, мистецтві. Про свою роботу над саундтреком музиканти кажуть: «Робити

музичний супровід для «Землі» Олександра Довженка було для нас великою честю і непростим творчим викликом. Кадр за кадром український шедевр світового кінематографу вражав нас щоразу, як ми бралися до праці. Як би ми не намагалися працювати над фільмом, як самодостатнім мистецьким явищем, уникнути ідеологічної оцінки нам не вдалось» [8]. І додають: «З німого кіно цей фільм для нас найбільше знайомий і улюблений... Це надзвичайно сильний фільм. В процесі над його роботою ми вже передивились його разів 50, думали над кожним моментом, кожною емоцією, почуттями, як їх передати і підсилити. Але, звичайно, по-своєму, так, як ми це бачимо. Ми розуміємо, наскільки це геніальний твір» [2].

Емоційно містким є епізод тихої літньої ночі, побачення Василя й Наталки. Сценарій повно відображає кадри фільму. Стривоженість і гранична зосередженість Наталки, яка помічає, ніби між вербами є «щось темне й волохате» [3, с. 61]. «ДахаБраха» супроводжує тематично й настроєво суголосною піснею «Ой зійди, зійди, та місяцю на тополю», де є і такі рядки: «Ой болить, болитьда серденько за тобою», що проектується на подальші події твору (смерть Василя).

Окремо слушно зауважити про ліризацію природи у «Землі» за допомогою музики від гурту «ДахаБраха». Тут показовими є образи нив, соняхів, уже згадуваних яблук і місячної літньої ночі, а також дощу, що супроводжується грою на фортепіано. У цьому буйному, теплому й сонячному дощі, як зауважено в сценарії О. Довженка, «було щось невимовно радісне, життєдайне... В кожній його краплині яскріло обіцяння торжества життя [...]. На чистих яблуках і сливах... бриніли найчистіші дощові краплини, вилискуючи й перекочуючись з плоду на плід і падаючи на землю» [3, с. 68–69].

Висновки. Здійснений українським етно-хаос гуртом «ДахаБраха» музичний супровід відреставрованого фільму «Земля» О. Довженка коняретизує композиційний, наративний, настроєво-інформативний, естетичний аспекти кінофільму, відкриває нові можливості образотворчого ряду, підкреслює ефективність монтажних ходів, кіно планів, дієвість ключових деталей, видовищних подій стрічки. Завдяки специфічній подачі звукового матеріалу, автентичним музиці та співу, з виразною імпровізаційною домінантою текст «Землі» осучаснюється.

Література

1. Андрусів С. Модус національної ідентичності: Львівський текст 30-х років ХХ ст. Львів: Львівський національний університет імені Івана Франка, Тернопіль: Джура, 2000. 340 с.
2. Вокаліст «ДахаБраха»: «Ми озвучуємо «Землю». Режим доступу: http://www.svidomo.org/defend_article/6363
3. Довженко О. Твори: у 5 т. К.: Дніпро, 1964. Т. 2. 411 с.
4. Макаров А. П'ять етюдів. Підсвідомість і мистецтво: нариси з психології творчості. Київ: Радянський письменник, 1990. 285 с.
5. Маланюк Є. Книга спостережень. Фрагменти. Від Кобзаря до нації. Студії і роздуми. К.: Атіка, 1995. 236 с.
6. Маценка С. Партитура роману. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2014. 528 с.

7. Самойленко О. Методологічні інтенції категорії «духовність» і методичне само визначення сучасного музикознавства. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського*. Вип. 85: *Духовна культура України: традиції та сучасність*: зб. наукових статей / редактор-упорядник М. Скорик. С 7–21.
8. Фільм «Земля» Олександра Довженка Режим доступу: <https://www.dakhabrakha.com.ua/uk/projects/%D1%96lm-zemlya-oleksandra-dovzhenka/>
9. Юнг К. Г. Архетип и символ. М.: Ренессанс, 1991. 343 с.

Summary

The musical accompaniment of the restored film «Earth» by O.Dovzhenko specifies the compositional, narrative, mood-informative, aesthetic aspects of the film, opens up new possibilities for the visual series, emphasizes the effectiveness of editing moves, film plans, the effectiveness of key parts, and spectacular tape events. Due to the specific presentation of sound material, authentic music and singing, the text of the «Earth» is modernized with expressive improvisational dominant. «DakhaBrakha» applies its sound dimension to the topical theme of the earth at all times, emphasizing the antiquity of the spiritual connection between the Ukrainian and the land, revealing new layers of symbolic images, multidimensional problems.

Key words: music, singing, rhythm, ethno-chaos style, creative laboratory, cinema, identity.

Світлана Ковнік

ХУДОЖНЯ ВІЗУАЛІЗАЦІЯ МОРСЬКОЇ СТИХІЇ У КІНОСЦЕНАРІЇ О.ДОВЖЕНКА «АНТАРКТИДА»

У статті вперше досліджено стилістичні функції морської лексики літературного кіносценарію О. Довженка «Антарктида». Помічено, що найбільшу тематичну групу морської лексики склала підгрупа морська практика. з допомогою якої О. Довженко намагався сформувати в уяві читача повноцінний та живий образ корабля, на якому експедиція відправилася до Антарктиди. Відзначено, що низка художніх порівнянь сприяла тому, що митцеві вдалося увести реципієнта у світ морської стихії та сформувати в уяві читача цілісний образ мореплавців. З'ясовано, що письменник з допомогою метафор, епітетів максимально охудожнив життя команди судна «Мирний». Морська лексика у тексті кіносценарію виконує не тільки функцію уведення реципієнта у професійну сферу, а романтизації морської експедиції.

Ключові слова: морська лексика, морська стихія, морська експедиція, тематична група, тематична підгрупа, функції.

Постановка проблеми. Так вже склалося, але наша українська література особливо не рясніла творами, в яких морська тематика та опис морської стихії складали основу сюжету. Відповідно й морська лексика у творах української літератури, у порівнянні з творами інших літератур світу, не отримала, на жаль, належного дослідження у літературознавстві. Як відомо, морську лексику різних тематичних груп у своїх творах використовували такі українські письменники: О. Кобилянська («Через море»), Дніпрова Чайка («Дівчина-чайка», «Морські малюнки»), О. Довженко та ін.

Аналітичний огляд праць українських мовознавців у галузі вивчення та дослідження морської лексики показав, що, на жаль, не так багато маємо наукових розвідок, котрі присвячені вивченню функцій морської лексики у творах художньої літератури. Деякі праці українських мовознавців (Т. Михайленка, Л. Туровської) присвячені переважно деяким етапам формування військово-морської лексики.

Лінгвісти відзначають, що морська лексика у творі художньої літератури застосовується насамперед для того, щоб краще передати професійний колорит, а також з метою уведення читача в атмосферу морського життя та наснаження тексту відчуттям моря або ж морської стихії. Окрім цього, морська лексика надає твору художньої літератури деякої романтичності.

Отже, **мета статті** полягає у тому, щоб дослідити стилістичні функції морської лексики у літературному кіносценарії О. Довженка «Антарктида» та визначити їхні функціональні можливості.

У статті О. Дакі «Українська морська терміносистема: предметно-семантична організація» чітко систематизовано українську морську терміносистему за такими тематичними групами: «1. Судноводіння (кораблеводіння). 2. Морська практика. 3. Суднова механіка. 4. Теорія судна (корабля). 5. Торгове мореплавання. 6. Військове мореплавання. 7. Корабельна архітектура» [1, с.127].

Виходячи із зазначеної систематизації, спробуємо виявити у тексті кіносценарію О. Довженка «Антарктида» специфіку функціонування деяких морських термінів та їх приналежність до певної тематичної групи.

Виклад основного матеріалу. О. Довженко у передмові «Від автора» до літературного кіносценарію «Антарктида» зазначав, що персонажів вигаданих у його творі немає, бо всі вони взяті із записок Ф. Беллінсгаузена «Двукратные изыскания в Южном Ледовитом океане». А це свідчить про те, що письменник намагався максимально достовірно передати сутність та специфіку морської стихії, охудожнюючи її так, щоб перенести з допомогою кінематографа глядача у вирій морської стихії: «Я теж вважав своїм обов'язком зробити це, створюючи їх образи, як я розумію, намагаючись при цьому по можливості повніше і точніше, в межах одного фільму, викласти зміст книги Беллінсгаузена художніми засобами» [2, с. 234].

І вже з перших рядків кіносценарію письменник дуже вдало презентує романтичну картину морського рейду: «На рейді ледве мріють в тумані кораблі» [2, с. 236]. З допомогою образної індивідуально-авторської метафори О. Довженко створив атмосферу загального очікування командою наказу до дій, а точніше – рухатися до Південного полюсу.

Він акцентував увагу реципієнта на тому, що «Увесь екіпаж корабля вже заглибився у владу деякої зреченості, як це буває звичайно перед дальніми плаваннями, і всім здається, що їм хочеться скоріше відірватися від рідних берегів назустріч невідомому» [2, с.239].

Завдяки такій метафорі, як «хвилюється порт» письменник передає загальну атмосферу значущості експедиції до Антарктиди. У кіносценарії О. Довженко художньо моделює маршрут експедиції: «Із чудових тропічних

морів виникає мультиплікаційна карта і показує нам їх путь через Атлантику, повз Бразілію, вздовж Патагонії – ось вони де: в Південному Полярному морі. Вже величезні кити начебто в їх честь пускають в повітря фонтани води. Льодовий острів, ніби величезний, нікому не потрібний палац, пливе їм назустріч. На острові галасливі пінгвіни дивляться на них з подивом» [2, с. 241]. Такого типу панорамний опис надає деякої казковості та екзотичності морській експедиції. Але не тільки цього намагався досягнути О. Довженко. Він залучив до кіносценарію чимало термінів на позначення військових морських звань та посад: матрос, матрос першої статті, штурман, підштурман, штурманський помічник, адмірал, кок, вахтовий офіцер. У тексті кіносценарію усі ці звання не тільки номінуються, а й розкриваються поступово їхні посадові обов'язки та функції на кораблі.

Митець дуже коректно оперував морськими термінами у тексті кіносценарію. Так, для означення прибережного водного простору, письменник використав лексему іншомовного походження «рейд», котра є часто вживаною у професійній сфері моряків. Саме термін «рейд» належить до тематичної групи судноводіння та тематичної підгрупи лоція.

Чималу групу у тексті кіносценарію «Антарктида» складають терміни, котрі належать до гідрометеорологічної підгрупи групи судноводіння: буря, бурун (піниста хвиля), шторм, рев хвиль, ураган тощо.

Незначну кількість складають традиційні морські терміни, котрі входять до тематичної підгрупи морехідна астрономія: широта, довгота, схід, захід, світило.

На особливу увагу заслуговують у тексті літературного кіносценарію О. Довженка терміни, котрі складають основу тематичної групи морська практика: фок-щогли, салінги, бізань, ванти, реї, палуба, бом-брам-рей, ванти, грот-стаксель-фал, стаксель, грот-марса-шток, грот-стаксель і бізань-стаксель-шкоти, бугшприт тощо. Усі вони формують в уяві читача образ корабля, на якому експедиція відправилася до Антарктиди. Човен у творі постає, немов жива істота. Саме на кораблі відбуваються усі важливі події морської експедиції взагалі, а також перепиті в житті команди, для якої судно не тільки місце служби, а й рідна домівка.

У кіносценарію також представленні функціональні особливості позначуваних морськими термінами частин судна. Так, читачеві, котрий не знайомий з морською термінологією стане зрозуміло, що салінг дає можливість морякам спостерігати за тим, що відбувається на палубі: «Гойдаючись на салінгу, Прокіп Касаткін бачить, як на палубі збираються матроси й офіцери» [2, с. 246]. Більшість дій матросів на човні, звичайно, краще сприймаються візуально, а ніж сприймаються читачем на слух. Є у тексті досить складні для сприйняття реципієнтом описи послідовних дій, котрі стосуються виключно морської професійної сфери. Наприклад, «Забрати маарселі і поставити-зарифлені триселі, итормову бізань і фор-стенгустаксель!» [2, с. 252]. Якщо звернутися до словника морських термінів, то можна дізнатися, що марселі – це прямі паруса. Трисель – це трикутне або чотирикутне вітрило.

Для позначення певної частини корабля письменник професійно та дуже грамотно вживає словосполучення «корпус корабля», тобто основна частина човна, на якій розміщується особовий склад.

Художньо переосмислює О. Довженко бізань-щоглу (високий стовп на вітрильному судні, призначений для встановлення вітрил), котру порівнює з нареченою, називаючи її справжньою красунею. З допомогою порівнянь письменник максимально візуалізує маршрут морської експедиції 1820 року.

А для передачі сили стихії письменник використав дуже влучні порівняння. Так, наприклад, під час бурі «змітає з палуби команду, як комах» [2, с. 259]; «хвилі починають кидатися на "Мирний", мов згряя скажених тигрів і левів» [2, с. 267]; «Гігантські вали піднімають "Мирний", як шкаралупу, на свої клекочучі гребені» [2, с. 271]; «океан кипить» [2, с. 276].

З допомогою корпусу дієслів письменник динамічно передає наслідки морської стихії для судна: «В мокрому трюмі конопатять, відливають воду. Але води все більше й більше. Матросам здається, що вони викачали вже з "Мирного" ціле море, але немає кінця й краю воді» [2, с. 279].

Отже, з допомогою відповідних художніх засобів, О. Довженко моделює образ корабля так, що він постає в уяві читача як гігантська жива істота: «"Мирний" рипить усіма своїми зв'язками, і наче стогне, і здригається, і, стрімко хитаючись, пірнає бугирилом у воду, і знову струшується, винирнувши з води, наче гігантський птах» [2, с. 281].

О. Довженко, використовуючи у тексті кіносценарію морську лексику, намагався максимально розтлумачити її сутність, при цьому не порушуючи лексичного значення понять: «Адмірал Саричев і командири кораблів входять у кают-компанію, яка є одночасно і прекрасною бібліотекою. На стінах – карти південних морів» [2, с. 282], – пояснював він.

Таким чином, компонентний аналіз морської лексики у літературному кіносценарії О. Довженка «Антарктида» показав, що, відтворюючи зміст записок великого мореплавця Ф. Беллінсгаузена «Двукратные изыскания в Южном Ледовитом океане», митець майстерно охудожнив з допомогою морської лексики сутність легендарної експедиції, увівши читача в атмосферу екзотичності та романтизованого сприйняття морської стихії.

Помічено, що найбільша кількість морських термінів належить до тематичної групи морська практика, з допомогою яких О. Довженко намагався сформувати в уяві читача повноцінний та живий образ корабля, на якому експедиція відправилася до Антарктиди. З допомогою низки порівнянь митцеві вдалося увести реципієнта у світ морської стихії та сформувати в уяві читача цілісний образ мореплавців.

На нашу думку, кіносценарій «Антарктида» О. Довженка цікаво буде дослідити з точки зору презентації характерів персонажів.

Література

1. Дакі О. Українська морська терміносистема: предметно-семантична організація. *Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка. Філологічні науки*. 2015. Вип. 38. С. 126–130.

2. Довженко О. П. Твори. В 5-ти т. Кіноповісті. Сценарії. Дикторські тексти / упоряд. Ю. Солнцевої, Т. Дерев'яно. К. : Дніпро, 1983. Т. 1. 439 с.
3. Ёрова С., Ахмедова С. Морская лексика в произведения литературы. *Ученные записки*. 2018. № 1(54). С. 168–173.
4. Михайленко Т. Інтра- та екстралінгвістичні аспекти формування і функціонування військової терміносистеми в національних мовах: авт. десерт. на здобуття наук. ступеня докт. філол. наук: спеціальність – 10.02.15 загальне мовознавство. К., 1996. 48 с.
5. Рудик К. Їх мало, але вони в тільняшках. Жіноча морська проза. Режим доступу: litakcent.com/2018/12/13/50727
6. Туровська Л. До проблеми періодизацій української військової термінології. *Українська термінологія і сучасність*. Вип.5. С. 83–90.

Summary

The article investigates the stylistic functions of the marine vocabulary in the literary film script “Antarctica” by O. Dovzhenko. It is noted that the largest thematic group of marine vocabulary is built up by the subgroup representing the words of marine practice. By means of these lexical units O. Dovzhenko tried to form in the reader’s imagination the full and lively image of the ship sent to expedition to Antarctica. It is noted that due to a number of literary comparisons the writer managed to lead the recipient into the world of the marine nature and to form in the reader’s imagination the coherent image of sailors. It has been stated that the writer used the metaphors and epithets to make the literary description of the life of the “Myrnyi” ship crew. The marine vocabulary used in the text of the film script does not only function as a recipient’s introduction into the professional sphere, but also romanticizes a marine expedition.

Keywords: marine vocabulary, marine nature, marine expedition, thematic group, thematic subgroup, functions.

Надія Колошук

ПЛАЧ ЗА УКРАЇНОЮ У ЩОДЕННИКУ ОЛЕКСАНДРА ДОВЖЕНКА: ЛІРИЧНА ЕКСПРЕСІЯ НЕФІКЦІЙНОГО ТЕКСТУ

Провідні мотиви Довженкового щоденника – роздуми про долю батьківщини, якою для нього, правовірного радянського митця в полоні комуністичної ідеології, повсякчас залишалася Україна. Докладніше проаналізувати патріотичну тематику у щоденнику доцільно, оскільки вона далеко не однозначна й надзвичайно актуальна для нинішнього читача. У роки своєї творчої зрілості Довженко пережив разом зі своїм народом трагічну кризу самоідентифікації. За всіма притаманними йому ознаками стиль у щоденнику можна характеризувати як ліричний.

Ключові слова: О. Довженко, щоденник, нефікційна проза, мемуаристика, лейт-мотив, патріотична проблематика, стиль, лірична експресія, плач, ламентация.

Постановка проблеми. Довженків «Щоденник (1939-1956)» – цей «архівір з-поміж его-документів радянських десятиліть» (І. Констанкевич) [11, с. 369], жодного разу не виданий у повному вигляді до часів незалежності України, – нині справедливо вважається найбільшим здобутком у його літературній спадщині та серед знакових андеграундних творів свого часу – мемуарів, щоденників, задуманих їхніми авторами як сповіді чи підсумки творчого шляху і через неортодоксальний зміст неприйнятних для радянської цензури. Провідні мотиви Довженкового щоденника – роздуми про долю

батьківщини, якою для нього, правовірного радянського митця в полоні комуністичної ідеології [див.: 6, с. 193-263, 395-405], повсякчас залишалася Україна. Сучасні дослідники вважають, що автор не міг не усвідомлювати крамольності своїх зізнань та заяв у щоденнику, однак не міг і відмовитись від його продовження – у нього було вкрай мало можливостей вилити комусь душу, говорячи про наболіле [див.: 8].

Щоденник як автокомунікат виконував у тогочасному житті О. Довженка «психотерапевтичні» / «катарсичні» функції [див.: 2, с. 72; 3, с. 52; 13, с. 15-20]. Серед своїх сучасників цей художник – один із небагатьох авторів-мемуаристів, хто насмівся бути гранично щирим на сторінках щоденника: *«...варто вести мову про щоденниковий дискурс обох творців як такий, що оприявнює духовні трансформації митця в ситуації психологічної межі»*, – зробила висновок Ірина Захарчук, порівнюючи щоденники Аркадія Любченка та Олександра Довженка, чий досвід *«реконструює советський мілітарний міф і війну як тотальність усієї советської культури»* [9, с. 105-106].

Докладніше проаналізувати патріотичну тематику у щоденнику доцільно, оскільки вона далеко не однозначна й надзвичайно актуальна для нинішнього читача. Адже в роки своєї творчої зрілості Довженко пережив разом зі своїм народом трагічну кризу самоідентифікації, яка для нього закінчилася періодом *«не просто наполегливого, але несамовитого й послідовного самозасліплення»* у кінці 1940-х – на початку 1950-х років [12, с. 5], завдяки чому він ще за життя став (не)ортодоксальним радянським класиком (ортодоксальним – на позір, для загалу й ближчого оточення, незгодним і невпокореним – глибоко в душі і в щоденнику), розплачуючись довгими роками творчого безсилля та безпліддя. До речі, страх загубити свій талант – один із найболісніших мотивів його щоденникового самоаналізу.

Формулювання мети статті. Мета цього дослідження – простежити лейтмотив ламентаций по Україні-вдовиці в тексті Довженкового «Щоденника (1939-1956)» як провідний в авторському ліричному самовираженні крізь призму засобів художньої виразності, притаманних нефікційній прозі, тобто передусім як експресивний вияв повторюваного, настійливого, варійованого мотиву у зв'язку з будь-якими іншими темами й мотивами щоденникових записів та домінантного серед них.

Аналіз останніх досліджень і публікацій, у яких започатковано розв'язання цієї проблеми. Від початку 1990-х стосовно творчості О. Довженка з'явилися дослідження Романа Корогодського, Сергія Тримбача, Віри Агеєвої, Світлани Матвієнко, Валентини Гребньової, Ірини Захарчук, Василя Марочка, Ірини Констанкевич й ін., вагома збірка документів і спогадів, укладена й відкоментована В. Агеєвою та С. Тримбачем [5] тощо. Щоденник був відновлений у повному (наскільки виявилось можливим) варіанті завдяки текстологічним та біографічним дослідженням Романа Корогодського [6] і Сергія Тримбача за допомогою російських архівістів [7]. Однак у підсумку цей текст досліджений мало, у визначеному аспекті – нефікційний / небелетристичний твір як вияв ліризму – дослідження не проводилося.

Щоденниковий «жанр» / «жанрова форма» / «жанровий різновид» привертає чималу увагу сучасних українських літературознавців: упродовж 1990-2010-х з'явилися праці Олександра Галича, Марти Варикаши, Андрія Кочетова, Наталії Момот, Катерини Танчин та ін. Вияв ліричного начала в документальних текстах на матеріалі української літератури вивчала Олена Скаріна [14].

Літературознавці писали про записники Довженка ще за радянських часів, коли вони публікувалися зі значними скороченнями; з огляду на дистанцію від сучасної рецепції ці дослідження видаються неабияк цінними, адже дають змогу робити порівняння відчитаного в різні епохи: щось підтверджується враженнями сучасного читача, а щось сприймається – за контрастом – інакше.

Зокрема лєнінградська дослідниця Наталія Банк назвала Довженків «Щоденник» *первозданным* (тобто одвічним, первісним) «ліричним монологом», не ставлячи під сумнів автентичність «воєнних записних книжок» митця у 2-му томі перекладного «Собрания сочинений в четырёх томах» (Москва, 1967) [див.: 1, с. 64-72]. Авторка монографії «Нить времени. Дневники и записные книжки советских писателей» (варто нагадати, що в Радянському Союзі дослідження, присвячені так званій документально-художній літературі, були поодинокими) передусім захоплювалася одвертою та непідробною щирістю автора «необроблених записок», якими вона вважала тексти Довженкових записників: *«Можна зробити купюри, вилучити окремі фрази – виникає ряд крапок, і він прозвучить як синтаксичний прийом, як пауза. Не можна змінити характер, емоційний настрій записок»* [1, с. 72, 66]. Провідним емоційним тоном тексту дослідниця назвала «трагічний пафос» на «високому диханні» авторського монологу [1, с. 67, 68], не помітивши (чи, найімовірніше, з огляду на цензуру не бажаючи підкреслювати) суперечностей Довженкового погляду на сплюндровану Україну, гострого болю в його серці за залишене напризволяще при панічному відступі, а потім зганьблене радянською пропагандою при «визволенні» з німецької окупації українське населення, – болю й сорому, зрозумілого нині кожному читачеві-українцеві. Однак зауважила, що авторський голос лунає надривно, переходячи в *плач*, що «трагічні лейтмотиви проходять крізь усі записи» [1, с. 68]. Так само показово, що дослідниця вважала щоденникову прозу Довженка «вільною від побутових подробиць», «піднесеною», «романтичною» і не відділяла те, що він фіксував як побачене в реальності, від того, що записував як «невідступні видіння» – замальовки до майбутніх творів [1, с. 68-69, 72].

Виклад основного матеріалу дослідження. Текст «Щоденника (1939-1956)», як будемо називати його надалі, дійсно виріс із початкових робочих записників кінорежисера і сценариста – у цьому переконують довідки «Документы А. П. Довженко в РГАЛИ» та «Описание источников» у двомовному виданні 2013 року [7, с. 18-20, 820-823]; докладніше про зумовленість авторських намірів суспільними й особистими причинами ішлося в попередній статті [10]. Більшість масштабних художніх задумів автора, зафіксованих у записниках та щоденнику, після кризи 1943 року так і

залишилися нереалізованими планами, а записникам як «перед-текстові» (М. Михеєв) [див.: 13, с. 59-73] судилося свідчити про грандіозний масштаб і занепад таланту поневоленого митця.

Перші з Довженкових записників подаються не в усіх нинішніх виданнях: в опублікованому масовими тиражами на початку 1990-х (зокрема в 1995 році київською «Веселкою»; упорядник Олександр Підсуха), коментованому Р. Корогодським тексті «Щоденник...» нібито почато в 1941 році [див.: 6, с. 173-174]. До недавнього часу на цей текст мушили посилатися й дослідники [див.: 9, с. 105-114, 132-138, 143-187, 196-216]; О. Галич навіть вважав повним текстом публікацію О. Підсухи в журналі «Дніпро» 1989 року (№№ 4-9) [див.: 4, с. 158]. Із докладніших текстологічних коментарів у виданні 2013 року (довідка «Описание источников») бачимо, що збереглися, хоча й не без втрат, записи від 1939 року [7, с. 820-823]¹. Завдяки науковому підходу до редагування (максимально збережені всі особливості першоджерел, найперше – фрагментарність та двомовність) стало помітно, що Довженко постійно перебував у стані гострого нервового напруження, упродовж останнього десятиліття свого життя практично був хворою людиною з важкими серцевими проблемами і рано помер від інфаркту. А в листопаді 1943-го – січні 1944 року, у період найбрутальнішої критики сценарію «Україна в огні», він пережив болісну життєву та психологічну кризу через несправедливі звинувачення, розчарування у «вождях» і колегах, які підхопили спущену зверху вказівку цькувати його за «націоналізм», найперше – засумнівався у своїй вірі в мудрого і справедливого Сталіна, під чиєю особистою «опікою» перебував (по суті, під підозріливим наглядом, що міг обернутися всевишнім гнівом у будь-який момент – та й обернувся).

Під впливом гірких вражень від баченого в Україні напередодні й під час німецько-радянської війни в Довженкових нотатках з'явилося визначення України – *Великої Вдовиці* – та її народу – *пасинка*, яке не раз варіюється у збережених текстах «Щоденника...»; уперше запис із таким визначенням батьківщини зустрічаємо в першому «зошиті», він датований *13-IX-44* [с. 42; після цитати курсивом подаємо авторське датування записів, якщо воно є в тексті]; наступні повторюються з деякими змінами в 3-му, 5-му, 7-му, 8-му «зошитах», тобто до кінця 1946 року [с. 42, 103, 158, 215, 219, 300, 308, 337, 342, 371, 384, 425 тощо]. Уже влітку 1942 року Довженко передчував: *«У мене так же не вистачить сил, як не вистачило їх після закінчення фільму уже ні на що. Образ нещасної моєї України, на полях, на костях і на сльозах, і крові якої була здобута перемога, заслонила вже в моїй душі все. З ним я і закінчу своє життя. <...> А світ нехай собі радіє»* (запис 6-VI, 1942 р.) [с. 182]. У фрагменті йшлося про пропагандистський («повнометражний

¹ Упорядники повного видання поділили текст «Дневниковых записей» на 25 «тетрадей» та «Приложение» відповідно до характеру збережених у Москві архівних матеріалів, додавши російський переклад після кожного фрагменту, де в оригіналі Довженко писав українською [див.: 7, с. 22-819; надалі посилаємося на сторінки тексту «Щоденникових записів» за цим виданням, не вказуючи його; авторську орфографію збережено]. Біографам відомо, що три «найкрамольніші» зошити своїх записів Довженко знищив 30 січня 1944 року, у день виклику до Сталіна [див. в українській Вікіпедії]. Хронологія записів у найповнішій публікації, на відміну від видань «Щоденника (1941-1956)» у 1990-х рр., не скрізь збережена, оскільки подекуди її неможливо встановити.

документальний», за офіційним визначенням) фільм «Визволення» про возз'єднання Західної та Східної України у вересні 1939 року, знятий Довженком 1940 р. на офіційне замовлення.

Зі щоденника видно, що Довженко далеко не так безсумнівно вірив у пропагандистську концепцію «возз'єднання» та «визволення», як вона постає у фільмі, оскільки повсякчас повертався думкою до міжусобної боротьби українських патріотів, малював в уяві художні картини трагічної української історії (не кажучи вже про заповітну мрію зняти фільм «Тарас Бульба» з його відомим мотивом національної зради і синовбивства, за власним сценарієм, варіанти якого збереглися в архіві [див. Вікіпедію]). *«Ах, коли б вистачило мені сили й часу, написав би я роман про визволення Західної України, про возз'єднання наших народів і про все, про все, що з цього вийшло, що говорили і говорять, кому влетіло. І як народ український фактично був тут не при чім. Як возненавиділи, розійшлися на віки. Про оцю трагедію би написати роман на тисяч три градусів температури і вилити в нього увесь свій біль, усю тугу, усі свої скорботи і поради, якщо б подумати було ще можна, що тут, мо, є таке щось не безпорадне. <...> Це була б книга для всіх грядущих нащадків наших – реквієм народу, коли присуджено йому умерти в цім двадцятім столітті... <...> – Боже, поможи мені написати оцю книгу! – кричав би я і просив би я. Та бога вже немає, а є утома в голові і хворе серце і безліч щоденних робіт і “Довліє днєві злоба его”», – записав художник у третьому «зошиті», розділивши кілька записів горизонтальними рисками й позначивши одним числом: 2-VII 1942 р. [с. 218-219].*

Мотив *плачу* за Україною виник під впливом вражень Довженка від перших місяців німецької навали та відступу Червоної армії, але датування початкових записів другого «зошита», де йдеться про ці події, відсутнє (поки не з'явиться датування березневими числами 1942 року; перша дата 6-III-42 зустрічається в першому «зошиті» [с. 51]). Трагічна панорама відступу з України, очевидно, була нав'язливою в авторських спогадах (бо повторюється кілька разів), через те в ній не можна відділити конкретно побачене від не раз емоційно пережитого та творчої уяви: *«Самим страшним під час відступу був плач жінок. <...> Плакала Україна. Вона плакала, гірко ридала, свого дома проклінала...»* [с. 54]. Цей чималий фрагмент (розлогіша цитата коментувалася в попередній статті [Колошук]) вирізняється лексично-образним і синтаксичним стилем, близьким до народних плачів-голосінь, та експресією пісенних зворотів-звернень і повторів, де сплітаються голоси матерів і дітей, батьків і синів, дівчат і парубків: *«Ой побіжу ж я за вами хоч годиночку, поки не впаду на землю. <...> Брате мій, дружино мій. Тату! <...> Недоля простягала свою тінь на землю нашу, на народ наш. Ми йшли на схід. <...> Завмирали серця дівочі у німій тузі, і світ плив у їх очах од передчуття наруги...»* [с. 55].

Однак у записах першого і другого «зошитів» відчутний також авторський намір, відповідно до змісту тодішньої офіційної пропаганди, героїзувати народну трагедію та засудити «зрадників і боягузів». Особливо це помітно завдяки стикам фрагментів, де нотатки побаченого й почутого

змінюються уявленими картинами, діалогами, ситуаціями; деякі з них пізніше увійшли у воєнні статті й оповідання Довженка та в «Україну в огні». Щось на кшталт відділених рисками кількох рядків невдовзі за попередньою панорамою відступу: *«Німці в хаті чи в клуні стріляють з гармати. Вривається танк і нищить все, що було у клуні»* [с. 57]. Або характерний зразок спрощеного сюжету для публіцистичної замітки чи репортажу, який Довженко записує 4-IV 1942 р., очевидно, для майбутньої роботи: *«Трижиди поранений оборонець Севастополя Руденко одмовився іти до шпиталю і очолив атаку укріпленого пункту. “Вперед за Сталіна!” Сім куль впилися в груди герою»* [с. 87].

У цьому ж другому «зошиті» вступають у непередбачуваний плин щоденникових думок «історична» та «мовна» теми, які невдовзі стануть провідними й безпосередньо пов'язаними з *плачем за Україною*: Довженко повсякчас повертатиметься думкою до того, що українців відчували від мови й позбавили пам'яті про власне минуле (не називаючи винуватців), про національну культуру та її діячів попередніх епох; його пектиме безпам'ятство та безкультур'я співвітчизників і гірко болітиме й обурюватиме знищення культурних пам'яток, архівів, бібліотек, яке, як він знає, обернеться для народу новими стражданнями, бо породжує безбатченків, перевертнів і зрадників, веде до розбрату й ганебних поразок: *«Єдина країна в світі, де не викладалася в університетах історія цієї країни, де історія вважалася чимось запертним, ворожим і контрреволюційним. Це Україна. <...> Зобразити обов'язково Когана, що тікаючи з оточення, мовчки чи по короткому імпровізованому суду, розстрілював нещасних політичних недорослів, недобитків історії. <...> Ніхто не хотів вчитися на історичному факультеті. Посилали в примусовому плані. Професори заарештовувалися майже щороку, і студенти знали, що така історія, що історія це паспорт на загибель. <...> В університеті розмовляли <українською мовою – уточнення від упорядників> тільки початківці і поети. Решта вся по-руськи, на радість Гітлеру»* (5 записів без дат із другого «зошита», розділені горизонтальними рисками, з авторськими підкресленнями та виділеннями вертикальною лінією на полях) [с. 98-99].

У другому «зошиті» кілька разів зафіксовано початок роботи над «Зачарованою Десною» [с. 80, 100], і Довженко не раз подає ліричні «відступи», суголосні з настроєм своєї майбутньої автобіографічної повісті, яку закінчить далеко пізніше (1954-1955), так і не переробивши в кіносценарій. А в роки війни він буквально плаче, за його власним зізнанням, читаючи щойно написані сторінки розпочатої повісті друзям [с. 100], і влітає у щоденникові записи її щемливі ностальгійні ноти: *«Світе мій убогий. Покажи мені, де на тобі пролилося ще стільки крові, як у нас на Вкраїні. Нема другої України. Нема»* (запис без дати) [с. 101].

Зрозуміло, що Довженко не вживав слів «русифікація», «репресії», «етноцид», «геноцид», і навіть «голод» вжив кілька разів досить обережно, однак можемо простежити, які крамольні на той час думки визрівали в його свідомості, не знаходячи відповідного втілення – через те його вогнем пекли

слова «зрадники», «запроданці», «прислужники», якими було тавровано населення, «звільнене» з окупації, а він, будучи на фронті, відчув це тавро й на собі: *«Україна бореться, читаю в газетах. <...> ...гинуть тисячами і загинуть усі, бо повороту додому уже їм не буде. А якщо й буде, то не на радість і спокій і не на роботу, а в заслання і в поругу на все життя по Сибірам та Казахстанам, як “німецьким запроданцям, фашистським слугам, зрадникам батьківщини”.* <...> *В яку безодню горя упав мій народ і скільки горя ще жде його в майбутньому! Поділять його знову. Роз’єднають, бодай не з’єднували, розженуть, як журавлиний клин у бурю, та ще й обвинуватять, що не звідти сонце сходить, не туди заходить»*(2-VII 1942 р.) [с. 215]; *«Сейчас Украины нет! И украинские кадры кинематографии нам не нужны. Пусть сражаются. Отвоюем Украину, тогда снова будем заниматься”*, – рече черговий ублюдок з Гнездиківського провулку Большаков. *Я не одповів нічого. <...> Чи буде жити моє ім’я, создателя вкраїнського кіно. Чи ні. Мені байдуже. Чи буду я і далі в перших лавах, чи вмру в безвісти, чи розлечусь од бомби десь отут – мені однаково. Я не хочу жити краще свого народу, я не можу і не хочу жити і бачити нищення і копання мого народу. Я хочу розділити його долю вповні, ущерть і без оглядки»* (із розділених горизонтальними рисками записів 2-VII 1942 р., у третьому «зошиті») [с. 217]. Досить довгий ряд записів від 2 липня кілька разів звучить шевченківськими ремінісценціями – важко визначити, наскільки свідомими чи напівсвідомими («Мені однаково, чи буду / Я жить в Україні, чи ні. / <...> Та не однаково мені / Як Україну злії люде / Присплять, лукаві, і в огні / Її, окраденую збудять...») – та лейтмотивом: *«А Україна наша вічна вдова. Ми удовині діти»* [с. 219].

Ще одне тавро в’їдалося Довженкові в печінки: *«Господи, як мені остогиділи за чверть століття слова – “український націоналізм”»* (окремо виділений недатований запис із 5-го «зошита», тобто грудень 1943 року) [с. 287]. Невдовзі почнеться від самого верху – від Сталіна та ЦК ВКП(б) – кампанія «перевиховання» Довженка – кульмінаційні моменти бачимо в 5-му «зошиті», саме у грудні 1943-го, і в записах цього періоду автор переказує звинувачення, які сипалися на його голову, виявляючи свою незгоду лише інтонаціями – вживанням окличних знаків, а також за допомогою інверсії та характерних кліше невластиві прямої мови: *«Несу тягар заборони “України в огні” і досі. <...>Защитник дезертирів і оточенців я! Божевільний, що поставив під сумнів класову боротьбу! Проповідник плюгавого християнства! Націоналіст, возлюбивший народ свій такою любов’ю, що вона заслонила собою братній народ, який, по суті, є справжнім визволителем України од німців, що мали нахабство себе вважати “визволителями”!* <...> *Я почувую ось уже місяць на шиї своїй петлю націоналізму...»* (дата запису – 31-XII, 1943 р.) [с. 305]. Власне, цією датою позначені кілька розлогих фрагментів, де йдеться про перипетії цькування.

Очевидно, «психотерапевтична» потуга щоденника таки спрацювала: уже 1 січня в новому 1944 році Довженко пише не про власну кривду, а про наслідки війни, висловивши деякі геополітичні прогнози щодо повоєнної

Європи, і знову повертається до лейтмотивного плачу: *«В цьому році повинна скінчитися війна на європейському континенті. <...> Одна тільки удовиця оплакуватиме дітей своїх на руїнах до самої своєї смерті. Замовчана, підозріла, зневажена віками па<д>чериця Європи»* (запис датовано: I-I-1944) [с. 308].

Про те, що Довженко не розкався після ганебних «проробок» на зламі 1943-1944 років, а став мислити й висловлюватися гостріше та критичніше, свідчать чимало записів 1944 року: автор ніби забув про страх та самоцензуру. Наростає і трагедійне звучання провідного лейтмотиву – набуває молитовних обертонів у такому, наприклад, монолозі: *«Сьогодні, в суботу 30-VI-45, сталася велика подія в житті мого народу. Уперше за тисячу літ, за всю свою нещасливу історію об'єднався він в єдину сем'ю. Нема на світі другого народу з такою безмірно жахливою долею. Нема і не було в Європі великого пасинка другого, що так би був зневажений в усіх своїх правах в угоду підлих кон'юктур. <...> Благословенна будь, моя многотрадальна земле. Щастя тобі, доле. Дай розуму й сумління керівникам твоїм. Благословенний будь, народе мій ласкавий, добрий, будь сильний, терпеливий»* (запис у 7-му «зошиті» після підписання договору СРСР з Чехословаччиною про приєднання до України Закарпаття) [с. 342].

У наступному записі цього ж дня Довженко продовжує оплакувати власну долю і свій загублений на чужині талант: *«Я один за межами України моєї землі, за любов до якої мені мало не одрізали голову, предавши остракізму, великі вожді і малі їх слуги українські, недобитки убогі в великих і малих чинах.² Лечу. Невисоко уже лечу. Пооббивались крила уяви. Склероз вже заморозив голову мою. І душа моя сива летить, черкаючи землі, важко, мов підбитий хижаками лебідь. Пролітаю спалений Чернігів, землю дідів-прадідів моїх, де згоріло моє історичне мистецтво. Київ... <...> ...знищені тисячолітні витвори мого народу. <...> Пролітаю над майданами, над порожніми церквами, заглядаю в вікна, шукаю радість на великомученій своїй і не своїй землі, шукаю і підслуховую її не на урочистих зборах, куди мені не можна залітати. Шукаю по домівках нерозкішних, по хатах, по “жилкопах” і по інших многих вольних і невольних “населених пунктах”. Не помічаю, що йде дощ, шукаю радість на своїй скривавленій землі. І хочеться мені ридати од щастя й болю і кажеється мені, що то не дощ іде весь день, а небо плаче зі мною од жалю і од моїх скорбот отут, на самоті, біля московського мого вікна»* [с. 343].

У цьому засміченому суржику, та все ж високому за стилем монолозі – увесь Довженко: його не раз повторені думки, спосіб їх виразити через максимальне загострення контраверсійного смислу, надаючи філософських і культурних асоціацій завдяки біблійним та шевченківським ремінісценціям. Ретроспективно, зі сучасної доби, важко уявити ту небезпечну межу, на яку митець ставив себе, залишаючи подібні записи у своїх шухлядах. Адже добре знав, у якій країні живе. Крихти таких зізнань було б достатньо для звинувачень у націоналізмі та антирадянщині, а тут ще й одверті звину-

²Ставимо цей знак на позначення не збереженого абзацу в тексті щоденника.

вачення на адресу радянської системи, без жодного бажання «виправитися» та врахувати «науку», через яку щойно пройшов і яка породжувала в його душі несправедливі підозри щодо колег, котрі, можливо (?!), *наклепали Сталіну чи Берії*, викликавши всевишній гнів. І який із того урок він собі висновує? *«Одне мені треба. Щоб не одібрала в мене доля сліз і плачу по п'ятнадцяти мільйонах смертей мого нещасного вимученого народу. Коли подумаю, що сталося й що робиться, скільки страждань, кривди, смерті, жорстокості нелюдської неземної, пекельних мук, нечуваної люті катувань, неправди, прихованих скорбот, лжи, заслань і розстрілів... Скільки нелюбові до народу і боязні його невсипущого духу! Боже мій... Скільки розбитих духовно й фізично сердець. П'ятнадцять мільйонів трупів і вигнанців! Я не знаю нічого страшнішого на світі. Що "Повість полум'яних років"? Хіба таку писати повість про смертельну рану народу? Трагедію треба писати, новий апокаліпсис, новий Дантов "Ад". І не чорнилом у Москві, а кров'ю і сльозами, мандруючи по Україні, в убогих хатах, під вікнами сиріт, у пустках і пожарищах великої Матері-Вдовиці»* (запис 22-IX-45, у 7-му «зошиті») [с. 371].

А в записі наступного дня він висловить ще гостріші звинувачення убивцям і катам свого народу, почавши підрахунок його втрат від *Великої Соціалістичної Революції* (усі слова пише з великої літери, як тоді годилося), і сформулює ті проблеми винародовлення, які після нього українці спромоглися зрозуміти й сформулювати зусиллями молодого шістдесятницької інтелігенції лише через покоління: *«Мій час – край загибелі мого народу. Як встати йому на своїх окривавлених ланах? Як обробити їх? Його сили підуть на обробку землі, яку він прокляне, як недолю свою, чи не прокляне, а плазуватиме по ній як раб, челядник, хлібозаготовитель Європи. Що робиться в його культурі? Скільки знищено, розігнано, якими людьми осаджені заклади, де творяться культурні кадри! Скільки провінціалізму і тупої самозакоханості асиміляторів і русифікаторів. О, другорядність, яка страшна сила в тобі. Сонце і небо, і земля, і квіти – ніщо не затулить і не висвітлить твоєї непроглядності. О, дике поле Європи!»* [с. 372].

Подібним фрагментам у щоденнику притаманна не просто трагічна тональність (розпач, відчай, безсиле рюмсання – не властиві авторові мотиви, він повсякчас обурюється, сумнівається, шукає аргументи у відстоюванні своєї правоти, хоча б у монолозі наодинці з собою), а саме піднесено-високий стиль, усвідомлення величних масштабів трагедії без жодного казенного пафосу, властивого першим записам і поступово зниклого, ніби випаруваного після 1943 року. Патріотична тема у Довженка розвивалася від міфологічних ідеологем «героїзму радянського народу», нав'язаних комуністичною пропагандою, до трагічного ліричного пафосу ламентаций за **своїм** народом, якому й за якого він готовий був молитися (давно вважаючи себе атеїстом).

Неоднозначні аспекти Довженкових роздумів (зневажливе та вороже ставлення до тих, кого від 1943 року таврувала сучасна йому радянська пропаганда, – кримських татар, а також неприязні оцінки представників різних націй – євреїв, грузинів, росіян тощо – чи західних країн-союзниць

СРСР у Другій світовій війні) становлять особливу імагологічну проблему, якої наразі не будемо зачіпати: хоч вона й пов'язана з Довженковим патріотизмом, та вимагає роз'яснень особливих причин і обставин (докладніше про це дещо написала І. Захарчук) [див. вказ. працю]. Ідеться про суб'єктивну, пристрасну, емоційну – власне, ліричну природу довженківського стилю у щоденнику.

Висновки і перспективи подальших досліджень. Експресивно насичений стиль Довженкового «Щоденника (1939-1956)», як бачимо, настільки промовисто суб'єктивний і стилістично неповторний, що аналогів йому немає в нашій культурі. За всіма притаманними йому ознаками – суб'єктивність, посилена емоційність, не редаговане розгортання вислову, фрагментованість, повтори, варіювання провідних мотивів, відсутність породжених самоцензурою і страхом перед сторонніми очима умовчань, інтонаційна невимушеність і спонтанність, навіть вживання суржику і характерних для змішаної мови офіційних кліше та публіцистичних або розмовних зворотів – цей стиль можна визначити як ліричний. За лексично-образними характеристиками він найближчий до заповітної довженківської «Зачарованої Десни», яка в історії української повоєнної літератури посіла місце найбільшого досягнення «ліричної прози», відкривши дорогу ліризації нашої прози в коротку добу посттоталітарної «відлиги».

Література

1. Банк Н. Нить времени. Дневники и записные книжки советских писателей. Москва: Советский писатель, 1978. 248 с.
2. Варикаша М. Гендерний дискурс у літературі non-fiction: монографія. Донецьк: Ландон-XXI, 2013. 212 с.
3. Галич О. У вимірах nonfiction: Щоденники українських письменників ХХ століття: монографія. Луганськ: Знання, 2008. 200 с. [див. с. 52 – х-ка мемуарних жанрів].
4. Галич О. Українська документалістика на зламі тисячоліть: специфіка, генеза, перспективи: монографія. Луганськ: Знання, 2001. 246 с.
5. Довженко без гриму: Листи, спогади, архівні знахідки / упоряд. і коментар Віри Агеєвої і Сергія Тримбача. Київ: Комора, 2014. 472 с.
6. Довженко О. Зачарована Десна: кіноповість. Україна в огні: кіноповість. Щоденник (1941-1956) / передм. М. Жулинського; післям. і приміт. Р. Корогодського. Київ: Веселка, 1995. 576 с.
7. Довженко О. П. Щоденникові записи, 1939–1956. Харків: Фоліо, 2013. 879 с. (Укр. та рос. мовами).
8. Донос-шедевр. Юрій Смолич про Олександра Довженка [Електронний ресурс]. *Українська правда*. 10 вересня 2019 р. Режим доступу: <http://www.istpravda.com.ua/articles/2018/09/10/152898/> (дата доступу: 10.09.2019, через Фейсбук).
9. Захарчук І. В. Війна і слово (Мілітарна парадигма літератури соціалістичного реалізму): монографія. Луцьк: ПВД «Твердиня», 2008. 406 с.
10. Колошук Н. Експресіоністичні мемуари в українській повоєнній літературі (О. Довженко та В. Сосюра). *Волинь філологічна: текст і контекст: зб. наук. праць. Вип. 23: Літературний експресіонізм в інтермедіальному контексті*. упоряд. Т. П. Левчук. Луцьк: ПП Іванюк В. П., 2017. С. 68-82.
11. Констанкевич І. Українська проза першої половини ХХ століття: автобіографічний дискурс: монографія. Луцьк: Вежа-Друк, 2014. 420 с.

12. Марголит Е. Я., Тримбач С. В. Хроники трагедии. Довженко О. П. Щоденникові записи, 1939–1956. Дневниковые записи, 1939–1956. Харків: Фоліо, 2013. С. 5-15.
13. Михеев М. Ю. Дневник как эго-текст (Россия, XIX-XX). Москва: Водолей Publishers, 2007. 264 с.
14. Скарна О. Ю. Особистісне і документальне в мемуарній і біографічній прозі (на матеріалі української літератури кінця XX ст.): дис. ... канд. філол. наук: 10.01.06 – теорія літератури / Луганський нац. пед. ун-т ім. Т. Шевченка. Луганськ, 2006. 212 с.

Summary

The leading motives of Dovzhenko's diary are reflections on the fate of his homeland, which for him, the orthodox Soviet artist in the captivity of communist ideology, remained Ukraine at all times. More detailed analysis of patriotic topics in the diary is advisable, because it is far from unambiguous and extremely relevant for the current reader. In the years of his creative maturity, Dovzhenko, along with his people, experienced a tragic crisis of self-identification. By all his attributes, the style in the diary can be characterized as lyrical style.

Key words: O. Dovzhenko, non-fiction prose, diary, non-fiction prose, memoir, leitmotif, patriotic issues, style, lyrical expression, crying, lamentation.

Анатолій Новиков

ОЛЕКСАНДР ДОВЖЕНКО У СОСНИЦІ

У розвідці висвітлюється перший, сосницький, період життя Олександра Довженка – від дня його народження до завершення навчання в Сосницькому міському чотирикласному училищі. Увага акцентується на козацькому походженні митця, постатях його батьків, шкільних учителів, діда Семена Тарасовича, образ якого знайшов відображення в кінострічці «Земля», на тому, що вже в дитячі й підліткові роки майбутній кінорежисер і письменник захоплювався словесністю, передусім творчістю Гоголя й Шевченка, а також малюванням.

Ключові слова: Сосниця, Гоголь, Шевченко, українська література, аматорські вистави, малюнки-карикатури.

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

Широко відомий Довженко і як автор літературних художніх творів – кіноповістей, оповідань, п'єс, нарисів. Серед них «Україна в огні», «Повість полум'яних літ», «Зачарована Десна», «Поєма про море», «Мати», «Відступник», «Потомки запорожців». Митець навіть започаткував новий літе-

ратурний жанр – кіноповість. Осібне місце в доробку Довженка належить його «Щоденниковим записам», у яких із документальною достовірністю й небаченою сміливістю знайшла відображення не лише значна частина його власного життя, а й багато в чому доба, в яку він жив.

Аналіз останніх досліджень. Серед найвідоміших дослідників творчості Довженка варто згадати Романа Корогодського, Василя Марочка, Сергія Тримбача, які здебільшого вивчають кінематографічну спадщину митця. Вагоме місце у цьому почесному списку належить ученим Глухівського національного педагогічного університету імені Олександра Довженка – Володимиру Гриневичу, Наталії Троші, Світлані Максимчук-Макаренко, Світлані Приваловій, Світлані Цінько. Саме тут під керівництвом автора цієї праці створено науково-дослідну лабораторію довженкознавства, яка, по суті, стала основним центром вивчення життя і творчості геніального кінорежисера й письменника. До найвагоміших праць творчого колективу належать, зокрема, монографія «Літературні пріоритети Олександра Довженка» [7], навчальний посібник «Вивчення творчості Олександра Довженка в школі» [6] та ін. Однак біографія видатного кінорежисера й письменника ще не вивчена повною мірою.

Мета розвідки – детально висвітлити перший, сосницький, період життя О. Довженка – від дня його народження до завершення навчання в Сосницькому міському чотирикласному училищі.

Виклад матеріалу. Офіційно вважається, що Олександр Петрович Довженко народився 10 вересня (29 серпня) 1894 року. Щоправда, сам майстер називав своїм днем народження 30 серпня, тобто 11 вересня за новим стилем. Появився на світ майбутній всесвітньо відомий кінорежисер на хуторі В'юнище, околиці повітового містечка Сосниці Чернігівської губернії, у старовинній козацькій родині. Генеалогію роду Довженка встановлено з другої половини XVIII століття, коли його предки з Полтавщини переселилися на Чернігівщину – до Сосниці. Першим у родословному списку значиться Карпо Довженко. За ним ідуть Григорій, Тарас, Семен, Петро [8, с. 122]. 1838 року рід було розділено владою на чотири сімейства, оскільки кожне із сімейств мало надавати рекрута до війська.

У Сосниці Довженків називали зазвичай не за офіційним прізвищем, а за іменем Сашкового прадіда Тараса – Тарасовичами. «Спитай: де живе Семен Довженко? Будуть довго думати – і чи скажуть. А спитай: де живе Тарасович Семен чи Тарасович Петро? Кожен скаже» [8, с. 124].

За тогочасними селянськими мірками Довженків рід якщо і не був заможним, то принаймні й не бідував. Адже і дорослі, і діти працювали зрання допізна. Дід Семен за молодих літ чумакував, разом із товаришами (до тридцяти возів) їздив у Крим по сіль. А туди везли продавати дерев'яний посуд, «неодмінно брали з собою півня, що правив за годинник». По дорозі з Криму зазвичай завертали на Дон, а потім уже «верталися з солоною рибою (осетрами, севрюгою тощо» [8, с. 122]. Окрім того, дід Семен торгував дьогтем по селах.

Довженко дуже любив свого діда і відтворив його образ у кінематографічній творчості. «Дід у фільмі “Земля”, – писав він в автобіографії, – це мій покійний найдобріший дід Семен Тарасович, колишній чумак, чесний і незлюбивий. Від нього в мене в картинах завжди з любов’ю написані образи дідів. Це теплота дитинства. Діди мої – це щось подібне до призми часу. І саме тому мені образ Боженка було легше створювати, ніж образ Щорса» [3, с.12].

Петро, Довженків батько, вже не чумакував. З появою залізниці ця професія перестала бути затребуваною. Він був хліборобом, і, судячи з усього, справи його у цілому йшли непогано. За його господарювання «прикупили трохи землі, посадили сад. Всю садибу обгородили високим тином, поставили нові ворота, переробили хату, в якій замість земляної долівки послали підлогу з соснових дощок» [8, с. 125]. Землі у Довженкового батька було сім чи сім з половиною десятин. Земляки характеризують його як розумну і працювиту людину. «День і ніч працював. <...> землю обробляв, візникував, їздив по ярмарках, торгував дьогтем, човном перевозив вантажі до Борзни і в зворотний шлях, до Сосниці. Працював, як віл, а ходив у поганому одязі та й харчувався не завжди добре. Докладав багато сил та здоров’я, щоб заробити грошей та дати дітям можливість навчатися» [8, с. 126 – 127].

Прикметно, що дід Семен був ще письменний, а батько вже ні. Неписьменною була й мати. На думку Івана Кошелівця, саме на прикладі Довженкового роду добре ілюструється деградація освіти в Україні. Адже в середині XVII століття в Україні майже все населення, включно з жінками, вміло читати й писати. Приблизно теж саме було й століттям пізніше. За переписами 1740 і 1748 років у Полтавській і Чернігівській губерніях на 746 душ припадала одна школа. Всього було 866 шкіл, притому всі з українською мовою навчання. Зовсім інша ситуація спостерігається в Україні наприкінці XIX століття, коли на сто душ населення було лише тринадцять грамотних. Так поступово за рівнем освіти українці стали найвідсталішим народом у Російській імперії [5, с. 15].

Петро Довженко хоча й був неписьменний, але «поважав науку, вченість, любив говорити на політичні теми, про війни, про волю, землю, багатство України» [8, с. 125]. У підліткові роки Сашко хотів навчити Петра Семеновича читати й писати, але той, «скривджений своїм грамотним батьком, який не пустив його до школи, навідріз відмовився» [8, с. 129].

Мати Довженка, Одарка Єрмолаївна, була дуже набожною. Все життя вона тяжко працювала. Син завжди згадував про неї з великою теплотою і смутком: «Народжена для пісень, вона проплакала все життя» [3, с. 12]. Родина була багатодітною. Але з чотирнадцяти дітей вижило лише двоє – Олександр і його молодша сестра Поліна.

Старші – Іван, Сергій, Лаврентій і Василь – були музично обдарованими дітьми, дуже гарно співали. «Було як вилізуть всі четверо на тин, – писав згодом у своїй автобіографічній кіноповісті «Зачарована Десна» Довженко, – сядуть рядочком, як горобці, та як почнуть співать. І де вони

переймали пісні, і хто їх учив? Ніхто не вчив». Коли вони померли, то люди говорили, що Господь «забрав їх до свого ангельського хору» [2, с. 445]. За словами Довженкової сестри Поліни, вони «померли в один день від пощесті. Чотири труни поряд! Мама, що поховала разом чотирьох перших дітей, одразу посивіла, хоч їй не було ще й тридцяти років» [8, с. 115].

Коли діти помирали від невідомої хвороби, батько був на ярмарку в Борзні. Довідавшись про це неймовірне горе, він тридцять верст мчав галопом додому, нещадно б'ючи змилених коней. «А дома вже бачили тільки, як ударився він мокрими кіньми в ворота, аж ворота розбилися, і покалічені коні попадали в кривавій піні» [2, с. 445].

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

Однак біда не приходять одна. Ще дітьми померли також Гриша, Коля, Кулина, Паша й Мотря. А Овраам, Ганна й Андрій – уже в юності, в двадцять років [8, с. 115].

З огляду на сказане, зрозуміло, що моральна атмосфера в родині зазвичай була важкою. «І коли я зараз пригадую своє дитинство і свою хату, завжди, коли б я їх не згадав, в моїй уяві плач і похорон» [3, с. 11], – писав згодом кінорежисер.

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

– Ну?

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

– Как? – нахмурився вчитель.

– Сашко, – прошелестів я. <...>

– А как зовут твоего отца?

– Батько.

– Знаю, что батько. Зовут как?!

Ну, що ви скажете? Ми глянули з батьком один на одного і зразу догадалися, що діло наше програне [2, с. 122].

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

Після закінчення початкової школи хлопчина продовжив здобувати освіту у Сосницькому міському чотирикласному училищі (вищій початковій

школі). В місті це училище називали Сосницькою академією наук. У шкільні роки Довженко відзначався неабиякою допитливістю та старанністю, багато читав. Навчання давалося легко. «Мені здавалося, – згадував він, – що вчителі самі щось не зовсім розуміють і тому їм здається, що я відмінник» [3, с. 132].

Особливо запам'ятався Довженковим товаришам по навчанню випадок, що стався під час уроку математики. Якось учитель із цього предмету Дмитро Іванович Добчин «почав викликати до дошки учнів розв'язати задачу. Першому поставив одиницю, другому – двійку. І так – половині класу. Нарешті черга Довженка. Сашко впевнено показує свій хід розв'язання задачі, але одержана ним відповідь не збігається з відповіддю в підручнику. Сашко сміливо заявляє, що в підручнику друкарська помилка. Вчитель тепло усміхається, і в журналі з'являється гарна п'ятірка з плюсом» [8, с. 133].

Утім, чи найбільше любив Сашко словесність. Коли він відповідав на уроці літератури, «весь клас завмирав», а обличчя вчителя Миколи Омелянвича Климченка «світилося зачарованою усмішкою, натхненно горіли очі». Це Сашкове збудження зазвичай не минало й на перерві і «він продовжував із запалом читати прекрасні твори Тараса Шевченка» [8, с. 132].

Іншою пристрастю Довженка-школяра було малювання. Спочатку це були ескізні, «а згодом і ретельно детальовані портрети товаришів та знайомих; робив малюнки на сюжети прочитаних книг. З власного зображення у дзеркалі намалював великого, дуже схожого портрета» [4, с. 128].

Незрідка виконував Сашко домашні завдання з малювання і за багатьох своїх товаришів по навчанню. Особливо любив він малювати голови коней. «Його коні на папері – як живі; здавалося, що від них іде пара...» [8, с. 133]. Великим успіхом у однокласників користувалися й карикатури юного художника, які він під час перерви виконував на класній дошці чи аркуші паперу.

Неабияку цікавість у дитячі роки виявляв Довженко й до іноземних мов, попри те, що в ту добу у Сосницькій вищій початковій школі їх не викладали. «Не раз говорив він, – згадує шкільний товариш Яків Назаренко, – що без іноземних мов ми наполовину сліпі. Дістав самовчитель з німецької мови, і ми разом почали її студіювати» [4, с. 128].

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

Саме в ці роки розпочав Сашко писати свої перші вірші. «Часто після четвертого уроку він з товаришами простував кудись на річку і, стоячи перед ними на пні чи на кам'яній брилі, з палаючими щокми читав свої потаємні строфи» [4, с. 128].

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

як соліст, граючи на балалайці. Грав він одну, першу опановану ним пісню – «І шумить, і гуде»» [4, с. 128].

Сучасники звертають увагу на те, що родина Довженків була артистичною від природи. Батько був незрівнянним оповідачем, з великим натхненням розповідав про чумаків і запорожців, а мати талановито «відтворювала старовинні звичаї, особливо весілля» [8, с. 135]. Одарка Єрмолаївна любила також співати пісень і навіть складала власні [1, с.295]. «Голос мала сильний, чистий та звучний. Знала силу-силенну старовинних пісень, щедрівок, колядок» [4, с. 127]. Чи не найчастіше в оселі Довженкових батьків лунали такі українські пісні, як «Ой попід горою», «Мати моя стара», «Устану я в понеділок», «Ой ти, таточку», «Налетіли гуси» [4, с. 127].

У ці ж роки Сашко дістав змогу познайомитися й зі справжнім театром. Це стало можливим завдяки тому, що влітку до Сосниці час від часу приїздили на гастролі українські театральні трупи, у тому числі й драматичний колектив Василя Грицяя – учня засновника уславленого театру корифеїв Марка Кропивницького. «Потрапити до театру, – зауважує згаданий уже Яків Назаренко, – нам було дуже важко з багатьох причин. Першу виставу я дивився разом з Довженком через щілину в дощаному бараці, а потім завдяки дідові-сторожу, далекому родичу Довженка, ми пробралися за куліси». Прикметно, що вже тоді Довженко «розбирався в грі акторів, відзначав розумні, цікаві знахідки, імпровізацію й різко критикував недотепні вигадки, штампи й шаблони. Багато вистав у Сосницькому театрі не подобалося йому через відсутність художніх декорацій. Сашко вважав, що в театрі повинен бути талановитий художник-живописець».

Впало в око другові дитинства й те, що юний Довженко непогано «розбирався в грі акторів, відзначав розумні, цікаві знахідки, імпровізацію й різко критикував недотепні вигадки, штампи й шаблони. Багато вистав у Сосницькому театрі не подобалося йому через відсутність художніх декорацій. Сашко вважав, що в театрі повинен бути талановитий художник-живописець». Але вже тоді хлопчина «почав розчаровуватися у “звичайному” театрі», оскільки йому до вподоби був античний театр, а відтак він уважав, що «стіни треба забрати». Хоча, на думку шкільних товаришів, можливо, Довженко ще в юні роки «передчував майбутнє кіно, якому присвятив згодом усе своє славне життя» [8, с. 135].

Під час навчання в Глухівському учительському інституті у Довженка ще дужче зміцніла любов до художнього слова, усної народної творчості, а головне – остаточно визначилися мистецькі здібності та уподобання. Його малюнками-карикатурами на товаришів та вчителів захоплювалися однокурсники і знайомі. Товариші по навчанню запам'ятали майбутнього все-світньо відомого кінорежисера й письменника як чуйного товариша, здібного карикатуриста, прекрасного декламатора.

Висновки. Перший, сосницький, період життя Олександра Довженка став важливим етапом у підготовці його до навчання в Глухівському учительському інституті – як художника-карикуриста, письменника і навіть до певної міри кінематографіста. У подальших студіях важливо дослідити

наступні періоди життя і творчості видатного кінорежисера й письменника – глухівський, харківський, одеський, київський, московський.

Література

1. Довженко без гриму: Листи, спогади, архівні знахідки / упоряд. і коментар Віри Агеєвої і Сергія Тримбача. К. : КОМОРА, 2014. 472 с.
2. Довженко О. Кіноповісті. Оповідання. К.: Наукова думка, 1986. 712 с.
3. Довженко О. Твори в трьох томах. К.: Державне видавництво художньої літератури, 1958. Т. 1. 501 с.
4. Журов Г. Над чарівницею Десною. Вітчизна. 1964. № 9. С. 126–129.
5. Кошелівець І. Олександр Довженко : Спроба творчої біографії. Мюнхен : Сучасність, 1980. 428 с.
6. Новиков А. О., Гриневиц В. Й., Привалова С. П. та ін. Вивчення творчості Олександра Довженка в школі / за ред. проф. А. О. Новикова. Харків: Основа, 2014. 144 с.
7. Новиков А., Троша Н., Максимчук-Макаренко С. Літературні пріоритети Олександра Довженка : монографія / за ред. проф. А. О. Новикова. Суми : Видавництво Вінниченка Миколи Дмитровича, 2016. 212 с.
8. Полум'яне життя. Спогади про Олександра Довженка. К.: Дніпро, 1973. 720 с.

Summary

The aim of research is to cover the first, Sosnitskyi period of Oleksandr Dovzhenko's life - from the day of his birth to the completion of his studies at the Sosnitskyi Local Four-Grade School. The article focuses on the Kosaks origin of Oleksandr Dovzhenko, the figures of his parents, school teachers, grandfather Semen Tarasovych, whose image was reflected in the film "Earth" ("Zemlya"), on the fact that in childhood and adolescence the future film director and writer became fascinated with writing of Hohol and Shevchenko as well as painting.

Keywords: Sosnytsya, Hohol, Shevchenko, Ukrainian literature, amateur performances, drawings-caricatures.

Оксана Філатова

ЕСТЕТИЧНИЙ STATUS GUO У МЕЖАХ ДИСКУРСУ ВЛАДИ

У статті визначаємо джерела так зміст соцреалістичної конструкції художнього мислення, простежуємо умови формування й «закорінення» соцреалізму, визначаємо формулу стратегії автора-творця в процесі літературної комунікації.

Ключові слова: соцреалізм, літературно-художня комунікація, автор, дискурс влади, ідеологічна регламентація.

Постановка проблеми. Сучасне українське літературознавство, активно осмислюючи досягнення художньої словесності початку ХХ століття, демонструє широкий спектр проблем і аспектів, що часом виражають амбівалентну реакцію. З одного боку, літературний доробок письменників 1920-х років однозначно номінується національним здобутком, з другого – національним ущербом, що репрезентує пристосування художнього світу до ідеологічної доктрини. Чимало дослідників сходяться на думці [1], [3], [11], [12], що сумнозвісні тридцять років стали суспільно-політичним і культурним

продовженням попереднього десятиліття, а не його запереченням. Звертають увагу, що саме в цей найдраматичніший період розвитку художнього слова відбулася селекція й трансформація багатьох ідей, що окреслилися й набрали сили в двадцяті, але тоді вони були ще тільки частиною політичного й культурного життя.

Аналіз останніх досліджень і публікацій з проблеми. Так чи інакше, проблеми розвитку літератури в дискурсивному просторі редукованої парадигми мислення, національної самоідентифікації українського соцреалізму, специфіки його вписування в загальнорадянський контекст тощо складають провідний вектор багатьох сучасних досліджень. Цілком різні за методологічними й тематичними критеріями, постколоніальні студії українських науковців (В. Агєєвої, І. Дзюби, Ю. Коваліва, О. Філатової, В. Хархун та ін.), сприяють продовженню полілогу з соцреалістичної проблематики, зокрема – щодо знакових феноменів радянської літератури, які потребують зрівноваженого перегляду й оновленого витлумачення.

Мета статті. У нашому дослідженні, не претендуючи на всебічність історико-літературної обсервації, ставимо собі за мету визначити логіку творчої стратегії письменника в процесі формування дискурсу влади.

Виклад основного матеріалу дослідження. У контексті масштабних світоглядних зрушень, детермінованих революційними подіями та створенням нової політичної системи, в українській літературі кінця 20-х – початку 30-х років ХХ століття інтенсивно утверджуються нові ідеологічні та естетичні координати, формуються нові художні орієнтири. Відчутною стає тенденція до переважання ідейності над художністю, звуження змісту творів до відвертої агітації та пропаганди комуністичних ідей, перетворення літературної критики на ідеологічну цензуру тощо.

Після прийняття ряду партійних резолюцій і постанов легітимного характеру набуває політика нав'язування заздалегідь сформульованих ідеологічних координат, які формують стратегію поведінки митця, визначають критерії його творчості. Знакова для українського літературно-художнього простору постанова ЦК ВКП(б) «Про перебудову літературно-художніх організацій» у повному обсязі уніфікує різноманітні мистецькі об'єднання. Публічно задекларована мета партійного документа фокусувалася на питаннях створення високохудожньої літератури шляхом розпуску розпорочених літературних угруповань (як гальмівного явища на етапі розбудови політичного проекту) та об'єднання всіх митців, які підтримували платформу радянської влади і прагнули брати участь у соціалістичному будівництві, в єдину організацію. Таким творчим об'єднанням стала Спілка письменників СРСР, що остаточно затвердила в літературі й мистецтві «державну монополію».

Організація стала тим універсальним інструментом, за допомогою якого держава здійснювала тотальний контроль над автором-творцем і творчим процесом. Під приводом зміцнення єдності всіх письменників, стирання протиріч між ними радянська влада отримала як необмежене право контролю над усіма одразу, так і право регламентації творчої діяльності. Не бути членом Спілки не можна було, оскільки у такому разі письменник позбавляв-

ся можливості публікувати свої твори і, більш того, міг бути притягнений до кримінальної відповідальності за дармоїдство. Для національного літературно-мистецького життя прийнята партійна резолюція означала ліквідацію автономії українських письменницьких організацій (de facto – національної культурної автономії загалом) та підпорядкування всесоюзній спілці письменників, на яку вони не могли мати жодного вирішального впливу.

Завершальним етапом процесу політико-ідеологічного структурування літературно-мистецького України життя став I всесоюзний з'їзд радянських письменників, на якому було затверджено єдиний творчий метод радянської літератури і мистецтва. Сам по собі факт створення нового художнього методу, ймовірно, не варто назвати крамольним. Біда в тому, що принципи цього методу визрівали десь на верхівці радянського партійного апарату, доводились до відома обраній частині творчої інтелігенції на численних тогочасних зустрічах, зборах, інструктажах за зачиненими дверима, а потім дозовано подавались широкому загалу. Як відомо, вперше термін соціалістичний реалізм з'явився на сторінках «Літературної газети», за кілька місяців його принципи були запропоновані як основоположні для всього радянського мистецтва на таємній зустрічі Сталіна з радянськими письменниками, що відбулася 26 жовтня 1932 року.

Якщо спілка письменників стала одним із механізмів тиску влади на особистість митця та його творчість, то систему політичного контролю у галузі культури та суспільної свідомості посилювали Агітпроп ЦК ВКП(б), НКВС і Головліт, створені в країні до середини 30-х років. Комітет у справах мистецтва, що підпорядковувався СНК СРСР, паралельно до адміністративно-господарської діяльності виконував цензурно-контролюючі функції, зрештою, так само, як і багато інших державно-суспільних інституцій.

Прикметно, отримавши корпоративне оформлення, митці отримали від радянської влади підвищення свого соціального статусу та ряд пільг: від можливості публікувати свої твори за державні кошти до права на додаткову житлову площу, матеріальну й фінансову підтримку. Зрештою, творці слова могли не працювати й не вважатися дармоїдами, що в умовах загального трудового ентузіазму радянських людей взагалі виглядало фантастикою.

Верифікований кураторами від влади універсальний для всієї радянської літератури творчий метод – соціалістичний реалізм – визначив *«генеральною метою»* діяльності радянського письменника *«правдиве історико-конкретне зображення дійсності в її революційному розвитку»*, когерентне основному *«завданню ідейної переробки та виховання трудящих у дусі соціалізму»* [7, с. 712]. Це означало *«показувати правду в її ідеальному осмисленні, подавати ідеальну інтерпретацію реальних подій, писати про потрібне, як про дійсне»* [9, с. 450]. Іншими словами, відповідно до логіки марксизму, показувати життя таким, яким хотілося бачити і яким воно мало би бути в далекому «світлому майбутньому», а не таким, яким було в реальному житті. А отже, знищити прірву між теорією і повсякденною практикою радянського буття.

Нормативна система координат соцреалізму визначила суб'єктивні естетичної діяльності, заклопотаному відображенням життя «в образах колективної свідомості», обмеженому функцією «клітини колективного мозку» та завданнями «художнього ремесла», єдину – функціонально-рольову – форму самоактуалізації. В офіційному політичному контексті правила взаємовідношень імперативно нав'язувала система, авторів художнього тексту залишалося тільки дотримуватися їх, причому неухильно й скрупульозно. Більше того, послуговуючись готовими соціально значущими риториками й односторонньо нав'язаними більшовицькими мовними кодами, активно продукувати визначені соціокультурні міфологеми. В означеному процесі, як це не парадоксально, радянська влада навіть не ініціювала створення власного авторського коду, а відкрито послуговувалася культурними кодами, запозиченими з арсеналу культури, використовуючи їх як носії мови. Сутність технології вибору полягала в тому, щоб обрати з багатьох соціокультурних кодів найбільш стійкі, сугестивно закріплені, найбільш дієві й «фізіологічно» прості [4, с. 121], які дотичні до несвідомого досвіду маси, притаманні їй як способи автоматичного буття.

Імплантація традиційних художніх образів в ідеологічний контекст, переведення риторичних та ідеологічних формул у літературні форми, перманентна артикуляція нових символів у новому просторі творчого світомоделювання забезпечували «автоматизацію» естетичного коду системи соцреалізму, що, зрештою, зумовлювало його інтенсивне сприйняття та засвоєння масовим реципієнтом на підсвідомому рівні. Позаяк, за аргументацією французького дослідника «психології мас» Г. Лебона, *«майстерно оброблені формули отримують дійсно ту магічну силу, яка їм приписувалася колись адептами магії. ...Ні розум, ні переконання не в змозі боротися проти відомих слів і відомих формул... Багато хто дивиться на них як на сили природи або надприродні сили. Вони викликають в душі грандіозні й невиразні образи, і та невизначеність, що оточує їх, тільки збільшує їхню таємничу могутність»* [5, с. 222].

Як показала практика, артикульована тоталітарною парадигмою стратегія культурного проекту зводила простір творчої ініціативи (свободу вибору) до мінімуму, визначаючи форми її функціонування в системі нормативних обмежень бінарного характеру: внутрішніх літературних закономірностей у вимірі соцреалістичного канону – з одного боку, та обставин політико-ідеологічного й соціокультурного плану, зовнішніх по відношенню до літератури (як на рівні політичного диктату, цензури й прямого терору, так і на рівні матеріальної підтримки письменників, різних видів заохочення, організації широких літературних заходів тощо), – з іншого. Для порівняння, хоча б умовного, згадаємо. Якщо в двадцяті роки свобода авторської перспективи реалізується в поліфонічній системі естетичних координат (категорії художнього змісту, жанрово-стильових і формально-технічних характеристик), то від моменту політичної «функціоналізації» мистецтва слова початку тридцятих років авторська активність локалізована вибором форми та жанру. Змістовна сфера обумовлюється

партійно-ідеологічною доцільністю, жорстко регламентується нормами соцреалізму.

Задекларована у статуті Спілки письменників СРСР свобода творчої самореалізації митця, яка вже на стартовому етапі формування раціоналістично кодифікованої літератури носила спорадичний характер, зрештою, звелася (в контексті артикульованої установки на форми, репрезентативні в народній творчості, та активного витіснення альтернативних стильових форм «готовим» соцреалістичним стилем) до свободи вибору жанру. Примат «безпомилкових критеріїв» суспільно-політичного змісту над літературною формою, що в теорії соцреалізму не потребувала будь-яких інновацій, є обов'язковим до того часу, доки марксистсько-ленінською критикою не ідентифікуються складові нової формули: єдність «реалістичного змісту і реалістичної форми» тотожна єдності *«революційної форми і революційного змісту»* [12, с. 26]. Свобода вибору автора в ідейно-образній, мотивній сфері обмежується комплексом ідеологічних конвенцій: від нормативно визначених архетипів героїв / антигероїв до нормативно визначеного соціального декоруму «нового життя».

Зрозуміло, що художні категорії, які не «вписуються» в канон соціалістичного реалізму, як-то: фікційний і рефлексивний характер літератури, ірраціональність, психологізм, авторська інтуїція, творча уява і вимисел, – проголошуються ідеологічно неблагонадійними та шкідливими. Натомість домінує категоріальна тріада партійність – ідейність – народність (остання в 1930-ті роки доповнює поняття класовості) як імператив дії в літературній практиці, механізм, що визначає естетичну вартість художнього твору.

Усвідомлюючи роль і значення художнього слова у процесі формування радянської ідентичності, партійно-державні інституції вектор ідеологічної політики перманентно фокусують на т. зв. «програмування» письменника. Як показала практика тридцятих (та й наступних п'яти десятиліть), в офіційно задекларованій програмі а ргіогі не було місця свободі. Тотальний політичний тиск, волюнтаристська інтенція революційної культури, її спрямування на перетворення життя та внутрішньої екзистенції людини редукували суверенність митця, а відтак, призводили до конформізму творчої особистості.

Жорсткий контроль і регламентація, впливаючи на психіку митця, породжували особливу атмосферу в літературно-мистецькому житті, атмосферу, що сприяла постійному відчуттю розгубленості й страху, обережності, адаптації письменника до тиску з боку держави. Зрештою, призводила до психологічної мімікрії. Йдеться, власне кажучи, про майже повну або сто відсоткову ідентифікацію життя, а, отже, й індивідуальної творчості з моделями, запропонованими владою, персоніфікованою в образі «батька народів». Письменники, яким вдалося уникнути репресій (А. Головка, П. Тичина, М. Рильський, В. Сосюра, М. Бажан), були приречені на роздвоєне творче життя, на постійний внутрішній конфлікт та балансування між життям і смертю.

Роки «загостреної класової боротьби» створили для визнаних «класиків радянської літератури» своєрідний *modus vivendi* неліквідованого, але такого, що підлягає ліквідації, «ворога народу». Як справедливо зауважував І. Дзюба,

«творча еволюція митців в умовах постійного контролю набувала багато в чому неприродного для них характеру. Змушені реагувати на ультимативні вимоги, які їм часто пред'являлися начебто від імені епохи, вони часом то відмовлялися від себе, то просто втрачали в творчості більше, ніж здобували» [2, с. 181].

Парадоксальною алогічністю свідомості сформованого соціально-психологічного типу автора-конформіста стало «подвійне мислення» (вислів В. Кормера): такий стан розуму, за яким логіка здорового глузду повністю підкорялася встановленому світоглядові, яким, зрозуміло, виступало комуністичне вчення в усіх своїх численних політичних та ідеологічних експлікаціях, а система об'єктивного поцінування реальних подій та історії, власне, самоспростовувалася. Одним із очевидних результатів роздвоєння суб'єкта, його етосу, порушення ментальної структури митця можна вважати зрадницький компроміс із власною совістю, ідентифікований сучасними дослідниками «комплексом Іуди».

Конкретним результатом ідеологічних технологій, методів психологічного та фізичного впливу радянської системи стала участь митців слова у процесі колективної міфотворчості – формуванні й розвитку раціонально кодифікованої соцреалістичної літератури. Чим більш вираженого тоталітарного характеру набувало суспільство, тим повнішою мірою воно ставало системою, що не терпить інакомислення, тим більше твори, що накопичували досвід цього процесу, ставали її своєрідним відзеркаленням. Така атмосфера сприяла кон'юктурності, зниженню художньо-естетичного рівня, позаяк важливим був не художній текст, а здатність швидко реагувати та відповідно репрезентувати черговий партійний документ.

У результаті нівеляції авторського «я» літературно-художній текст стає *«машиною кодування потоків бажання маси»* [6, с. 115] та продукування системи офіційних міфів і цінностей, що корелюють зі встановленими політичною догматикою постулатами на рівні ключових бінарних опозицій: свій (комуніст, пролетар, колгоспник) / чужий (контрреволюціонер, націоналіст, куркуль), правда (класова, робітничо-селянська) / брехня (націоналістична, буржуазна), любов (до Сталіна, партії, народу) / ненависть (до класових ворогів), учора (злиденне) / завтра (прекрасне), індивідуальне (негатив) / колективне (позитив) тощо. Виходячи з того, що диференціація індивідуального й колективного авторства в соцреалістичному дискурсі є не релевантним явищем, оскільки індивідуальний стиль як знак творчої ідентичності набуває модальності рудимента, а тексти, що складають корпус соцреалістичної літератури, синтезують артикульовані владою ідеологеми, цілком логічно визнати єдиним легітимним творцем партію і саму владу, солідаризовану з масою, як надсуб'єктів соціальної структури тоталітарної держави.

Висновки дослідження. Атрибутуючи радянського письменника борцем за *«здійснення найпередовіших ідеалів людства, носієм яких є ...партія на чолі з великим Сталіним»* [8, с. 18], тоталітарна влада порушила естетичний status quo суб'єкта літератури й визначила для нього особливі повноваження.

Митець став не тільки одним із співтворців (радше, імітатором, що безпомилково орієнтувався в зміні ідеологічних векторів та політичній кон'юнктурі) проекту міфологічного моделювання світу, а й авторитетним політико-естетичним медіумом у межах літературно-художньої комунікації. В означеному контексті можемо говорити про узурпацію і присвоєння радянською державою культурної та естетичної функцій, які в тоталітарних умовах перетворювалися у фактор всезагальної гармонізації радянського суспільства.

Зрештою, узагальнюючи власні спостереження щодо специфіки авторитарної свідомості естетичного суб'єкта в умовах політико-ідеологічної концептуалізації літературно-художньої сфери, можемо сказати, що соціально-психологічні механізми функціонування означеної категорії полягали в підпорядкуванні внутрішнього «я» абсолютному авторитетові надсуб'єкта («батька народів», партії, влади). Точніше, у сублімації власної суб'єктності, яка заміщувалася гіперсуб'єктністю надсвідомості [10, с. 63]. Відтак літературний текст в естетичних координатах соціалістичного реалізму оприявлює не художній діалог й не паритетну комунікацію, а дискурс влади з експліцитно виявленим авторитарним домінуванням, авторитарним тиском та авторитарним маніпулюванням свідомістю естетичного адресата.

Перспективи подальших розвідок. Пропоноване дослідження відкриває нові перспективи у процесі об'єктивного наукового прочитання й осмислення вітчизняного канону соцреалістичної літератури, його ролі у формуванні радянської ідентичності. Зокрема осмислення механізмів самоактуалізації авторських інтенцій як на рівні семантики й прагматики художнього тексту, так і на формально-структурному рівні.

Література

1. Агеева В. Дороги й середохрестя: есеї. Львів: Вид-во Старого Лева, 2016. 352 с.
2. Дзюба І. Література соціалістичного абсурду (Твори українських радянських письменників 30-х років про індустріалізацію, колективізацію, розкуркулення, голод). *Сучасність*. 2003. № 1. С. 88–112.
3. Дзюба І. М. Пастка. Тридцять років зі Сталіним. П'ятдесят років без Сталіна. Київ: Криниця, 2003. 144 с.
4. Зимовец С. Дистанция как мера языка и искусства (к вопросу о взаимоотношении соцреализма и авангарда). *Даугава*. 1989. № 8. С. 121–124.
5. Лейдерман Н. Траектории «экспериментирующей эпохи». *Вопросы литературы*. 2002. № 4. С. 3–47.
6. Надточий Э. Друк, товарищ и Барт: Несколько предварительных замечаний к вопрошению о месте социалистического реализма в искусстве XX века. *Даугава*. 1989. № 8. С. 114–126.
7. Первый Всесоюзный съезд советских писателей, 1934: стеногр. отчет. Репринт. воспроизведение изд. 1934 г. Москва: Сов. писатель, 1990. 714 с.
8. Постишев П. Шляхи української радянської літератури. *За марксо-ленінську критику*. 1935. № 5. С. 3–18.
9. Терц А. Что такое социалистический реализм. *Цена метаморы, или Преступление и наказание Синявского и Даниэля*. Москва: КНИГА, 1989. 528 с.
10. Тюпа В. И. Постсимволизм: теоретические очерки русской поэзии XX века. Самара: ООО Научно-внедренческая фирма «Сенсоры, Модули, Системы», 1998. 155 с.

11. Філатова О. Автор і текст у системі соцреалізму: монографія. Миколаїв: Іліон. 2017. 243 с.
12. Хархун В. Соцреалістичний канон в українській літературі: генеза, розвиток, модифікації: монографія. Ніжин: ТОВ «Гідромакс», 2009. 508 с.
13. Щупак С. Соціалістичний реалізм в художній літературі. *За марксо-ленінську критику*. 1934. № 8. С. 3–26.

Summary

In this article we find out the sources and content of the socialist-realistic literary and artistic thinking, we trace the conditions of formation and «rooting» socialist realism, define the formula of strategy of an author-creator in the process of artistic communication.

Keywords: social realism, literary-artistic communication, author, discourse of power, ideological regulation.

Світлана Привалова

ВИСОКА ДУХОВНІСТЬ І МОРАЛЬНА КРАСА ЛЮДИНИ У КІНОПОВІСТІ «ЗАЧАРОВАНА ДЕСНА» О. ДОВЖЕНКА

У статті досліджено проблематику кіноповісті «Зачарована Десна» О. Довженка, зокрема окреслено морально-етичні проблеми твору, чинники, які впливали на світогляд та формування особистості митця. Визначено високу духовність і моральну красу як визначальні складові ментальності українського народу.

Ключові слова: морально-етичні проблеми, висока духовність, моральна краса, автобіографічна кіноповість, фактори формування людської особистості, світогляд.

Кіноповість «Зачарована Десна» – своєрідна енциклопедія сільського життя ХХ століття, твір новаторський за художньою формою та за постановкою і розв’язанням актуальних проблем. Автор намагається дослідити основні фактори формування людської особистості, визначити духовне джерело справжнього таланту, витоки моральної краси людини.

Поштовхом до написання кіноповісті стали спогади, які викликані довгими роками розлуки з батьками, з рідною землею. Для митця важливими на все життя стали *«і перші радощі, і вболівання, і чари перших захоплень дитячих...»* [2, с. 431].

Задум написати кіноповість «Зачарована Десна» виник у Довженка на початку 1942 року під враженням трагічних обставин. 2 квітня 1942 року у Воронежі автор занотовує у записній книжці: *«У мене був дід, схожий на бога. І коли я молився богу, я бачив на покуті ніби портрет діда, а сам дід лежав на печі і кашляв»* [3, с. 33]. Ці рядки пізніше майже без змін увійдуть до змісту твору. Від цього часу і розпочалася робота над твором. У щоденнику від 5 квітня 1942 року зберігся запис про початок кропіткої діяльності: *«А вчора, пишучи спогади про своє дитинство, про хату, про діда, про сінокіс, один собі в маленькій кімнатці сміявся і плакав. Боже мій, скільки ж прекрасного і дорогого було в моєму житті, що ніколи-ніколи не повернеться! Скільки краси на Десні, на сінокоші і скрізь-усюди, куди тільки не гляне моє душевне око...»* [3, с. 33]. Уже в цих перших скупих записах

О. Довженко передає задум майбутнього твору, обставини, в яких народжувались перші образи, розкриває дуже важливі деталі зі своєї творчої лабораторії.

У записах 14 квітня 1942 року вже з'являється і назва кіноповісті: «Учора знову писав "Зачаровану Десну"...». З перервами робота над твором триває упродовж чотирнадцяти років у складні для автора часи (переслідування владою, позбавлення права повернутися на Україну, вільно творити). Над кіноповістю автор продовжує працювати до 1955 року, надаючи їй великого значення. Про це свідчить той факт, що в архіві письменника зберігається чотири варіанти рукопису українською мовою. Митець сам перекладає твір російською мовою. Згодом за мотивами кіноповісті режисер Ю. Солнцева у 1964 році поставить однойменний фільм.

У невеликій передмові до твору О. Довженко сам вказує на його жанрову приналежність – короткий нарис автобіографічного кінооповідання. Літературознавці зазначають, що «Зачарована Десна» – автобіографічна кіноповість, у якій презентовано спогади письменника про дитинство, перші кроки пізнання життя, про діда і прадіда Тараса, прабабу, матір і батька, коваля діда Захарка, дядька Самійла. Такі спогади час від часу переростають в авторські роздуми – про «тяжкі кайдани неписьменності і несвободи», інші лиха й страждання трудових людей України і разом з тим – багатство їхніх душ, внутрішню культуру думок і почуттів, їхній смак, вроджену шляхетність, про війну і спалене фашистами село, про ставлення до минулого, про роль простих українців в загальному ході розвитку історії.

Умовно кіноповість можна поділити на сюжетно завершені новели («Обійстя Довженків», «Смерть братів-соловейків», «Смерть прабаби», «Весняна повінь», «Сіножать», «Коні», «Перші кроки в науку»), кожна з яких має своє ідейно-художнє значення в загальній змістовій організації тексту, та ліричні й публіцистичні відступи.

На автобіографічний характер змісту оповіді вказує те, що розповідь у творі ведеться від першої особи, від імені Сашка. Композиція є доволі оригінальною – органічне поєднання романтичних, наївних поглядів і згадок Сашка-дитини з ліричними і філософськими роздумами літнього О. Довженка, який, маючи достатній життєвий досвід, прагне усвідомити свою природу, перші враження від пізнання світу, нелегку долю придеснянських хліборобів, закоханих у працю, національні звичаї та їх первісні джерела. Автор показує складний і суперечливий процес поступового формування особистості Довженка-художника. Картини дитинства героя, сповнені злиднів, трагедії і гумору, болючих питань, переплітаються з філософськими роздумами автора про зміст людського буття, красу і гідність відносин, велич духовних можливостей простої людини. Фрагментарність, швидка зміна кадрів, безліч діалогів істотно впливають на цілісне сприйняття ліричної, сповненої тонкого гумору авторської сповіді. Епізоди з життя малого Сашка подаються не в хронологічній послідовності, а нібито хаотично, за плином спогадів посивілого автора. Така композиція дає можливість О. Довженкові

об'єднати два історичні пласти: початок століття і його середину, показати формування покоління, яке загартовується духовно.

Авторський коментар постійно супроводжує розповідь. Завдяки цьому створюється монолітний сплав часових площин, дитячих вражень і філософських роздумів, органічних переходів від комічного до трагічного, від глибоко інтимного до масштабного, досягається особливе ліричне цілісне сприйняття навколишнього світу.

У творі митець порушує низку важливих морально-етичних проблем: духовне становлення особистості, шлях народу й людини до щастя, прекрасне й потворне в житті, покликання, сутність людини, її можливості, добро і зло, життя і смерть, взаємозв'язок поколінь, дитинство і життя у дорослому віці.

В основу кіноповісті автор поклав розповідь ліричного героя про дитинство та зрілі роки, про найближче оточення, яке наклало відбиток на формування особливостей його характеру, світогляду, життєвих цінностей. Особливе місце у творі займає тема дитинства, яку репрезентує образ малого Сашка-дитини – наївного, допитливого, зосередженого на деталях, готового пізнавати навколишнє життя в найрізноманітніших його проявах. О. Довженко переконливо доводить, що дитинство – найщасливіший і водночас вирішальний час в житті кожного. Родинні стосунки відіграють важливу роль у становленні особистості. Через духовну єдність поколінь забезпечується виховання шанобливого ставлення до людей, серед найрідніших людей відбувається перше пізнання оточуючого світу.

Селянська родина малого Сашка (мати, батько, дід, прадід, прабаба) була незаможною, але всі її члени мали гарячі серця, бралися за будь-яку роботу і мали *«фамільну приверженість до гострого слова»* [2, с. 437]. Сім'я дала хлопчикові перші морально-етичні уроки, які він глибоко засвоїв на все життя, про синівську любов і повагу до батьків – Петра Семеновича і Одарки Єрмолаївни. Їхні образи змальовано з надзвичайною любов'ю та синівською вдячністю за народження, виховання, турботу і мудрі життєві поради. Батьки для Довженка є уособленням справжніх українців, втіленням найкращих рис народу (працьовитості, скромності, витривалості, терпіння, життєвого досвіду). Характеризуючи образи батьків, митець порушує й морально-етичні проблеми кіноповісті: взаємостосунки батьків та дітей, відносини в родині, працелюбство, дбайливе ставлення до себе та оточуючих людей.

Найсильніше і найкраще народне поняття про естетичність утілюється в образі батька – справжнього українця, надзвичайно талановитої по-народному людини. Якщо образ матері автор подає безпосередньо через дитяче сприйняття Сашка, то в створенні образу батька він все частіше звертається до ретроспекцій. Його портрет подано у стилі народного світосприймання – у гармонійному поєднанні працьовитості й фізичної досконалості. Опис його зовнішності ґрунтується на традиційних уявленнях про справжню красу людини. Про батька автор зазначає, що з нього *«можна було писати лицарів, богів, апостолів, великих учених чи сіячів»* [2, с. 446]; *«багато бачив я гарних людей, але такого, як батько, не бачив... Весь у полоні сумного і весь, у той же час, з якоюсь внутрішньою високою*

культурою думок і почуттів. Стільки він землі виорав, скільки хліба накосив! Як вправно робив, який він дужий і чистий. Тіло біле, без єдиної точечки, волосся блискуче, хвилясте, руки широкі, щедрі. Як гарно ложку ніс до рота, підтримуючи знизу скоринкою хліба, щоб не пократать рядно над самою Десною на траві. Жарт любив, точене, влучне слово. Так розумів і шанобливість» [2, с. 445].

Усе своє життя Петро Семенович відчайдушно намагався побороти бідність, залишаючись при цьому гордим, непідкупним, чесним перед собою та односельцями. Петро Семенович також завжди приходив на допомогу тим, хто її потребував. Нелегка чесна праця, готовність завжди прийти на допомогу – характерні риси його вдачі: *«Багато наробив він хліба, багатьох нагодував, урятував від води, багато землі переорав... Прекрасне лице його посиніло від німецьких побоїв. Руки й ноги опухли, і туга залила йому слізьми очі, і голос уже однімає востаннє, навіки...»* [2, с. 446].

З позиції митця-філософа О. Довженко зазначає, що батькові була притаманна висока культура думок і почуттів. Автор репрезентує образ батька працьовитим, шляхетним, чесним, дужим чоловіком, який поважає людей, має природне почуття гумору.

Особливо зворушливою, невгамовною, роботящою, красивою, душевно багатою постає мати Сашка. Малоосвічена, неписьменна, вона має надзвичайний запас життєвих вражень, якими ділиться з найріднішими. На її долю випадають суворі випробування (смерть п'яти синів і двох доньок), які загартовують її, роблять ще сильнішою духовно. Сенс її життя – турбота про родину і фізична праця, робота на землі: *«Ото як вийти з сіней та подивитись 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... Чого тільки не насадить наша невгамовна мати»* [2, с. 431].

Маючи тонку пісенну натуру, вона передає синові любов до усної народнопоетичної творчості, до краси української 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. 439].

Одарка Єрмолаївна була богобоязливою, вірила в Бога, всіх святих, навіть домовиків, молилася та інколи, перебуваючи в збудженому емоційному стані, просила позбавити її ворогів (батька, діда й бабу), які занапали її життя. Саме від матері О. Довженко успадкував віру в силу слова, став близьким натхненником живої української мови.

Образ матері у кіноповісті «Зачарована Десна» є архетипом жінки в цілому, жінки-трудівниці, годувальниці, берегині сімейного вогнища та взірцем моральних якостей української жінки – працьовитості, доброти, відданості, духовної та природної краси.

Доля батьків нелегка. Тяжка праця, постійні злигодні, розпач, апатія, часто зневіра у майбутньому – провідні реалії їхнього життя. *«Було в*

минулому моїх батьків багато неладу, плачу, темряви і жалю. Неясні надії й марні сподівання знаходили собі могилу в горілці та сварках. А найбільш, чого їм відпустила доля, – роботи, тяжкої праці. Вони прожили свій вік нещасливо... І все життя їх було скорботним, як життя стародавніх...» [2, с. 448].

Прабабуся Марусина – втілення невгамовного живого духу, здатного на критичне оцінювання всього навколо, на іронію й злий сміх. *«Вона була малесенька і така прудка, і очі мала такі видючі й гострі, що сховатись од неї не могло ніщо в світі. Їй можна було по три дні не давати їсти. Але без прокльонів вона не могла прожити і дня. Вони були її духовною їжею... У неї тоді блищали очі й червоніли щоки. Це була творчість її палкої темної престарілої душі» [2, с. 435].* Малого оповідача вражає здібність баби до постійного живого словотворення. Дуже часто вона вдавалося до прокльонів, які нагадували зразки усної народної творчості: *«Голубоньки мої, святі заступники! Та щоб же не бачив він вашого пір'ячка святого і не чув вашого туркоту небесного! Щоб не вийшло з нього ні кравця, ні шевця, ні плотника, ні молотника...» [2, с. 439].* Значне вживання прокльонів, яке повинно мати негативне спрямування, навпаки надає кіноповісті оригінальності й унікальності: *«Мати Божя, Царице Небесна, – гукала баба в саме небо, – голубонько моя, свята великомученице, побий його невігласа, святим своїм омофором!.. Повисмикуй йому, Царице милосердна, і повикручуй йому ручечки й ніжечки, поламай йому, свята владичице, пальчики й суставчики...» [2, с. 435].* Прабаба Марусина зовсім не прагнула заподіяти кому-небудь зло, а її прокльони інколи просто переростали в пісню і *«лились з її вуст невпинним потоком, як вірші з натхненного поета» [2, с. 440].*

Прадід Тарас і дід Семен також відіграють важливу роль у формуванні характеру Сашка. Змальовуючи людей похилого віку з особливою теплотою і повагою, письменник немов простежує споконвічну передачу морально-етичних норм в українській родині від старшого покоління до молодшого.

Незабутній слід у душі Сашка залишає прадід Тарас, людина мудра і лагідна. Він – першовідкривач природної краси у житті хлопчика. Про благородство його душі, старійшини роду, зазначено вже в його портретній характеристиці: *«Мав голос добрий, і погляд очей, і величезні, мов коріння, волохаті руки були такі ніжні, що, напевно, нікому й ніколи не заподіяли зла на землі, не вкрали, не вбили, не одняли, не пролили крові. Знали труд і мир, щедроти і добро» [2, с. 438].* На думку О. Довженка, прадід Тарас є носієм високої моральності і духовної краси людини.

Уособленням народної мудрості виступає в кіноповісті дід Семен, про якого автор зазначає: *«...Він був високий і худий, і чоло в нього високе, хвилясте довге волосся сиве, а борода біла... Пахнув дід землею і трохи млином. Він був письменний по-церковному і в неділю любив урочисто читати псалтир» [2, с. 432].* Лагідний, працьовитий, залюблений у влучне слово, народний філософ, що *«прожив під сонцем коло ста літ, ніколи не ховаючись у холодок» [2, с. 433].* Наділений фантазією і творчим мисленням, старий чоловік із великим задоволенням розповідає різноманітні пригод-

ницькі історії, складає фантастичні казки. Саме він зацікавлює онука розповідями про Десну, про трави, про таємничі озера, що сприяє розширенню його дитячого кругозору.

Дід Семен живе у повній злагоді з природою, яка його оточує, усвідомлює себе її рівноправною частиною: *«Він був наш добрий дух лугу і риби. Гриби і ягоди збирав він у лісі краще за нас усіх й розмовляв з кіньми, з телятами, з травами, з старою грушею і дубом – з усім живим, що росло й рухалось навколо»* [2, с. 433]. Визначальними рисами вдачі діда Семена є людяність, гуманізм, душевна щедрість.

У середовищі близьких і рідних людей закладалася в душі Сашка природна рівновага людських почуттів: любов до матері і батька, до діда Семена і прадіда Тараса, разом з тим до роду й народу, пошана до рідної історії, культури, рідної мови. Серед найближчих людей шліфується вдача хлопчика – майбутнього громадянина, трудівника, культурної особистості.

З ніжністю і щирим захопленням згадуючи прадіда Тараса, діда Семена, столітню прабабу Марусину оповідач з поетичною силою і пафосом оспівує людей праці – величних і прекрасних у своєму трудовому таланті, у своїй моральній чистоті. У дитинстві Сашко був оточений людьми, які не мислили свого життя без праці. Його односельці, хлібороби та косарі, багато справ переробили за своє життя, робота для них була не просто необхідністю, а й духовною потребою. Поступово хлопчик переконується в тому, що кожна працьовита людина по-своєму прекрасна і навіть талановита. Малий Сашко постійно причетний до справ дорослих, насамперед діда і батька. Хлопчик є помічником, співучасником серйозних справ, про них він гордо розповідає: *«І тут починалась наша слава. Як ми з батьком і дідом рятували людей, корів і коней, про це можна написати цілу книгу»* [2, с. 450].

Праця виступає визначальним критерієм оцінки кожного, вона є основою естетичного осмислення світу. Письменник засвідчує, як у гармонії з чарівними ароматами, звуками, зримими образами сприймається навколишній світ малим Сашком, у якому все освітлене працею. Найдорожчі згадки далекого дитинства виповнюються рідними запахами, в яких переплітається весь уклад селян: *«Пахне огірками, старим неретом волока, хлібом, батьком і косарями, пахне болотом і травами»*[2, с. 447].

Описуючи кращі моральні риси представників найближчого оточення, письменник разом із тим критично розглядає умови, в яких зростає, подає детальну розповідь про забобонність рідних (постійні прокльони баби Марусини, спалення матір'ю Псалтиря та ін.), постійні сварки батьків, родичів між собою, в основі яких соціальні причини, що їх з дитячою простодушністю подано у роздумах Сашка про приємні та неприємні речі. Автор наголошує, що різні непорозуміння не змогли зламати національної гідності і честі українського народу.

Взаємозв'язок особистості із рідною природою – одна із центральних морально-етичних проблем кіноповісті «Зачарована Десна», у якій світ рослин, тварин, зачарована красуня Десна постають крізь призму дитячого сприймання, яке переплітається з дивосвітом народних легенд, казок, будить

уяву малого хлопчика. Процес пізнання навколишнього світу подається шляхом розширення діапазону. Світ городу сприймається гіперболічно, як справжнє царство, яке переповнене різними рослинами.

З раннього дитинства має Сашко вроджене відчуття краси природи, яка надає побутовій дійсності родини Довженків любові й злагоди, затишку, родинного тепла, окриляє і наповнює силою: *«Прокидаюсь на березі Десни під дубом. Сонце високо, косарі далеко, коси дзвонять, коні пасуться. Пахне в'ялою травою, квітами. А на Десні краса! Лози, висип, кручі, ліс – все блищить і сяє на сонці. Стрибаю з кручі в пісок до Десни, миюся, п'ю воду... І вже не ходжу, а тільки літаю, ледве торкаючись лугу»*[2, с. 457]. Сашко живе єдиним життям з природою: *«Я пливу за водою, і світ пливе наді мною, пливуть хмари весняні – весело змагаються в небі, попід хмарами лине перелітне птаство»* [2, с. 458].

Митець відтворює в образі малого Сашка власне дитинство і спогади, які не полишають його протягом всього життя. Майстерним підбором ситуацій, епізодів, персонажів письменник дає змогу розкрити процес становлення світогляду дитини, складовими якого є уроки народної моралі, атмосфера народного атеїзму, чарівний світ природи, багата фантазія, найрідніші люди. Автор зазначає, що *«не тільки краса природи, а й люди, краса їх праці впливали на формування особистості письменника і його таланту»* [1, с. 132].

З особливим захопленням, вдячністю та любов'ю говорить Довженко про Десну: *«Благословенна будь, моя незаймана дівице Десно, що згадуючи тебе вже много літ, я завжди добрішав, почував себе невичерпно багатим і щедрим. Так багато дала ти мені подарунків на все життя»*[2, с. 472]. Він дякує долі, що народився на її березі, що *«пив... її м'яку, веселу, сиву воду, ходив босий по її казкових висипах, слухав рибальські розмови і казання старих про давнину»* [2, с. 472]. Оповідач задоволений тим, що завдяки чарівній Десні впродовж усього життя *«не втратив щастя бачити... зорі навіть у буденних калюжах на життєвих дорогах»* [2, с. 472]. Серед дивовижних людей, на берегах квітучої Десни Сашко набирається життєвого досвіду, вчиться розуміти красу, розпізнавати добро і зло, захоплюється високою моральною чистотою свого народу.

Вагому роль у художньому творі відіграє розкриття образу людини-творця. Найбільше місця йому відведено у ліричних позасюжетних відступах і коментарях від імені автора. Письменник передусім акцентує увагу на абстрактних поняттях, відчуттях, якими оперує творча людина і через які сприймає світ і самовиражається: *«Страждання! Я художник, пробачте, і уява завжди складала мою радість і моє прокляття! Бездоганність людська є в більшій мірі ділом удачі й щастя, аніж наслідком чеснот. Ніколи не треба забувати про своє призначення і завжди пам'ятати, що митці покликані народом для того, аби показувати світові насамперед, що життя прекрасне, що саме по собі воно є найбільшим і найвеличнішим з усіх мислимим благ»* [2, с. 455].

Найбільше місця в авторських відступах О. Довженко присвячує висвітленню проблеми сутності і значення мистецтва в житті митця і суспільства. Творцем Довженко називає і людину, яка ставиться до своєї праці як до мистецтва. Відданість своїй справі, повна віддача і самовідданість у її здійсненні – це основні закони зодчого. Митець закликає любити життя, цінувати й берегти все те прекрасне, що робить людину духовно багатую і красивою, не забувати свої корені, бути гідним сином своїх батьків, свого народу.

Автор переконує, що дитячі враження – це ті згадки, що супроводжують дорослу людину скрізь і завжди, пробуджують її духовно, наділяють почуттям радості, оптимізму, сподівань на краще майбутнє, бо без минулого немає сучасного і майбутнього. Для дорослого героя-митця приємним спогадом дитинства залишилась музика клепання коси. Вона передвіщала радість і втіху праці, щедрої на ужинок. Для письменника ця музика стає символом творчого натхнення: *«Часом і досі ще здається мені, що й зараз поклепай хто-небудь косу під моїм вікном, я зразу помолодшав би, подобришав і кинувся до роботи»* [2, с. 443]. Яскраві дитячі згадки не полишають дорослого письменника.

Показуючи два різні світи – хлопчика Сашка і дорослого письменника – митець у діалектичній взаємодії простежує зв'язок часів і поколінь, намагається побачити перспективу розвитку соціальних явищ і людських характерів, осмислити сучасність як рух з минулого в майбутнє. З винятковою спостережливістю письменник відтворює український сільський побут початку ХХ століття. *«Прихований підтекст, авторський відступ-спогад про злочини фашистів на рідній землі, прикінцевий афоризм («не втрачав щастя бачити... зорі навіть у буденних калюжах на життєвих шляхах») є визначальними для розкриття ідеї твору – заклик любити життя, цінувати й берегти все те прекрасне, що робить людину духовно багатую та щасливою, не забувати свій народ, батьків»* [1, с. 134].

Таким чином, у кіноповісті «Зачарована Десна» митець возвеличує людей праці, оспівує найкращі риси українців, утверджує думку про те, що особистість формується під впливом найближчого оточення. Загалом кіноповість «Зачарована Десна» – це гімн рідному народові, його працелюбству, мудрості, силі, невичерпній життєвій енергії, моральній величі і духовній красі.

Література

1. Вивчення мови кіноповісті О. Довженка «Зачарована Десна» в 11 класі. / За ред. проф. А. О. Новикова. Х. : Вид група «Основа», 2014. С. 129–136.
2. Довженко О. Кіноповісті. Оповідання. К. : Наукова думка, 1986. 709 с.
3. Довженко О. Вибрані твори. Харків : Ранок, 2003. 320 с.

Summary

The article deals with the problems of the film «Zacharovana Desna» by O. Dovzhenko, in particular the moral and ethical problems of the work, the factors that influenced the outlook

and personality formation of the artist. High spirituality and moral beauty are defined as defining components of the mentality of the Ukrainian people.

Key words: moral and ethical problems, high spirituality, moral beauty, autobiographical film story, factors of formation of the human personality, outlook.

Світлана Цінько

ВИХОВАННЯ ДУХОВНО-МОРАЛЬНИХ ЦІННОСТЕЙ УЧНІВ (НА МАТЕРІАЛІ ТВОРІВ ОЛЕКСАНДРА ДОВЖЕНКА)

У статті акцентується увага на методичному аспекті виховання духовно-моральних цінностей учнів, використовуючи з цією метою уривки з творів Олександра Довженка.

Ключові слова: гуманістичний світогляд, духовно-моральні цінності, добро і зло, твори Олександра Довженка, духовний розвиток, духовне виховання, методика роботи.

Постановка проблеми, її зв'язок із важливими завданнями. Одним із основних завдань проекту «Нова українська школа», на нашу думку, є духовне відродження суспільства. Сучасна школа, уся нова освітня парадигма орієнтована не на передачу знань, а на формування особистості, здатної їх здобувати.

Разом з тим, важливим аспектом роботи також є виховання духовно-моральних цінностей на протигагу нівелюванню моральних орієнтирів та бездуховності. Адже, на думку М. Роганової, саме «духовний розвиток особистості усвідомлюються наразі як найбільш необхідні чинники у розбудові суверенної України» [8, с. 191].

Про важливість порушеного в статті питання також свідчить увага до нього у державних документах: Конституції України, Законах України «Про освіту», «Про загальну середню освіту»; Державній національній програмі «Освіта» («Україна XXI ст.») та ін.

Аналіз останніх досліджень і публікацій з проблеми, виокремлення невирішених її частин. Духовно-моральний аспект виховання учнів (сутність поняття «духовний розвиток», особливості організації духовного виховання особистості на уроках (заняттях) та в позакласній роботі, педагогічні основи виховання у дітей духовно-морально цінностей українського народу тощо) досліджували такі вчені й педагоги: О. Вишневецький, С. Гончаренко, Ю. Гуров, В. Доній, К. Євсюкова, І. Зайченко, І. Зязюн, В. Іванченко, О. Канарова, В. Киричок, І. Ковровський, Б. Кобзар, Ю. Мальований, К. Плівачук, Л. Повалій, Н. Полтавська, М. Роганова, Т. Саннікова, І. Степаненко, О. Сухомлинська, С. Тищенко, Т. Тхоржевська, Г. Шевченко, Л. Хоружа, С. Яремчук та ін.

Формулювання мети статті. Наукова розвідка має на меті методичний аналіз питання про виховання духовно-моральних цінностей учнів на матеріалі творів Олександра Довженка.

Виклад основного матеріалу дослідження з повним обґрунтуванням отриманих результатів. М. Роганова вважає, що «у вихованні людини

важливе значення має процес вироблення нею ціннісних відносин до різних явищ дійсності, формування ієрархії цінностей особистості, що визначають її ставлення до навколишнього світу і поведіння в суспільстві. <...> Важливу роль у цьому процесі відіграє система освіти, виховання дітей в освітніх установах, насамперед в основній школі» [8, с. 192].

Як відомо, стійка система ціннісних орієнтацій дозволяє людині прожити життя зосереджено і продуктивно, а сформовані цінності й норми поведінки дають можливість людині бути впевненою, розвиватися і критично осмислювати цінності, щоб сформувати ідентичність (К. Плівачук) [6].

Саме тому шкільна освіта – надзвичайно важлива ланка у процесі виховання духовно-моральних цінностей дітей.

У чинній програмі провідними цінностями виховання називаються патріотизм, громадянськість, гуманізм, толерантність, совість, честь, працелюбність [10]. Ці ж цінності якнайкраще розкриті в творчості Олександра Довженка. Провідними мотивами його творів можна визначити громадянськість, патріотизм.

Відтак безцінним матеріалом для виховання духовно-моральних цінностей учнів є твори Олександра Довженка.

Однією з найважливіших духовно-моральних цінностей є формування в учня усвідомлення себе не «царем природи», а її частиною; розуміння важливості життя кожної живої істоти, ековиховання.

З цією метою пропонуємо старшокласникам прочитати уривок із кіноповісті «Поєма про море» й поміркувати над вчинками героїв.

«В маленькім садочку – шестеро диких гусей. Від голоду і холоднечі вони вибилися з сил і, напівзамерзлі, попадали з неба в мокрий сніг. Коли Кравчина почав їх підбирати, вони вже навіть не пручались.

Радість у хаті. Діти прокинулись. Заглядають під ніч.

– Це гуси, тату?

– Гуси.

– Дикі?

– Ой! Дикі гуси! Ох! І високо летять над хатою!

– Ми можемо їх зараз зарізати, батьку? От смачно буде!..

– Кого зарізати? Я тебе заріжу, лобуряка!

Через кілька днів Марія теж побажала гусячого м'яса і трошки приватної торгівлі, тому що вже нічим стало їх годувати.

– А вони здорові які, дивись, та жирні!

– І тобі не соромно, жінко? – Кравчина обурився. – Чим торгувати? Упавшими птицями!

– Ну і що. Гуси наші тепер. Нам дістались.

– Хто тобі сказав? Адже ж це не полювання. Це стихійний випадок!

– Це наше щастя.

– Яке? Це їх біда. Ми ж люди! Ось вони дивляться на нас в біді, глянь, паскудна жінко, з яким довір'ям. Вони почувають, що ми їх врятували. А ти що надумала? Що ти задумала, я тебе питаю?

...Розсердившись на жінку, Кравчина випускає гусей. Тривожно і радісно злетіли сірі гуси вгору і полинули, полинули ...

Йому раптом починає здаватись, що хтось риде за його спиною. Він обертається – на порозі темних сіней стоїть його жінка ...

– *Добре, що ми гусей пожаліли* [2, с. 158-160].

Запитання після прослуховування чи прочитання тексту, що сприяють розвитку критичного мислення здобувачів освіти:

1. Яка ваша думка про вчинок Кравчини щодо гусей?
2. Чия позиція щодо впадших гусей (діти, жінка, Кравчина) вам імпонує найбільше? Чому?
3. Прокоментуйте вислів: *«Це їх біда. Ми ж люди! Ось вони дивляться на нас в біді, глянь, з яким довір'ям. Вони почувають, що ми їх врятували»*.
4. Чи траплялось вам рятувати тварин, що потрапили у скруту?
5. Які духовно-моральні цінності людини описав Олександр Довженко в цьому уривку?
6. Які ви знаєте сучасні історії про врятованих людьми тварин?

Багата на звеличення духовно-моральних цінностей людини й кіноповість Олександра Довженка «Україна в огні».

Пропонуємо учням уривок з кіноповісті.

«За колючим дротом сидів Лаврін Запорожець і плакав.

На темне небо повиходили зорі.

Запорожець подивився вгору. Небо було велике, урочисте вічне. Далекі зорі освітлювали його холодним байдужим світлом. Почуття вічності і безмежності світу спустошило його трудну душу і трохи заспокоїло.

“Що смерть моя і смерть моїх дітей? – думав Запорожець. – І що мої мізерні муки, коли зникають в небуття тисячі наших людей. Гинуть родини, гинуть роди без числа і краю...”

– Лаврін... Лаврін... – неначе почувся йому здалека жіночий гук. Запорожець підвівся і став прислухатись.

– Лаврін... Це ти, Лаврентій? Я принесла тобі їсти! Хліба, картоплі і гниличок...

Він пізнав голос Мотрі Левчихи. Вона притаїлась десь у кущах і тихо-тихо гукала.

– Я зараз покладу коло дроту і втечу. А ти забери та нікому не давай, наїдайся, чуєш? А ранком доїси, дужчий будеш, чуєш?

– Чую, – глухо відповів Лаврін.

– Дивись, я біжу, – тихо погукала Левчиха. І вибігла з кущів просто до нього.

Прогримів постріл – р-р-р...

– Ай! – неначе злякалась Мотря і швиденько упала мертва в пісок. Вузлики пролетів з розгону трохи вперед і впав коло дроту.

І даюча права рука її теж простяглася з розгону вперед і поникла [3, с. 105].

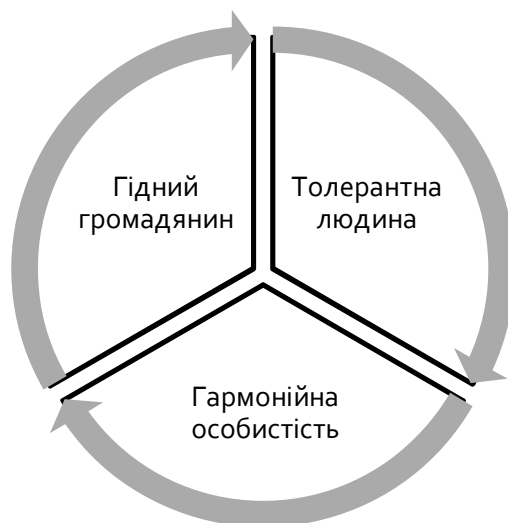
Запитання на сприймання:

1. Про які духовно-моральні цінності йдеться в уривку?
2. Чому, на вашу думку, жінка, не шкодуючи власного життя, прагнула нагодувати полоненого?
3. Як ви оцінюєте вчинок Мотрі Левчихи?

Також варто пропонувати учням власні висловлення, есе чи творчі міркування на етичні теми, наприклад: «Духовні цінності в моєму житті», «Доброта як категорія вічності», «Походження моральності», «Гуманізм і гуманність», «Сенс життя і любов до життя як вияв найвищих потреб людини» тощо з використанням цитат з прочитаних творів О. Довженка.

На основі опрацьованих на уроках літератури і позакласного читання творів О. Довженка можна запропонувати старшокласникам розробити модель вихованої людини. Вона може мати такий вигляд:

Модель вихованої людини



Також старшокласникам можна запропонувати готову схему з пропозицією доробити або розширити її.

Цікавим діагностичним завданням для перевірки засвоєного матеріалу й розуміння духовно-моральних цінностей є методика «Незакінчені речення». Пропонуємо учням закінчити фрази:

1. Батьківщина для Олександра Довженка – це ...
2. Порядність у розумінні Олександра Довженка – це ...
3. Найвищими цінностями Олександр Довженко вважав ...
4. Патріотизм у розумінні Олександра Довженка – це ...

Усі запропоновані завдання зорієнтовані на виховання духовно-моральних цінностей учнів, їх можна використовувати на уроках української мови чи української літератури, або на уроках розвитку мовлення.

Висновки дослідження і перспективи подальших розвідок із напрямку. Отже, проблема формування духовності й моралі на сьогодні надзвичайно важлива і актуальна.

Як відомо, ядром гуманістичного світогляду людини є духовно-моральні цінності, які складаються не лише на основі тих реалій і вчинків, які ми робимо самі, але й тих, про які ми читаємо чи чуємо, відповідно схвалюючи чи не схвалюючи.

У цьому ракурсі твори Олександра Довженка є багатою скарбницею виховання духовно-моральних цінностей, адже в них яскраво виписані як добрі, благі, гарні вчинки персонажів, так і негативні, погані. У його творах чітко розмежовуються категорії добра і зла, гарного і поганого, важливого і другорядного.

Тому твори або уривки з творів митця є цінним матеріалом для виховання духовно-моральних цінностей дітей і підлітків, для духовного й патріотичного удосконалення юної особистості.

Література

1. Гончаренко С.У., Мальований Ю.І. Гуманізація і гуманітаризація освіти. *Шлях освіти*. № 3. 2001. С. 2–8.
2. Довженко О. Вибрані твори. Київ : Дніпро, 1971. 238 с.
3. Довженко О. Зачарована Десна. Україна в огні. Щоденник. Київ: Веселка, 1995. 574 с.
4. Євсюкова К. І. Духовно-моральне виховання в контексті християнських цінностей. *Філософія. Нова парадигма*. Випуск 119. С. 122-130. Режим доступу: [file:///C:/Users/%D0%AF/Downloads/Nora_2014_119_14%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/%D0%AF/Downloads/Nora_2014_119_14%20(1).pdf)
5. Іванченко В. В. Духовно-моральні цінності як гармонійна основа процесу формування світогляду школяра. *Актуальні проблеми навчання та виховання людей з особливими потребами*. Збірник наукових праць. № 6 (8). 2009. Режим доступу: <http://ap.uu.edu.ua/article/192>
6. Плівачук К. В. Духовно-моральне виховання учнівської молоді як умова ціннісного становлення особистості. *Народна освіта*. Електронне наукове фахове видання. Режим доступу: https://www.narodnaosvita.kiev.ua/?page_id=3941
7. Плюта І. П. Проблеми формування духовно-моральної особистості молодшого школяра в сучасних умовах. Режим доступу: http://ru.osvita.ua/school/lessons_summary/upbring/42141/
8. Роганова М. В. Виховання духовно-моральних цінностей в учнів основної школи в позакласній виховній роботі. *Професійна освіта: методологія, теорія та технології*. № 4. 2016. С. 191–200.
9. Сухомлинська О. В. Сучасні цінності у вихованні. *Шлях освіти*. 1996. № 1. С. 17–28.
10. Українська мова. 5-11 класи: навчальні програми, методичні рекомендації щодо організації навчально-виховного процесу в 2018/2019 навчальному році / Укладач О. Ю. Котусенко. Харків: вид-во «Ранок», 2018. 160 с.
11. Хоружа Л., Киричок В. Духовно-моральне виховання школярів в Україні: досвід та шляхи вдосконалення. *Рідна школа*. № 4-5 (квітень-травень). 2013. С. 26–32.

Summary

The article focuses on the methodological aspect of education the spiritual and moral values of students, using extracts from the compositions of Oleksandr Dovzhenko.

Keywords: humanistic outlook, spiritual and moral values, good and evil, compositions of OleksandrDovzhenko, spiritual development, spiritual education, working methods.

Наталія Медвідь

КОНЦЕПТ «РОДИНА» В МОВНІЙ КАРТИНІ СВІТУ ОЛЕКСАНДРА ДОВЖЕНКА

Стаття присвячена дослідженню особливостей вербалізації концепту «родина» в мовотворчості Олександра Довженка. З'ясовується семантико-культурологічне спів відношення концептів «рід», «родина», «сім'я». Здійснюється аналіз мовних засобів, що репрезентують концепт «родина» у творах Олександра Довженка.

Ключові слова: концепт, мовна картина світу, вербалізація, родина, рід, сім'я, мовотворчість, Олександр Довженко.

Постановка проблеми, її зв'язок із важливими завданнями. Аналіз мови творів художньої літератури в аспекті дослідження коцептосфери дає

зможу з'ясувати основні культурологічні категорії, закладені в основу філософії нації, адже саме мова «формує інтелектуальне і духовне середовище етносу, а відтак, формує націю» [4, с. 233]. За такого підходу мовна картина світу вивчається не стільки як засіб вираження об'єктивного світу, скільки як засіб вираження «духовності, тих надбань, що безпосередньо не сприймаються органами чуття, а знання про які виникають у результаті складних психо- і логіко-ментальних процесів, у яких мова виступає знаряддям об'єктивації духовного світу» [5, с. 83].

Концепт «родина» – один із ключових для української культури, оскільки пов'язаний із таким фрагментом дійсності, що є духовним осередком українця, через який виявляється українська ментальність.

Українська нація єдина має поняття «родина». Тобто, не просто сім'я – батько, мати і діти, а й родичі по батькові, по матері, племінники, онуки. Комплексний аналіз семантики, етимології, контекстів уживання основних вербалізаторів концепту «родина» дає змогу виявити його змістове поле у мовній картині світу українців та ідіолекті Олександра Довженка, окреслити знання, уявлення, асоціації, емоційно-ціннісні настанови соціуму.

Аналіз останніх досліджень і публікацій з проблеми, виокремлення невирішених її частин. Проблемі концептів та концептуального аналізу присвятили наукові розвідки С. Аскольдов, О. Кубрякова, З. Попова, О. Селіванова, Ю. Степанов, І. Стернін, А. Сусов, І. Сусов, Р. Фрумкіна, І. Штерн та ін. Концепт розглядають як одиницю ментальності, інформаційну структуру свідомості, яка формується як результат пізнавальної діяльності людини, осмислення отримуваної про предмет інформації [7, с. 403]. Особливостями культури та ментальності народу зумовлені розбіжності у змісті концептів, які вважають універсальними.

Під мовним концептом розуміємо семантичну категорію, що діє в системі логічних відношень і є вербалізованим вираженням певного культурного контексту з усім розмаїттям супровідних значень, уявлень та асоціацій, який є елементом концептуальної картини світу окремої людини чи людської спільноти. Концепт має динамічну сутність, оскільки здатний поповнюватися, змінюватися та відбивати людський досвід.

Мовотворчість Олександра Довженка відтворює не тільки індивідуально-авторську картину світу, а й національну. Зміст концепту визначається не лише понятійним значенням його вербалізаторів, а й контекстами їх уживання, залежить від світоглядних доміант письменника, обізнаності з культурою та традиціями, тому що саме культурно зумовлені уявлення про предмет та його призначення формують глибинну семантику концепту [11, с. 289].

Дослідженню мовних особливостей літературної спадщини О. Довженка присвячені праці І. Білодіда, Н. Бойко, Л. Мацько, Н. Сологуб та ін. Проте вербалізація концепту «родина» у мовній картині світу письменника залишається перспективною для дослідження.

Мета статті – аналіз змісту та вербалізації концепту «родина» в ідіолекті Олександра Довженка.

Виклад основного матеріалу дослідження. Лексема «родина» визначена у словнику як 1) група людей, що складається з чоловіка, жінки, дітей та інших близьких родичів, які живуть разом; сім'я; 2) група людей, народів, націй, згуртованих дружбою, спільною діяльністю, спільними інтере-сами; 3) родич або родичка кого-небудь; 4) група, що складається з декількох родів тварин або рослин, схожих будовою і близьких між собою за походженням; 5) рідна сторона; батьківщина; 6) рід, покоління кого-небудь [8, т. 8, с. 594].

У морфемній будові слова «родина» закріплене розуміння її як одиниці роду: воно мотивоване словом «рід», від якого утворено афіксальним способом за допомогою суфікса -ин-. Історично виокремлення родини пов'язане зі зростанням чисельності роду та поступовою зміною способу ведення господарства, однак родини одного роду не втрачали зв'язку між собою.

Лексема «родина» полісемічна, але всі її співзначення об'єднуються навколо вихідного «рід», первинна природа якого відчутно віддзеркалюється як «внутрішня форма» найменувань *рідний, родич, родитель, родити* тощо. В окремих своїх семантичних наповненнях слова «рід» і «родина» настільки зближуються, що взаємозамінюють одне одного або вживаються як одне складене найменування: *Нема в його ні роду-родини*.

У творах Олександра Довженка родина – це «символ душевного порятунку, затишку, ключова ланка родоводу» [3, с. 504]: *У садочку біля чистої хатини, серед квітів, бджіл, дітвори та домашнього птаства, за столом у тихий літній день сиділа, мов на картині родина колгоспника Лавріна Запорожця і тихо співала «Ой піду я до роду гуляти». Це була пісня матеріна. Пісня була весела і журна одночасово, як і життя людське* [4].

Важливу роль у житті родини відігравав вогонь, який підтримувала жінка й навколо якого збиралися усі члени родини. Цей компонент змісту аналізованого концепту закріплений у фразеологічній одиниці «родинне вогнище». Назва пов'язана з давніми уявленнями про оселю як місце, що має осереддя вогню для приготування їжі, обігріву сім'ї тощо.

Образним втіленням ідеї родинності, сімейного життя виступає хата. Вона об'єднує, зближує рідних, створює умови для взаємопідтримки, спільного бачення світу: *«Тиха, без єдиної хмаринки на чолі, майстриця квітів, чарівних вишивок і пісень. Всі співали. Багато думок промайнуло у матері. Усе життя ніби проплило перед очима. І материнське горе, і радощі, і турботи, і невпинна праця на велику родину з дрібними діточками, на громаду, на державу. Та повиростали непомітно сини, порозліталися на всі сторони, добра слава пішла по світу про синів, що показали себе і в зброї, і в науці, і в звичайних трудах над землею. І ось з'їхались нарешті вони до рідної хати, щоб ушанувати її материнську старість – п'ятдесят, та ще й п'ять років!»* [4].

Мовотворчість Олександра Довженка засвідчує взаємозамінність понять «родина» й «сім'я»:

Пригадую: основна риса характеру нашої сім'ї – насміхались над усім і в першу чергу один над одним і над самим собою. Ми любили сміятись, дражнити одне одного,

сміялись у добрі і в горі, сміялися над владою, над богом і над чортом, мали велику любов і смак до смішного, дотепного, гострого. Дід, батько, мати, брати і сестри.

Сліз нам випало, проте, в житті багато, більш ніж сміху.

І всі ми були добрі до людей.

Своєрідність гумору було нашою родинною і національною ознакою...

Сім'я – 1) група людей, що складається з чоловіка, жінки, дітей та інших близьких родичів, які живуть разом; родина; 2) кого або з означ., перен. група людей, народів, націй, згуртованих дружбою, спільною діяльністю, спільними інтересами; родина; 3) група тварин, птахів, що складається з самця, однієї або кількох самиць та малят; 4) лінгв. група споріднених мов, об'єднаних спільністю походження [8, т. 9, с. 224].

Із родом у свідомості українців тісно пов'язане уявлення про можливість повноцінного існування лише в його середовищі, оскільки він забезпечує захист і надає допомогу. Цим зумовлений сакральний зміст концепту «рід» (божество, яке визначає долю людини й керує нею). Рід складається з низки родин.

Слово «рід» належить до питомо українського шару лексики й у «Словнику української мови» визначене як 1) форма спільності людей за первіснообщинного ладу, господарське і соціальне об'єднання кровних родичів; 2) ряд поколінь, що походять від одного предка; 3) вид, тип чогонебудь; 4) група тварин або рослин, що об'єднує близькоспоріднені види; 5) поняття, що включає в себе ряд менш загальних, видових понять; 6) граматична категорія, властива іменникові багатьох мов [8, т. 8, с. 555].

Кровна спорідненість – важлива ознака роду як суспільної інституції, тому й утворене слово на основі того самого давнього кореня, що й *родити* [8, т. 8, с. 595], спільнокореневе з *рідня, родина, породілля, родитель, роженця, народження* та ін.

Рід об'єднував представників різних поколінь, і тому первинно лексема «рід» мала ширше значення, ніж покоління, однак окремі мовні факти засвідчують, що іноді відбувалося їхнє ототожнення, наприклад, від роду до роду «у всіх поколіннях» [12, с. 742]:

«Ой, у мене увесь рід багатий. А у мене увесь рід багатий. Сюди-туди – он куди, увесь рід багатий», – співала Тетяна, зворушливо хитаючи головою у такт своїй пісні.

Один. Роман Запорожець.

«Сюди-туди – он куди, увесь рід багатий», – співає молодий лейтенант прикордонних військ Роман Запорожець з великою шаблею і заслугою на грудях.

Другий – Іван, воїн.

«Буде мене часто частувати. Буде мене часто частувати», – співає, притулившись до матеріного плеча, артилерист Іван з прикордону.

Третій – славний чорноморець Савка Запорожець.

«Сюди-туди – он куди, часто частувати», – співає вдвох із батьком третій Запорожченко, Савка-чорноморець. А над ними сяє божественна біла борода діда Деміда, що теж був колись чорноморцем, та вже не співає, а тільки похитує головою й плаче од зворушення і глибоких своїх нужденних і злиденних літ.

Четвертий – Григорій, майстер урожаю.

У п'ятого сина діточки зелені.

Співає, легко посміхаючись, п'ятий Запорожець, Трохим, обнімаючи трьох маленьких дітей – двох хлопчиків і одну дівчинку, – та у жінки двоє.

І дочка Олеся – всьому роду втіха [4].

Слово «рід» традиційно поєднується з означеннями «великий», «багатий», «чесний», «козацький», «хороший» тощо: *Була Олеся тонкою, обдарованою натурою, тактовною, доброю, роботящою і бездоганно вихованою хорошим чесним родом [4]; «Ой, у мене увесь рід багатий. А у мене увесь рід багатий. Сюди-туди – он куди, увесь рід багатий», – співала Тетяна, зворушливо хитаючи головою у такт своїй пісні [4].*

Здавна було помічено, що представники одного роду схожі одне на одного, що зумовлено кровним зв'язком і вихованням: *Нема в мене ні отієї, що ви казали, національної гідності, ні честі... Так скажіть мені хоч перед смертю, чому ж оцього в мене нема? А де ж воно, людоньки? Рід же наш чесний [4].*

Поступово поняття роду розширюється, кровний зв'язок перестає бути його визначальною ознакою, натомість головну роль відіграє національна ознака або спільність інтересів тощо: *Вона йшла додому. Сила, що несла її на схід, на Україну, була надзвичайна. Її несла мудра невмируща воля до життя роду, оте велике й найглибше, що складає в народі його вічність [4].*

Активне вживання кореня *рід* в українській мові засвідчує неабияку значущість родових понять і першочерговість родових цінностей для українців.

Поняття роду, родини, родичів, рідних перетинаються, накладаються одне на одне, бо в основі їх лежить усвідомлення спорідненості, родичівства. При всій етимологічній і значеннєвій зближеності поняття роду й родини можуть об'єднуватися в одному дискурсі, розходячись у вихідному наповненні: *рід* передає поняття зміни поколінь, називає не лише живих, а й померлих, не лише близьких, а й далеких родичів, родина – більш близьких, живих рідних.

За старовинними звичаями, почуття роду, родинності продовжує жити в родині, яка має його дотримуватися, перейматися ним, зокрема у взаєминах з родинами іншого (дружнього або ворожого) роду.

Отож у поняття родина входять лише живі близькі родичі; померлі діти згадуються окремо. Поняття «рід» охоплює не лише близьких, але й віддалених рідних. Родина зберігає пам'ять роду. Кожна з родин усвідомлює і свою єдність, і свою окремішність, і свій обов'язок перед родом. Родина виступає як втілення родових звичаїв і традицій. Голос роду, родинна тяглість допомагає долати найтяжчі випробування: *Глибина інстинкту роду, підсвідома мудрість, що з'являються на допомогу людині в грізні часи, коли розум холоне і не встигає усвідомити небезпеку, і спитати нікого, і грізний час летить лавиною згори [4].*

Рід, родина здавна розглядалися як важлива запорука існування людини, постійної підтримки і допомоги, що її могли надати лише члени родини, близькі родичі. Поняття роду, родини, родичів, рідних перетинаються, накладаються одне на одне.

У концепті «родина» відчутна семантика високої оцінності. Родина буває велика, єдина, дружня, щаслива тощо. Якщо під родиною розуміти лише кровно споріднених людей, що живуть відокремлено від інших, то слово-поняття «родина» зближується із словом-поняттям «сім'я».

Слово-поняття «родина» має можливості розширення свого внутрішнього наповнення, аж до позначення рідної сторони, батьківщини, всього народу. Під родиною можна розуміти «близькі люди», «побратими», «ті, що відстоюють одну справу» тощо.

Висновки дослідження і перспективи подальших розвідок із напрямку. Концепти «рід», «родина», «сім'я» тісно взаємопов'язані між собою, однак їхній семантико-культурологічний обсяг не тотожний. Ядром названих слів-концептів є значення «сукупності осіб, пов'язаних кровним зв'язком», навколо якого сформоване широке коло глибинних значень. У художньому мовленні Олександра Довженка концепт «родина» охоплює широкий діапазон стрижневих компонентів, з одного боку, – рід, родич, рідні тощо, з іншого, – сім'я. Об'єднує ці поняття ознака спорідненості, родичівства.

Перспективним убачаємо аналіз інших ключових концептів української культури у мовотворчості Олександра Довженка.

Література:

1. Вежбицкая А. *Семантические универсалии и описание языков*. Москва: Школа «Языки русской культуры», 1999. 317 с.
2. Войтович В. *Міфи та легенди давньої України*. Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2007. 392 с.
3. *Енциклопедія українознавства* / гол. ред. проф. В. Кубійович. Париж; Нью-Йорк: Наукове товариство імені Т. Шевченка, вид-во «Молоде життя», 1962. Т. 7. 1600 с.
4. Довженко О. Повні тексти творів. URL: <https://www.ukrlib.com.ua/books/author.php?=&21> (дата звернення: 19.04.2019).
5. Жайворонок В. В. *Знаки української етнокультури: словник-довідник*. Київ: Довіра, 2006. 703 с.
6. Жайворонок В. В. *Українська етнолінгвістика: нариси*. Київ: Довіра, 2007. 262 с.
7. Караванський С. *Практичний словник синонімів української мови*. Київ: Кобза, 1995. 472 с.
8. Селіванова О. О. *Сучасна лінгвістика: напрями та проблеми*. Полтава: Довкілля-Київ, 2008. 712 с.
9. *Словник української мови: в 11 т.* Київ: Наук. думка, 1970–1980.
10. Степанов Ю. С. *Константи: Словарь русской культуры*. 3-е изд., испр. и доп. Москва: Академ. проект, 2004. 992 с.
11. Сусов А. А. Размышления о концептах. *Вісник Харківського національного університету ім. В. Н. Каразіна. № 726. Серія «Романогерманська філологія. Методика викладання іноземних мов»*. Харків, 2006. Вип. 49. С. 14–20.
12. Ужченко В. Д., Ужченко Д. В. *Фразеологія сучасної української мови*. Київ: Знання, 2007. 494 с.
13. *Фразеологічний словник української мови: в 2 кн.* / уклад. В. М. Білоноженко та ін.; НАН України; Інститут української мови. Київ: Наук. думка, 1993. Кн. 1. 1993. 530 с.; Кн. 2. 1993. 458 с.

Summary

The article deals with studying the features of verbalization of the concept of a «family» in Oleksandr Dovzhenko's linguistic creativity. The semantic and cultural relation of the concepts of a «family», a «clan», a «gender» is revealed. The linguistic means that represent the concept of a «family» in Oleksandr Dovzhenko's works are analyzed.

Key words: concept, linguistic picture of the world, verbalization, family, clan, gender, linguistic creativity, Oleksandr Dovzhenko.

Тетяна Шарова, Сергій Шаров, Лідія Суховій

НЕЗЛАМНІСТЬ СИЛИ ТА НЕПОХИТНІСТЬ ДУХУ УКРАЇНЦІВ У ТВОРІ О. ДОВЖЕНКА «УКРАЇНА В ОГНІ»

У статті представлені особливості творчості О. Довженка. Акцент зроблено на аналізі твору «Україна в огні», де автор змалював незламність сили та непохитність українського народу. У статті наголошено на ролі жінки у суспільстві та на її стражданнях під час війни.

Ключові слова: письменник, художнє слово, кіноповість, проблематика, незламність сили, непохитність духу.

Постановка проблеми, її зв'язок із важливими завданнями. У наш час немає потреби переконувати сучасну молодь у тому, що творчість О. Довженка – класика української літератури. Він і мистецтво слова – гарне поєднання, яке знайшло свій відгомін в Україні та далеко за її межами. Не виникає сумніву щодо його таланту в літературі та кіномистецтві. Нині дослідники акцентують увагу на тому, що *«в історії української літератури кінця 20–30-х рр. ХХ ст. письменники почали уважніше ставитися до відбору конкретних життєвих фактів, відмовлятися від тематичної розпорошеності, не брати за зразок чужі твори. Вони прагнули художньо осмислювати важливі суспільні та психологічні проблеми відповідно до свого життєвого досвіду і стильової манери»* [10, с. 239]. До когорти таких митців слід віднести творчість О. Довженка. Відомо, що творчість О. Довженка вивчають в школі, однак треба розуміти, що деякі аспекти, які письменник розкриває на сторінках своїх творів, можна переосмислити лише у дорослому віці [2].

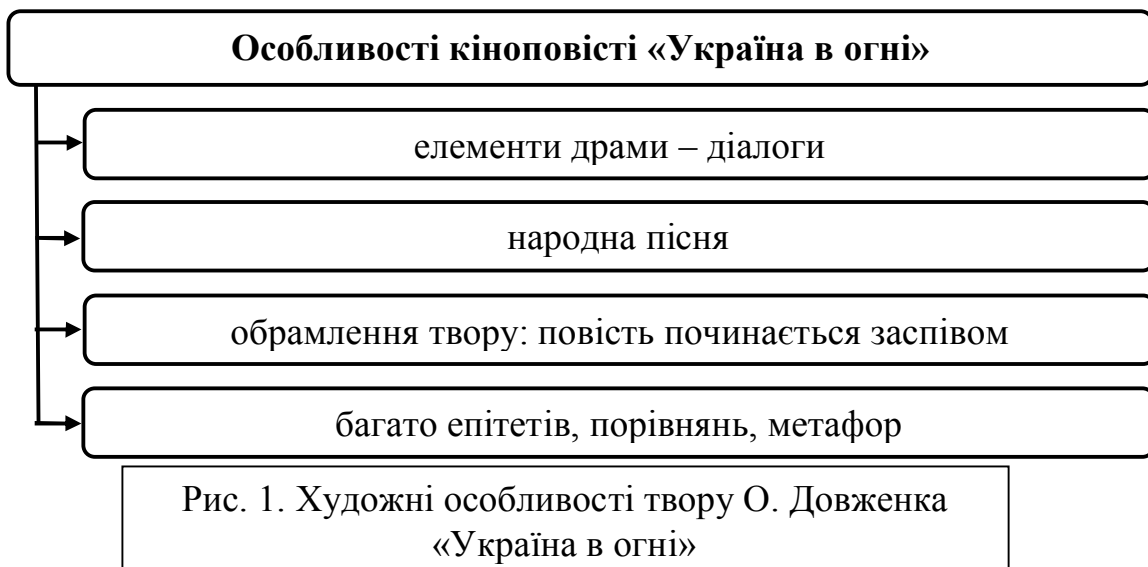
Аналіз останніх досліджень і публікацій з проблеми, виокремлення невирішених її частин. Творчість О. Довженка досліджували такі критики та літературознавці: О. Гончар, О. Бабишкін, І. Дзюба, В. Дончик, С. Жила, І. Захарчук, В. Ігнат, С. Коба, І. Корнієнко, Р. Корогодський, Ю. Кочерган, Н. Логвіненко, І. Місюра, Н. Науменко, Л. Новиченко, С. Пультер, В. Святовець, Н. Тимків, Г. Ткаченко, Н. Троша, В. Фашенко, В. Хархун, Т. Чумак, С. Шмулик. Зазначені критики досліджували такі аспекти творчості О. Довженка: духовні орієнтири творчості (Т. Чумак); драматургію, художні особливості художніх творів письменника (Н. Троша); художню модель війни

у текстах митця слова (В. Хархун); літературну спадщину як вияв національної ідентичності (Н. Троша); трагічні події війни у творах письменника (Г. Ткаченко); авторську позицію в літературознавчих працях (Н. Тимків); форми деталізації у творах митця (В. Святовець); події Другої світової війни у художніх творах письменника (І. Місюра); літературний портрет письменника (С. Коба, С. Жила, І. Дзюба, О. Гончар); щоденникові записи кінодраматурга (І. Захарчук); громадянські уроки О. Довженка (В. Дончик).

Слід констатувати той факт, що творчість О. Довженка на сьогодні є дослідженою. Однак попри наявність таких ґрунтовних досліджень, все ж можна говорити про відсутність чітких розвідок, де було б розкрито поетикальні особливості художніх творів О. Довженка, подано схемографіку його творчості, зокрема кіноповісті «Україна в огні». Саме тому виникла потреба у цілісному дослідженні твору О. Довженка «Україна в огні».

Метою статті є аналіз кіноповісті О. Довженка «Україна в огні» та розкриття незламності сили та непохитності духу українського народу.

Основний виклад матеріалу. Головною ідеєю твору О. Довженка «Україна в огні» є утвердження ідеї невмирущості українського народу, заклик до високої моралі українців у страшні воєнні часи. За життя сам автор говорив про те, що у творі «Україна в огні» він заклав незламність сили та непохитність духу українців, їхню впевненість у перемозі. У творі автор прагнув якомога детальніше розкрити події тогочасної дійсності, використовуючи при цьому різноманітні відступи, епізоди, сцени, оповідання (рис. 1.).



Возвеличуючи безсмертний подвиг українського народу, передаючи свій біль та переживання за українську націю, О. Довженко втілює свої думки через образи, які сьогодні є ідеальними, однак трагічними за своєю долею. На сторінках твору автор показує трагічні картини життя українського народу, передаючи їх з болем та жалем: *«Горять жита на многі кілометри, палають, топчуться люди підводами. Мечуть бомби. Розсипаються вершники по полю, мов птаці... Крик і плач, і височений зойк поранених коней»* [1].

Читаючи твір, можна виокремити безліч проблем, зокрема:

- трагедія тогочасся;
- національна самовідданість українського народу;
- життя звичайної людини у воєнний час;
- загальнолюдські цінності;
- жінка на війні, війна як загальнонаціональна проблема (рис. 2.).

Остання проблема є найбільш болючою і торкається життєвої долі Олеси Запорожець, Христі Хуторної та Мотрі Левчихи. У творі автор піднімає питання про трагедію жінки, яка перебувала в окупації. Тут не можна не згадати про спалені й зруйновані будинки, зґвалтування, голодних дітей, отримання похоронок. У фіналі письменник говорить про перемогу, однак долі дівчат та жінок понівечені. С. Максимчук-Макаренко зазначає, що *«галерея жіночих образів “Ук-раїни в огні” (Олеся) <...> демонструє незламність української жінки в боротьбі з ворогами, її патріотизм і силу національного духу»* [3, с. 10]. Категорію правди та реалістичні події війни також відтворено у художніх текстах І. Маслової, про що згадується у дослідженнях про його творчість [7]. Образ жінки в складних життєвих обставинах подавав на сторінках творів у XIX ст. Т. Шевченко [8].

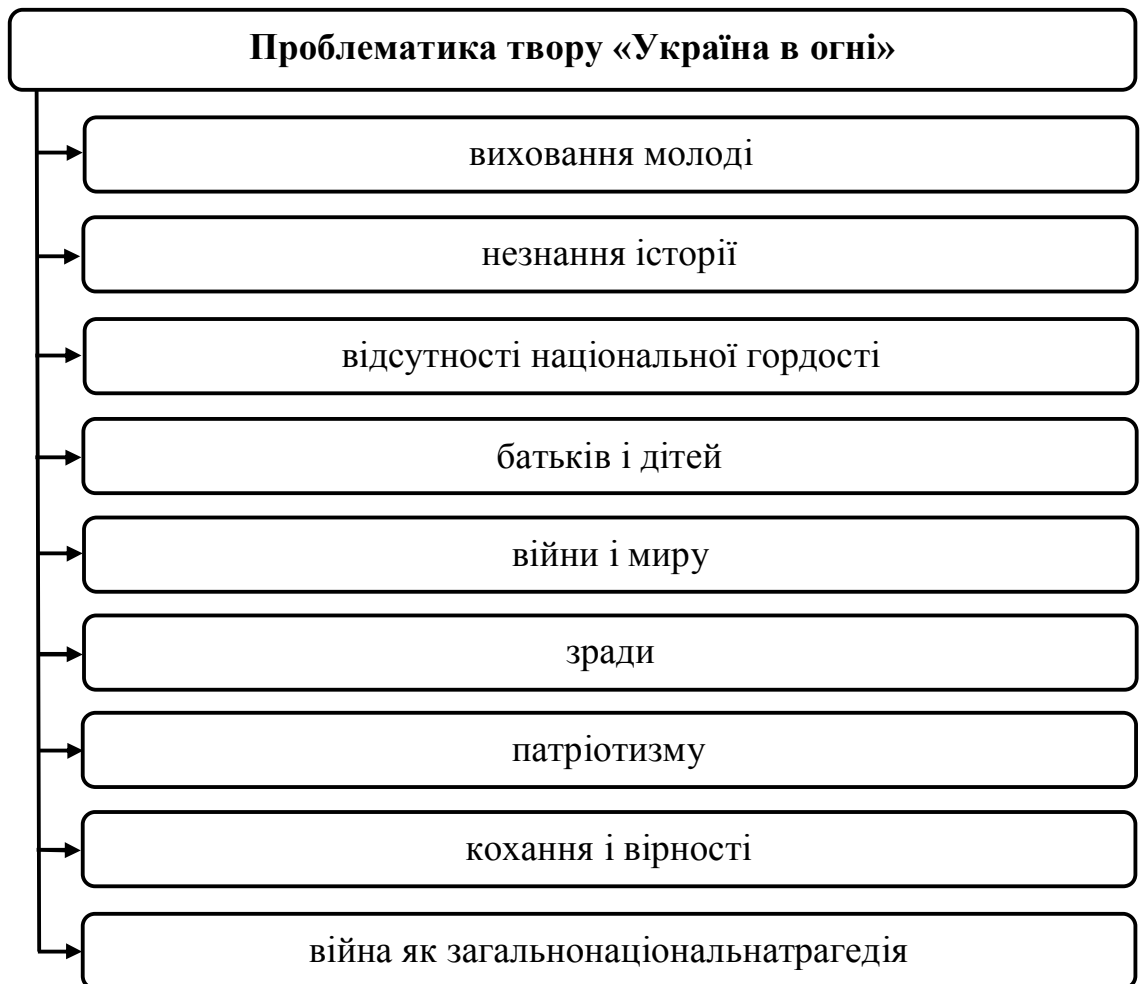


Рис. 2. Проблематика твору О. Довженка «Україна в огні»

О. Щур у науковій статті про жінку і війну в кіноповісті О. Довженка «Україна в огні» розглядає долю жінки в страшні для України часи: *«Жінка знову, після короткого періоду державної підтримки в боротьбі за рівні права, стає об'єктом обміну, її функції максимально звужуються, а життя призначення збігається з біологічним»* [9, с. 54].

Композиційно сюжет твору має 50 окремих картин, які пов'язані між собою подіями воєнних часів. У творі О. Довженка «Україна в огні» можна виокремити 4 сюжетні лінії:

- захист Батьківщини;
- стосунки Олесі і Василя;
- доля Христі Хутірної;
- поведінка та дії Лимарчука та вчинки ворожого табору (рис. 3.).

Слід акцентувати увагу на тому, що представлені сюжетні лінії переплітаються між собою. Такий прийом використано письменником для того, щоб читач зміг сам аналізувати події, які зринають перед його творчою уявою та зміг співвіднести всі дії головних персонажів. Однак плутати навмисне між собою сюжетні лінії не треба.

Усі чотири сюжетні лінії мають свої особливості, до яких слід віднести діалоги, наявність пісні, заспівів, епітетів, метафор та порівнянь. Однак, слід констатувати той факт, що центральними образами твору є Україна та український народ. Особливе місце автор відводить у тексті ліричним відступам (рис. 4.).

На думку Н. Тимків *«сутність Довженкового погляду та змальований ним період історії полягає в тому, що він розглядає його як певну ланку в величезному ланцюзі всієї історії народу»* [4, с. 47]. З огляду на це, можна констатувати, що автор твору «Україна в огні» намагався передати не історичні факти України, а трагізм українського народу. Тут чіткою лінією проходить одна із проблем, яка заявлена автором ще на початку твору – збереження історії українського народу. У творі зринають слова автора про збереження історичної пам'яті: *«Багато бачили вони такого забороненого для людських очей, що не забудуть і потомки в віках»* [1].

Н. Троша акцентує увагу на тому, що *«його творчість – це система з визначеним ідейно-тематичним комплексом, вектор якого пролягає через концепт історії, історичної пам'яті, що є одним із центральних і найбільш важливих у його літературній діяльності»* [5, с. 45]. Дослідниця наголошує, що *«літературна спадщина О. Довженка сприймається як єдиний літопис національної катастрофи України. Кожний рядок сповнений болем і стражданнями, переживаннями за долю українського народу»* [6, с. 54].

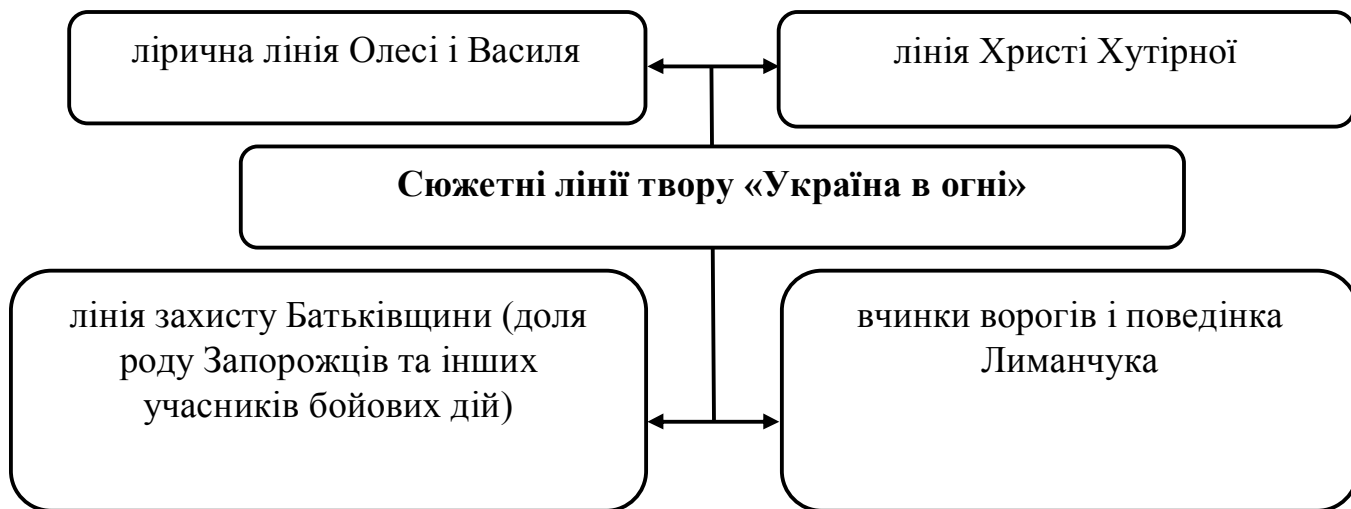


Рис. 3. Сюжетні лінії кіноповісті О. Довженка «Україна в огні»

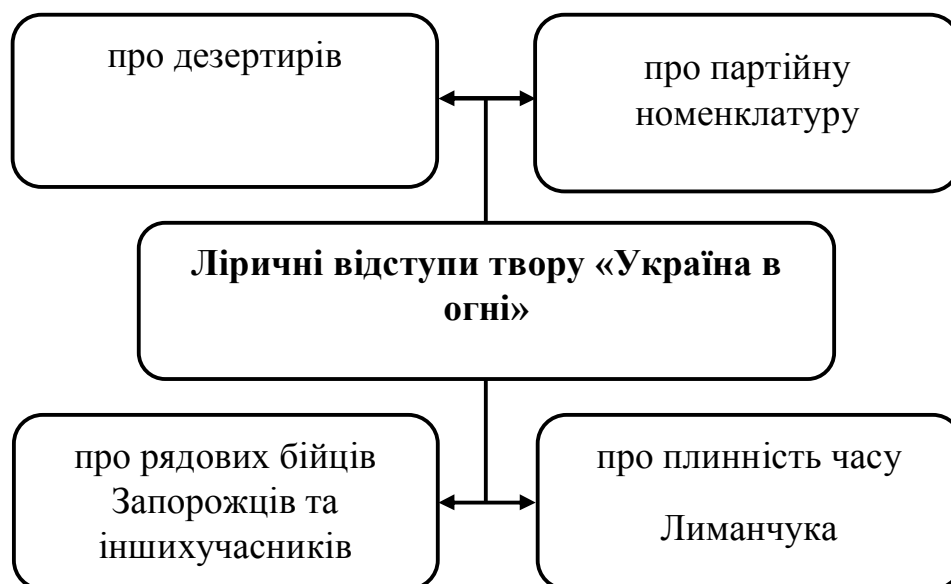


Рис. 4. Ліричні відступи письменника у кіноповісті «Україна в огні»

Висновки. О. Довженко у кіноповісті «Україна в огні» показав трагедію українського народу різновекторно та багатоаспектно. На сторінках твору можна знайти проблеми філософського змісту, моральності та етичного наповнення. Відсутність подій у хронологічній послідовності, детальних описів воєнних подій дозволяє говорити про те, що завданням автора було передати біль та страждання українського народу, трагедію цілої країни, а не процес воєнних подій тогочасся.

О. Довженко в українській літературі вперше показав відсутність цілісності в Україні. Без приховувань та завуальовування він показав реальні

картини тогочасної дійсності, викрив ворогів, зрадників та показав ідеальних героїв української нації. Письменник довів, що лише будучи разом, країна зможе вийти на новий щабель розвитку.

Література

1. Довженко О. Україна в огні: текст. Режим доступу: <https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=876>
2. Лайфхаки з української літератури. Олександр Довженко. Режим доступу <https://edera.gitbook.io/lit-lifehacks/rozdil-12/dovzhenko>
3. Максимчук-Макаренко С. Типологія жіночих образів у літературній спадщині Олександра Довженка 10.01.01 – українська література автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук. Київ. 2017. 21 с.
4. Тимків Н. Підтекст як авторська позиція через сторінки кіноповісті «Україна в огні» О. Довженка. *Українська мова і література в школі*. 2004. №6. С. 47–51.
5. Троша Н. В. Концепт історії через призму літературної творчості О. Довженка. *Науковий вісник міжнародного гуманітарного університету. Філологія*. 2014. Вип. 8 (2). С. 45–48.
6. Троша Н. Дискурс української історії в щоденникових записах Олександра Довженка. *Філологічні науки*. 2013. № 14. С. 53–59.
7. Шарова Т. М. Реалістичне відтворення життєвої правди у творах І. Маслова. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія «Філологічна»*. Острог: Видавництво Національного університету «Острозька академія». Вип. 59. 2015. С. 239–241.
8. Шарова Т.М., Шаров С.В., Солоненко А.М. Видатні особистості української словесності. Мелітополь: Видавничий будинок Мелітопольської міської друкарні, 2018. 254 с.
9. Щур О. Жінка і війна в кіноповісті Олександра Довженка «Україна в огні» *Магістеріум. Випуск 61. Літературознавчі студії*. 2015. С. 50–54.
10. Sharova T., Posadna T. Самобутність та оригінальність української прози 20–30-х років ХХ ст. *Scientific Proceedings of Ostroh Academy National University. Philology Series*. 2018. Т. 2. №69. С. 239–242.

Summary

The article presents the peculiarities of A. Dovzhenko's work. The accent is made on the analysis of the work «Ukraine in Fire», where the author depicted the invincibility of force and restraint of the Ukrainian people. The article highlights the role of women in society and its suffering during the war.

Key words: writer, artistic word, cinematic, problematic, invincibility of force, steadfastness of spirit.

Марина Кабиш

РОЛЬ АНАФОРИ ТА ЕПІФОРИ У ПРОЗОВИХ ТВОРАХ ОЛЕКСАНДРА ДОВЖЕНКА

Стаття присвячена дослідженню актуальної для сучасної лінгвістики проблеми принципів і форм звукової організації тексту. Здійснено фонетико-стилістичний аналіз прозового мовлення Олександра Довженка, а також визначено й охарактеризовано стилі-

стині функції анафори та епіфори, зафіксованих у мові кіноповістей та оповідань письменника.

Ключові слова: звук, звукопис, фоностилістика, повтор, анафора, епіфора.

Постановка проблеми. Важливим напрямом сучасних лінгвостилістичних досліджень є аналіз звукової організації тексту, що дозволяє сприйняти індивідуально-авторське мовлення як цілісну єдність форми та змісту. Майстерне звукове оформлення художнього твору здатне підсилити емоції, почуття та переживання, висловлені автором, декодувати його глибинний задум, емоційно-експресивне ставлення до висловленого. Яскравим зразком такого гармонійного поєднання ідейно-тематичного змісту твору, його художньо-образної системи, виразного стилістичного колориту та звукового оформлення є мовотворчість Олександра Довженка.

Аналіз актуальних наукових досліджень і публікацій. Мова прозових творів Олександра Довженка як матеріал лінгвостилістичних досліджень привертала увагу багатьох науковців. Зокрема, найбільш ґрунтовно досліджено особливості мови кіноповісті письменника «Зачарована Десна» у праці І. Білодіда [1]. Зафіксовано й наукові розвідки, присвячені дослідженню окремих аспектів мовотворчості письменника: виявленню семантичного та стилістичного наповнення кольороназв як засобу художнього відображення довкілля в ідіостилі О. Довженка (О. Шумбар [8]); з'ясуванню особливостей словесного вираження ключових образів-символів, притаманних мові творів письменника (Н. Сологуб [5], Н. Хараман [7]); встановленню прагматичної, соціолінгвістичної та лінгвокультурної зумовленості українськомовної вербальної інвективи на матеріалі творів О. Довженка (С. Форманова [6]); визначенню ролі діалогів і монологів як основних мовних засобів кінодраматургії Олександра Довженка (В. Гриневич [2]). Прозові твори видатного майстра слова стали продуктивним матеріалом для здійснення досліджень із компаративістики, зокрема, перекладознавчого аналізу стилістичних явищ на матеріалі кіноповісті «Зачарована Десна» (О. Ясинецька [9]), а також аналізу вживання стилістичних засобів розкриття особливостей світогляду дітей у прозових творах О. Довженка (М. Князян [4]) та ін. Однак вивчення фоностилістичних особливостей мови прозових творів О. Довженка як продуктивних засобів експлікації індивідуально-авторського ідіостилію письменника досі не здійснювалося, що й зумовлює актуальність обраної для дослідження теми.

Мета статті – здійснити фонетико-стилістичний аналіз прозового мовлення Олександра Довженка; визначити й охарактеризувати стилістичні функції анафори та епіфори, зафіксованих у мові кіноповістей та оповідань письменника.

Виклад основного матеріалу. Виразність індивідуального стилю досягається сукупністю мовних засобів, від звукових, таких як інтонація, логічний наголос, милозвучність, звукове оформлення тексту, до емоційно забарвлених слів і фігур поетичного синтаксису. Особливу роль серед них відіграють одиниці звукопису, які незважаючи на пріоритетне стилістичне

навантаження у поетичному мовленні, в прозових текстах виступають як продуктивні фоносемантичні засоби компресії інформації, створення акустичного образу повідомлюваного, посилення виражально-зображального потенціалу прозового мовлення.

Прозове мовлення Олександра Довженка є взірцем майстерного володіння українським образним словом. Письменник «створив власну поетику кіно, що дало йому змогу майже в кожному фільмі через поетичні тропи, метафоричну кіномову розкривати особливості національного світовідчуття. Поєднавши в собі талант режисера і письменника, своєю феноменальною творчістю він збагатив і поєднав два види мистецтва – візуальне і словесне, відкрив нові, досі не знані, шляхи пізнання й відображення динаміки життя» [7, с. 1].

Мовотворчість О. Довженка є надзвичайно багатою на виражальні засоби, які передають найтонші відтінки почуттів і прагнень, які автор хотів донести до читача. І. Білодід зазначав, що «тип мовлення, мовні засоби зображення героїчного, патетична тональність створюються у Довженка правдивим, відповідним до героїки зображуваних подій та образів добором лексики і фразеології, ритмомелодикою фрази, історичними, фольклорно-епосними, літературними ремінісценціями, романтичною піднесеністю вислову і асоціативним комплексом слова-поняття» [1, с. 7]. Важливе місце серед них посідають фоностилістичні одиниці, що формують звукове тло художнього твору, сприяють створенню особливої емоційно-експресивної виразності авторського мовлення, його естетизації.

Характерним фоностилістичним засобом у мовотворчості О. Довженка є анафора. При чому стилістично виразним у прозовому мовленні автора є як повтор однакових початкових приголосних звуків у суміжних словах, так і ініціальний повтор слів, окремих словоформ, сполучень слів та синтаксичних конструкцій. Зокрема, звукова анафора в аналізованому контексті підсилює семантику лексем і їх емоційно-експресивні властивості: *Коло хати, що стояла в саду, цвіли квіти, а за хатою, проти сінешніх дверей, коло вишень, – поросла полином стара погребня з одкритою лядою, звідки завжди пахло цвіллю («Зачарована Десна»)* [3, с. 432]; *І коли я часом гнівлю його [Бога] всесильне, всеблагес, всевидящес око, так це зовсім не тому, що я в нього не вірую чи вірую в якогось іншого бога («Зачарована Десна»)* [3, с. 453]; *Я дивився на діда Платона і з насолодою слухав кожне його слово. Дід вірив у нашу перемогу. Він був для мене живим грізним голосом нашого мужнього народу («Ніч перед боєм»)* [3, с. 566]; *Батько дивився на сина, грізний гнів охопив його старе змучене серце («Відступник»)* [3, с. 572]; *Я йшов останнім і думав про діда Платона. «Спасибі йому, – думав я, – що не пожалів нас, не окропив нашу сумну стежку сльозами, що викресав із мого серця огонь уночі...» («Ніч перед боєм»)* [3, с. 569]; *Молітьсь, матері, молітьсь!.. («Перемога»)* [3, с. 631]; *Закипіла вода в річці, запінилася, зачервоніла, і не встигли німці оглянутись, як уже Орлюк і Вовк Микита вискочили з своїми батальйонами на другий берег. Під їх ногами була українська земля! («Перемога»)* [3, с. 634]; *Під самий уже ранок, коли од морозу скаменіло його*

серце і грізний гарматний гук возвістив зорю, Василь притих, немов заснув од великої втоми («Мати») [3, с. 657]; 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 суцюз. Білу, з теплою солом'яною стріхою, що поросла зеленим оксамитовим мохом, архітектурну **праматір пристанища людського** («Хата») [3, с. 662].

Анафора, репрезентована повтором слів і їх словоформ, увиразнює значення лексеми, надає їй емоційно-експресивного забарвлення, акцентує увагу читача на зображеному фрагменті дійсності, творячи таким чином висхідну градацію відображення емоцій, думок і почуттів автора. У мові кіноповістей та оповідань О. Довженка джерелом творення такої анафори виступають як самостійні, так і службові частини мови. Зокрема, до продуктивних повнозначних слів, зафіксованих у аналізованому матеріалі, належать такі: а) **займенники**, що виступають у авторському контексті засобами своєрідної інтимізації: особові (**Він**[Віктор Гусаров] був воїн. **Він** був безстрашний, сміливий і гаряче любив свою Батьківщину. **Він** був трудолюбивий, як робітник, і знав досконало своє важке бойове ремесло. **Він** не був славолюбним, не приховував своїх бойових тактичних таємниць, надбаних досвідом боротьби. **Він** навчав своїх товаришів тактиці повітряного бою з усією старанністю своєї натури («Стій, смерть, зупинись!») [3, с. 576]; **Вона** [Олеся] подала йому чистий рушник. ... **Вона** соромилась, і ні. **Вона** ходила по хаті, носила йому до стола страви. **Вона** сповняла свій, одній лиш їй начертаний неначебно, закон («Незабутнє») [3, с. 593]) та відносні (А в самому низу картини в окремих клітках було ще намальовано щось на зразок виставки чи преїскуранта кар за гріхи. **Хто** брехун чи дражнився – висів у вогні на гаку за язик. **Хто** не постує – за живіт. **Хто** їсть нишком у піст стоянку чи жарить яєчню з салом – той на гарячій сковороді голим задом, **хто** лаявся, той, навпаки, – лизав сковороду язиком («Зачарована Десна») [3, с. 437]); б) **дієслова**, що створюють стилістичний ефект динамічного розгортання дії: Цю історію **хочеться** казати найдорожчими словами, що даються людині в рідкі, неповторні години. // **Хочеться** кожне слово помити в українській криниці, де дівчина воду брала, і поставити слова чистими рядами, щоб незабутнє виграло в них, як сонце на великдень і радувало людські серця у великі і трудні часи. // **Хотілось би** вишити слова, мов червоні квіти на холодних рушниках, і розвішати рушники в кожній хатині, аби хто на них не глянув, з якого боку не зайшов, щоб вони завжди були непорочними, як говорила колись про себе моя скорбна мати («Незабутнє») [3, с. 590]; **Пошли** ж, доле, надію і силу терпіння невольникам і невольницям страшного двадцятого віку! // **Пошли** гнів і ненависть, і гордість оборонцям і визволителям нашої Батьківщини! («Перемога») [3, с. 639]; **Любив** я, коли хтось на дорозі вночі, проходячи повз нас, казав: «Здрастуйте». І **любив**, коли дід одказував: «Дай бог здрастувать». **Любив**, коли скидалась велика риба в озері чи в Десні на заході сонця. **Любив**, їдучи на возі з луку, дивитися, лежачи, на зоряне небо. **Любив** засинати на возі і **любив**, коли віз спинявся коло хати в дворі і мене переносили, сонного, в хату.

Любив скрип коліс під важкими возами в жнива. **Любив** пташиний щебет у саду і в полі. Ластівок **любив** у клуні, деркачів – у лузі. **Любив** плескіт води весняної. І жаб'яче ніжно-журливе кумкання в болоті, як спадала вода весняна. **Любив** співи дівочі, колядки, щедрівки, веснянки, обжинки. **Любив** гупання яблук в саду у присмерку, коли падають вони несподівано в траву («Зачарована Десна») [3, с. 442]; в) числівники, що набувають виразного стилістичного забарвлення у поєднанні з іменниками: **Шість** віків учили нас по-різному мислити, рухатись, молитись. **Шість** століть гріли нас різними огнями, просвіщали нас різним світлом, кидали в бої одних проти одних під різними знаменами – австрійськими, румунськими, угорськими, польськими... («Перемога») [3, с. 626]; **Сім** разів сходилися бійці з противником. **Сім** найтяжчих німецьких атак відбили вони – вщент, в порох, в дим («Перемога») [3, с. 623]; **Сто** разів він вилітав з рідних аеродромів у бій. **Сто** бойових вильотів! **Сто** ураганів у груді! **Сто** вулканів ненависті! («Стій, смерть, зупинись!») [3, с. 576]; г) прислівники, які увиразнюють ступінь емоцій і почуттів: Як **неприємно**, коли баба клене або коли довго йде дощ і не вщухає. **Неприємно**, коли п'явка впивається в жижку, чи коли гавкають на тебе чужі пси, або гуска сичить коло ніг і червоною дзюбкою скубе за штани. А як **неприємно** в одній руці нести велике відро води чи полоть і пасинкувати тютюн. **Неприємно**, як батько приходить додому п'яний і б'ється з дідом, з матір'ю або б'є посуд. **Неприємно** ходить босому по стерні або сміяться у церкві, коли зробиться смішно. І їхати на возі з сіном **неприємно**, коли віз ось-ось перекинеться в річку. **Неприємно** дивитись на великий вогонь, а от на малий – **приємно** («Зачарована Десна») [3, с. 442]; **Приємно** бродити по теплих калюжах після грому й дощу, чи ловити щучок руками, скаламутивши воду, або дивитись, як тягнуть волока. **Приємно** знайти в траві пташине кубло. **Приємно** їсти паску і крашанки. **Приємно**, коли весною вода заливає хату й сіни і всі бродять, **приємно** спати в човні, в житі, в просі, в ячмені, у всякому насінні на печі. І запах всякого насіння **приємний**. **Приємно** тягати копиці до стогу й ходити навколо стогів по насінні. **Приємно**, коли яблуко, про яке думали, що кисле, виявляється солодким. **Приємно**, коли позіхає дід і коли дзвонять до вечерні літом. І ще **приємно**, і дуже **любив** я, коли дід розмовляв з конем і лошам, як з людьми [3, с. 442].

Зафіксовано в прозовому мовленні О. Довженка й анафоричні повтори службових слів: а) прийменників: Вони били один одного **тяжкими ржавими обломками своєї тяжкої історії**, і обидва **стогнали від ударів**. Вони **шипіли**, як змії, один одному в розкриті роти, **про** Богдана, **про** Мазепу, **про** царів, **про** Петлюру і Гітлера, і рвали, **хто що ненавидів**, і топтали ногами («На колючому дворі») [3, с. 586]; Я розчинивсь на мільйони звучань моєї доби у трансцендентній їх найвищій сфері і написав для людства, якого частинкою єсть, які складають світ, правду мого натхненного серця, всю, **без страху**, красиву й достойну, **без ложних, слизьких і підлих прикрас**, **без угодиництва**, **без потурання тупості застарілих холодних і гордих неуків і їх нещадних заступників**, що вірують у бога, як вершник у засідланого коня («Сон») [3,

с. 665]; *І я примовкав, а Тарас тоді, дідів батько, брав мене на руки і розповідав про Десну, про трави, про таємничі озера – Дзюбине, Церковне, Тихе, про Сейм («Зачарована Десна»)* [3, с. 443]; б) сполучників: *В твої маленькі вікна так приязно заглядало сонце, і соняшник, і всякі інші квіти, і зілля всілякі пахучі. А на покуті понад столом і темний сивий бог у срібних шатах, і Шевченко, і козак Мамай, і Будьонний, і Георгій Побідоносець на білих і рижих конях, і ще якісь люди і боги дивилися через стіл на піч, і на кочерги, і на всякого доброго чоловіка, що входить у двері, вже не скидаючи у сінях шапки... («Хата»)* [3, с. 664]; *І став я композитором. І зразу все, що я знав, відчував, усе, що бачив мій духовний зір, – все обернулося в звуки. І став я свободним, як мені здавалося («Сон»)* [3, с. 665]; *Благословен день батьків і прадідів моїх, і мій буремний день, і день наступний всіх моїх потомків, і всіх, хто зі мною і хто покинув мене, і колиску свою, і рідну стріху, усіх, усіх, щоб не носити зла в душі і давати без кінця і дна, бо єсть я той, хто на Землі не покладає рук («Сіятель»)* [3, с. 672]; *Що ж ви наробили? Нащо ви відступили? Доки нещасні наші батьки дивитимуться нам у спину? Доки стрілятимуть їх вороги, доки палитимуть, вішатимуть? Де вони? Де наші дружини? Де дівчата, діти? Де могили наших героїв, товаришів наших? Топчуться німецьким чоботом!.. Де наша многотраждальна Україна? Ворог звалив її, як обвалом («Перемога»)* [3, с. 613]; в) часток: *Загнибіда підвівся й остовпів. Перед ним, освітлений місячним сяйвом, стояв на сторожі віків грізний його пам'ятник. Піднята вгору бронзова збройна рука досягала, здавалось, до неба, до зір небесних. Він уздрів свою долю в ідеальній її завершеності. Надзвичайні, яких не пережити нікому ні в боях, ні в подвигах, ні в любові, ні в чім на світі, почуття охопили його розтерзану душу («Слава»)* [3, с. 670]; *Частувала мене доля – вина, й закусок, і розваг, – куди не повернусь, – не знали, може, ні діди-козаки, ні стародавнії поляни, ані древліани («Сіятель»)* [3, с. 671]; *Ех, якби оце мені вмерти тут у малині. Хай тоді шукають, хай плачуть наді мною, приплакують, хай жаліють, який я був ловкий хлопчик, свята душечка. Хай потім понесуть мене до ями, а я коло ями як оживу... («Зачарована Десна»)* [3, с. 436].

Зафіксовано й зразки синтаксичної анафори, репрезентованої простим реченням, що повторюється на початку суміжних абзаців аналізованого тексту: *Яка була річка! Яка була річка! Прекрасніша між усіма річками! Та сама, що перебродили її бувало, в косовицю в селі дівчата з граблями, вилами, з білими сорочками в руках над головами, з чарівними піснями й сміхом... // Яка була радісна, незаймана річка... // Її було вже не пізнати [...] // Яка була річка! І бруд, і каламуть, і кров у річці, й смерть («Перемога»)* [3, с. 622].

В мові прозових творів О. Довженка значного стилістичного потенціалу набуває повтор однакових звуків, слів і синтаксичних конструкцій наприкінці відповідних суміжних частин твору, тобто епіфора. Продуктивною в аналізованому матеріалі є звукова епіфора на голосні: а) голосний переднього ряду високого підняття [і]: *Коні водилися в нас різні, бо батько часто їх міняв на ярмарку. Були часом хитрі й недобрі коні. Були перелякані, закляті,*

стурбовані́ або заворожені́ навіки грішники конячі́. Але всі́ вони були окремі́ від нас, пригноблені́, засуджені́ безповоротно і навіки («Зачарована Десна») [3, с. 466]; б) голосний заднього ряду високого підняття [у]: *Опишу її [хати]неповторну зовнішність, привітну й веселу, часом сумну, молоду й стареньку вдовицю, чепурну і уважну, журливу і ніколи не горду* («Хата») [3, с. 662]. Ці фоностилістими підсилюють емоційне забарвлення слів, сприяють динамізму авторської оповіді.

Поширеним є й вживання епіфори – злиття двох фонетичних одиниць, що в поєднанні стають основою творення висхідної градації, в якій увиразнюється семантичне наповнення лексем, а емоційно-експресивне значення підсилюється з кожним наступним компонентом: *Горять жита на многі кілометри, і ярина толочиться вже кілька днів людьми, машинами і мільйонами бездомних коней і корів* («Незабутнє») [3, с. 590]; *Він [Пірат], так би мовити, був собачим артистом. Грав з телям, з поросятами, курми, грав з голубами й гусьми нашими й чужими* («Зачарована Десна») [3, с. 466].

Особливого стилістичного значення набуває лексична епіфора, репрезентована в аналізованому контексті іменниковими одиницями, яка, актуалізуючи семантику слова, забезпечує створення цілісного образу зображуваної реальності. Наприклад, в оповіданні «Перемога» анафоричний повтор лексеми *бомба* є важливим елементом характеристики внутрішнього стану головного героя твору, акумулює всі його хвилювання та передчуття: *З нестерпним свистом наближалась до Кравчини бомба. Серед многих тисяч снарядів і бомб це була саме його бомба. В одну мить свист бомби заповнив усе поле бою, увесь світ* («Перемога») [3, с. 631].

Найвищого ступеня увиразнення прозового мовлення, утвердження власних переконань автор досягає, нагромаджуючи кілька звукових епіфор в одному мікроконтексті: *Щасливий я, що народився на твоєму березі, що пив у незабутні роки твою м'яку, веселу, сиву воду, ходив босий по твоїх казкових висипах, слухав рибальських розмов на твоїх човнах і казання старих про давнину, що лічив у тобі зорі на перекинутому небі, що й досі, дивлячись часом униз, не втратив щастя бачити оті зорі навіть у буденних калюжах на життєвих шляхах* («Зачарована Десна») [3, с. 472].

Висновки і перспективи подальших досліджень. Проведений аналіз особливостей мови прозових творів Олександра Довженка дає підстави вважати фоностилістими продуктивним засобом створення виразності та образності авторського мовлення. Перспективи подальшого дослідження полягають у необхідності з'ясування особливостей використання стилістичних фігур і тропів як стилістичних маркерів індивідуального стилю Олександра Довженка.

Література

1. Білодід І. К. Мова творів Олександра Довженка (збірник «Зачарована Десна»). Київ : Вид-во АН УРСР, 1959. 98 с.
2. Гриневич В. Й. Особливості функціонування діалогів і монологів як основних мовних засобів кінодраматургії О. П. Довженка. *Філологічні трактати: науковий журнал*. Суми: Сумський державний університет, 2012. № 4. С. 162–166.

3. Довженко О. Кіноповісті. Оповідання. Київ : Наукова думка, 1986. 712 с.
4. Князян М. О. Засоби відображення світогляду дітей у творах О. Довженка, М. Стельмаха та Дж. Родарі: стилістичний аспект. *Наукові записки [Національного університету «Острозька академія»]*. Сер. : Філологічна. 2011. Вип. 20. С. 97-105. [Електронний ресурс]. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nznuoaf_2011_20_16
5. Сологуб Н. Образ води у мові творів Олександра Довженка. [Електронний ресурс]. Режим доступу: <http://kulturamov.uiv.kiev.ua/KM/pdfs/Magazine46-47-7.pdf>
6. Форманова С. В. *Інвективи в українській мові* : дис. ... доктора філол. наук: 10.02.01. Одеса, 2013. 450 с.
7. Хараман Н. О. *Мовний образ автора у «Щоденнику» О. Довженка* : дис. ... канд. філол. наук: 10.02.01. Київ, 2015. 23 с.
8. Шумбар О. О. Кольористична лексика в ідіостилі О. Довженка: семантичний і стилістичний аспекти. *Література та культура Полісся*. Сер. : Філологічні науки. 2014. Вип. 77. С. 185–191. [Електронний ресурс]. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Ltkpfil_2014_77_25
9. Ясинецька О. А. Перекладознавчий аналіз стилістичних явищ у прийомі порівняння (на матеріалі кіноповісті О. Довженка «Зачарована Десна» та її англomовного перекладу А. Біленка). [Електронний ресурс]. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна*. Сер. : Романо-германська філологія. Методика викладання іноземних мов. 2014. № 1102, вип. 77. С. 204-209. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/VKHPG_2014_1102_77_34

Summary

The article is devoted to the study of the principles and forms of sound organization of text relevant to modern linguistics. The phonetic-stylistic analysis of Oleksandr Dovzhenko's prose speech was carried out, as well as the stylistic functions of the anaphor and epiphora recorded in the language of film and narratives of the writer were defined and characterized.

Key words: sound, phonogram, phonylistics, repetition, anaphor, epiphora.

Марина Кушнєрєва

РЕЦЕПЦІЯ ТВОРЧОСТІ ОЛЕКСАНДРА ДОВЖЕНКА В ДІАСПОРНОМУ КУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

У статті проаналізовано шляхи рецепції творчості Олександра Довженка в еміграційній періодиці. Розглянуто присвячені українському кіномитцеві й письменнику статті, нариси й відгуки, авторами виступили яких діячі діаспори, письменники-емігранти, кінокритики. З'ясовано, що випрацювані в українському емігрантському просторі підходи до вивчення й осмислення творчої постаті Олександра Довженка свідчать про відкритість і незаангажованість поглядів, здатність робити глибокі літературознавчі узагальнення.

Ключові слова: Олександр Довженко, рецепція, кіномистецтво, українськість, еміграція, еміграційна періодика.

Постановка проблеми. Звернення до постаті Олександра Довженка у просторі української еміграції, прагнення осмислити і дати оцінку творчості митця стала своєрідною реакцією на знищення української культури, нації. Тема Довженка актуалізувала злободенні у межах еміграційного простору проблеми людини і Батьківщини, митця і влади. Запропонована на сторінках еміграційної періодики модель комунікації виступила потужним фактором

формування національної свідомості, активної громадянської позиції. Опубліковані матеріали обговорювались, викликали цивілізовану полеміку між читачами і редакцією.

У прагненні усвідомити джерело трагізму О. Довженка діячі еміграції демонстрували різні вектори його осмислення. Постать письменника й кіномитця світового рівня розкривається як такий, котрий не до кінця зрозумілий за кордоном, втрачений для земляків українців, самотній у чужій країні, далекий для власної родини. Тому таким важливим є осмислення рецепції Довженкової творчої долі у ширшому еміграційному просторі, витвореному на сторінках діаспорної періодики представниками різних суспільно-політичних груп, письменниками й літературознавцями.

Аналіз актуальних наукових досліджень і публікацій. Численна кількість вітчизняних науковців звертається до осмислення творчої постаті О. Довженка (Л. Горболіс, А. Новиков, С. Привалова, Н. Троша). Два останні десятиліття позначилися значним зростанням інтересу науковців до проблематики українського життя за кордоном, зокрема й до теми літературного руху української еміграції. Одним з найважливіших джерел до вивчення літературних набутків закордонних українців залишається еміграційна періодика. Серед видань літературно-мистецької періодики, що виходила в світ у середовищі української діаспори після Другої світової війни, помітне місце посідає часописи «Київ», який у 1950–1960-х роках завдяки ентузіазмові й свідомості української громади та колу обдарованих літераторів виходив у Філадельфії (США), «Нові дні», «Українські вісті», «Визвольний шлях». Прикметним є й те, що, окрім еміграційних, ці часописи приділяли увагу письменникам материкової України, у тому числі Олександрові Довженку. Це свідчило не лише про зацікавлення літературним процесом на материковій Україні, а й про певну позицію видань, адже то, за словам С. Козака, був час, коли в колах української політичної еміграції питання «співпраці – неспівпраці» з митцями Радянської України не мало однозначної відповіді й було дискусійним.

Мета статті – розкрити образ О. Довженка в еміграційному культурному просторі на основі аналізу еміграційної періодики, на сторінках якої образ митця розкривається для широкого кола читачів у контексті злободенних українознавчих проблем. Ігноруючи канони соціалістичного реалізму до творення художньої концепції генія, діячі еміграції презентують О. Довженка через конкретні риси його характеру, вчинки та ситуації. Через зображення умов існування О. Довженка прозирають реалії тоталітарної доби – скалічені долі, переслідування за національну самосвідомість, поглинання та нищення української культури.

Виклад основного матеріалу. *«Занадто мало ще всі ми знаємо про життєву й творчу долю свого геніального сучасника, не дослідили й не записали до народної пам'яті й сотої долі з того, що треба знати і нам, і нащадкам нашим про прометеївський дух Довженків – чим він жив і горів, що і як робив, що дуже хотів, але чомусь не міг зробити, від чого так рано*

згоріло його велике українське серце», – так писав Д. Кислиця з нагоди 80-ліття Олександра Довженка.

Трагізм постаті відомого кінорежисера і письменника поставав через різні вектори осмислення. Вихідними пунктами діаспорного довженкознавства стали дописи, у яких великий син українського народу був представлений передусім як кіномитець. Вони були надруковані по його смерті і, окрім біографічних нарисів, це були також передруки із періодичних видань підрадянської України.

Корифеями еміграційного довженкознавства справедливо вважають Ю. Лавріненка та І. Кошелівця. У підготовлених ними розвідках науково-публіцистичного характеру були оприлюднені невідомі, «затемнені» факти творчої біографії митця, а його постать презентована західному світові передовсім як українця.

Однак першою публікацією, у якій було зроблено спробу розповісти про справжнього Довженка, стала надрукована невдовзі після смерті кіномитця стаття І. Кошелівця. У ній виразно прозвучала тема фрагментарності у розкритті відомостей про великого сучасника. Автор увиразнив думку представників свого покоління, для яких Довженко вже давно жив лише у спогадах. Від 1930 р., коли було знято з екрану «Землю» і режисерові *«вже не вільно було зробити жодного фільму на власний смак»*, і 1932 р., коли на вулицях Харкова з'явилась промовиста реклама кінострічки *«Іван»*, але сам фільм українського глядача розчарував, *«вже остаточно перейшов у спогади той Довженко, – зауважував І. Кошелівець, – якого ми знали, якого ми хотіли мати [2].*

Для викладу думок у своїй статті автор обрав форму множини «ми», за якою відчувався голос діаспорної громади. Прикметно, що Довженко-письменник, неперевершений художник слова українцям за кордоном був практично невідомий.

Цю тезу підтверджували й розкривали спогади О. Тарнавського, чие власне негативне ставлення до митця сформувалось відразу після перегляду фільму «Щорс», який 1939 р. демонструвався у Львівському кінотеатрі. Уже в еміграції, у 1966 р., він, як і більшість учасників культурно-мистецького простору, відкрив для себе іншого Довженка – талановитого українського письменника, а згодом у спогадах резюмував: таке ставлення було результатом недовіри до митця, сформованої на основі обізнаності виключно із творами, які *«просувала режимна пропаганда» [5].*

О. Тарнавський причину трагізму Довженкової постаті побачив у згубному впливові імперської політики на розвій геніального таланту. Автор нарису переконаний, що отримане завдяки першим кінострічкам світове визнання для кіномитця було затьмарене тим, що у нього *«відібрали Україну»* і *«ця втрата постійно підрізувала йому крила, аж поки не вбила його талант і не вкоротила йому віку» [5].* Трагедія Довженка, яку О. Тарнавський порівняв із перебуванням в полоні, залишилася непоміченою навіть для найпалкіших прихильників його таланту і послідовників його мистецтва в Європі та Америці.

Кінокритики світового рівня звернули увагу на потужний розвиток молодого українського кіномистецтва саме завдяки талантові О. Довженка. Редактор журналу «Французька кінематографія» та ініціатор створення «Фільмової енциклопедії» Ш. Форд стверджував, що оригінальні фільми українського майстра кіно, який *«промчав метеором на обрії безрадісного сторіччя»*, викликали захоплення *«мистецькими основами стародавньої козацької країни, її культурою, пречудовою природою та незвичайно вродливими козацькими типами»* [5].

Саме навколо українських людей (а не політичної доктрини), зображених чистими й великими у своїй людяності, центрується сюжет у «Поемі про море», – переконаний П. Волиняк – автор вступного слова, яким супроводжувалася публікація цього кінотексту в часописі «Нові дні» упродовж 1957–1958 рр. Варто зазначити, що редактори цього видання, що виходило у Торонто (Канада), зробили чимало для популяризації творчості О. Довженка у місцях компактного проживання українців. На його шпальтах була опублікована повість «Зачарована Десна», а згодом у зверненні редакції до своїх читачів з нагоди 80-річчя від дня народження українського письменника і кінорежисера озвучена потреба в об'єктивному висвітленні й рецепції його творчого доробку. Крім того, саме «Нові дні» друкували присвячені О. Довженкові нариси і статті діаспорних авторів, а також розміщували матеріали, що вже були представлені у виданнях підрадянської України (нарис О. Роготченка до 65-річчя народження О. Довженка «Співець зачарованої Десни», 1959); спогади П. Голубенка, В. Денисенка (1971), Олеся Гончара («Художник народу», 1959), Л. Терещенко («Кінорежисер Олександр Довженко», 1982) та ін.

Власні міркування про кіносценарну роботу українського режисера П. Волиняк супроводжував критикою на адресу еміграційних письменників, які навіть по смерті Сталіна не спромоглися відтворити в літературі трагедію покоління, понівеченого соціалізмом. Редактор часопису відзначав, що О. Довженку не лише вдалося зробити свій твір антирадянським, а й переконливо зобразити стан руїни, до якої призвів російський більшовизм.

Прикметно, що у дописі чітко окреслено тенденцію осмислення досягнень і здобутків визначних українців діячами еміграції. Вона цілком протилежна до тієї, що сформувалась на території підрадянської України. «Братсько-християнське» ставлення до митця розвінчано у замітці П. Панча, на зміст якої покликався П. Волиняк. Мізерний наклад і зависока ціна «Зачарованої Десни» нівелювали інтерес до творчості О. Довженка й української книги загалом і черговий раз підтверджували колоніальний статус України.

Позиція редактора часопису «Нові дні» спрямована проти московської влади, яка продовжувала боротися навіть із мертвим Довженком, сприймаючи як реальну загрозу окупаційному режимові його наскрізь українську і насичену вірою в силу української людини творчість. Для діаспорного довженкознавства, що на той час перебувало на етапі свого становлення, такі розмисли й зауваги П. Волиняка на адресу діячів еміграції були вкрай важливими. Припускаємо, що саме вони актуалізували увагу до Довженкової

теми як наріжного каменю багатьох дискусій, у тому числі у вирішенні питань ідеологічного характеру.

До обговорення і осмислення творчого доробку видатного кіномитця долучилися також еміграційні письменники. Так, Олександр Смотрич (Олександр Флорук-Флоринський) представив феномен О. Довженка у розрізі загальнокультурного процесу 20-х років. Власні коментарі й висновки автора допису корегували із заувагами французьких дослідників кіно, які були одностайні у визначенні привабливості кінострічки «Земля» для іноземного глядача і розглядали її як вияв *«простоти і великої сили поезії життя», «непідробної поезії життя і смерті»* [4].

Талант митця О. Смотрич визначав як *«глибоко індивідуальний»*, а його творчість, що набула ознак своєрідної кульмінації процесу пошуку органічного українського стилю, як *«намагання виявити через стиль величезні потенційні сили народу»* [4].

Письменник називав фільми Довженка «поетичними документаціями», позначеними монументалізмом, що насамперед вирізнялися тяжінням до експериментування й були подані з *«великою експресією»*. *«Побудовані на натуралістичних деталях»* кадри залишали у свідомості глядача щось незабутнє, символічне [4].

С. Наумович вкотре актуалізувала увагу до постаті кіномитця як маловідомої в еміграційному середовищі. Поштовхом для власних рефлексій авторки стала монографія Л. і Ж. Шніцерів «Олександр Довженко» (Париж, 1966). Суттєвою прогалиною довженкознавства стала відсутність подібної розвідки в Україні і на еміграції, відтак вивчення основних підходів до її створення доцільно розглядати як перший крок її написання. Проаналізувавши працю французьких дослідників, С. Наумович резюмувала, що її «політична сторінка» *«наскрізь фальшива»*, зіткана зі свідчень, отриманих переважно із *«совєтських джерел»* і меншою мірою – розмов із товаришами й сучасниками О. Довженка. Натомість осмислення ролі митця у світовому кінематографі, розкриття його геніального таланту стали безумовною перевагою монографії.

Наголосивши на композиційній стрункості праці, авторка допису зауважила, що в ній у хронологічній послідовності було розглянуто найважливіші Довженкові фільми і з'ясовано обставини і труднощі, за яких вони «народжувалися». Прикметно, що кіномитець на сторінках розвідки поставав *«людиною абсолютної щирості», «свіжого сприймання і відчужань»*, позбавленою *«дешевого інтелектуалізму»*, для якого *«живильним джерелом»* завжди залишалося народне мистецтво. Водночас дискусійне питання, пов'язане зі сферою найбільшого вияву таланту великого українця, автори монографії свідомо оминули, утвердивши думку про те, що *«поміж усіма кінорежисерами світу Довженко був найбільшим поетом», «його сценарії – це поеми», а «літературні твори – готові для фільмування сценарії»* [3].

Авторам розвідки, переконана С. Наумович, не вдалося відчутти і зрозуміти трагедію видатного кінорежисера, розкрити задушливу атмосферу, що панувала на той час у радянській Україні, відтворити занепокоєння,

переживання і душевний спротив митця. Натомість вони часто залишалися подивованими, коли зіштовхувалися із деякими не зрозумілими для них фактами.

Дискусійність Довженкового питання підтверджувало й листування на сторінках часопису «Нові дні». Так, на обурливий лист Л. Карпенка зі США «Чи він вартий величання?» не зволікав із відповіддю Я. Гвоздецький із Австралії. У дописі «Про Ол. Довженка» він зазначив: *«Працюючи в советських умовах, Довженко мусив давати в своїх кіноторах данину режимові. У вільній Україні цю дадину викинуть, а твори використають. <...> Ні Довженка, ні Вишню ми не робимо героями, лише відповідно оцінюємо їхню творчість»* [3].

Змістовністю вирізнялася написана англійською мовою розвідка М. Царинника «Поет і кінорежисер», частина якої (передмова до перекладу «Автобіографії» і «Щоденників та записних книжок») у 1973 р. вже в перекладі українською мовою була видрукована на шпальтах «Сучасності».

За епіграф дібрано слова Т. Шевченка: *«Історія мого життя – це частина історії моєї батьківщини»* [6]. Екскурс у біографію, акцент на активній громадянській позиції О. Довженка, його непересічному талантові, захопленні модерним малярством увиразнили неординарність постаті, глибину творчого генія: *«він ріс <...> живлений піснями, фольклором і мітами», «ніколи не любивши легких клясифікацій», «був втіленням своєї батьківщини, людиною, чия свідомість усім своїм корінням була українська»* [6].

М. Царинник звернув увагу на участь О. Довженка у ВАПЛІТЕ, зазначив, що у її збірнику він опублікував першу статтю – «До проблеми образотворчого мистецтва» й поширив на малярство тези Хвильового про незалежний шлях української культури. Натомість у своїй «Автобіографії» митець свідомо применшив значення своєї участі в роботі організації та *«вплив Хвильового на своє мислення»*, оскільки писав про себе вже через 11 років після винищення *«баціл хвильовізму»* [6].

Висвітливши харківський період як період зростання Довженка-митця, М. Царинник відзначав: *«Не зважаючи на те, що у своєму мистецькому ставанні Довженко був украй своєрідний і унікальний, його уява була загалом типова для темпераменту Харкова»* [6]. Йому був властивий той самий *«романтичний різновид українського націоналізму»*, та сама *«широчінь круговиду»*, конкретність мислення, нахил до епіграми і таке ставлення до мистецтва, яке Хвильовий назвав *«романтикою вітаїзму»*. На причинах, які змусили О. Довженка залишити Харків саме тоді, коли почалися перші репресії, автор статті не наголосив.

Оминувши окремі епізоди з біографії митця, що стали доступними з інших джерел, зокрема критичної біографії Б. Береста «Олександр Довженко» (Нью-Йорк, 1961), М. Царинник зацентрував увагу на його кінематографічній діяльності. Відрадно, що зрежисовані О. Довженком короткометражні фільми й стрічка «Тека дипкур'єра», як підкреслював автор допису, суттєво вирізнялися *«на тлі вбогої продукції молодого українського кіна»*, бо українським кіно на той час було лише у географічному розумінні. Найкращі

фільми українського кіно (М. Царинник згадував про стрічки «Два дні» (1927) Г. Стабового й «Нічний візник» (1928) Г. Тасіна) специфічно українського характеру не мали.

Водночас в історію українського кіно саме 20-ті роки увійшли як період визволення творчого таланту: молоді мистці захоплювалися новою художньою формою, Харківський відділ ВУФКУ видавав місячник «Кіно», який інформував про розвиток авангардних тенденцій у кіноіндустрії Західної Європи. Поступово зникла шаблонність у виробництві фільмів й з'являлись нові проекти, одним із яких була Довженкова «Звенигора» (1928).

Оригінальність підходу режисера до створення українського кіно знайшла підтримку і схвалення у С. Ейзенштейна. Розлога цитата із написаної ним статті завершувалася кодою: *«Перегляд закінчився. Люди підводяться з місць. Замоккли. Але в повітрі носилося: серед нас нова людина кіна, майстер з власним обличчям. Майстер свого жанру. Майстер своєї індивідуальності»* [6].

Зі «Звенигори» – фільму *«горизонтального розтину»*, де драматичний конфлікт був побудований на *«зударі двох братів, більшовика Тимоша і петлюрівця Павла»*, а *«багатовікова історія українського селянства»* поставала у діахронічному розрізі – почалася історія українського кіно [6]. Незважаючи на *«зовсім ясний»* розвиток подій – *«вміло переплетені епізоди з варягами, гайдамаками і німецькими солдатами з першої світової»*, тодішня критика *«звелася на Довженка за незрозумілу інтригу»*. Для роз'яснення питання М. Царинник представив два варіанти обґрунтування О. Довженком своїх намірів, висловлені ним у книзі «Звенигора: лібрето та збірка статей», а також у інтерв'ю з Ю. Яновським. У статті чітко окреслювалось завдання фільму – змусити глядача мислити під час перегляду *«більшовицького»* фільму. В інтерв'ю пояснювалось, яким непростим виявилось завдання *«живими, конкретними, реальними або нереальними образами»* показати *«легенду, конденсовану з усіх українських легенд»* і *«переломити»* це в сучасності, представити кризь призму матеріалістичного світогляду.

В «Арсеналі» (1929) – фільмі *«вертикального розтину»*, *«синхронічному показі кількох років революційного вирування»* – *«у конспективному огляді української революції»* було показано першу світову війну. Проникливими заувагами американського кіноісторика Л. Джекобса на адресу «Арсеналу» й «Землі» М. Царинник підсилював власні міркування.

Характеристика Довженкових кінострічок супроводжувалася розлогими коментарями істориків кіно, яким вдалося вибудувати кроки митця до композиційної стрункості, побачити через його фільми – *«лаконічні стилем»* – *«дивну обдарованість уявою, яку важко описати»*, зрозуміти, що картини українського режисера досягли *«емоційної напруженості великих ліричних поем»*, а *«їхні образи такі згущені, багаті і несподівані»*, що Довженка більше, ніж кого-небудь іншого можна назвати *«першим поетом кіна»* [6].

«Блискучим внеском у галузь ліричної кінематографії» став фільм «Земля». Універсальність тем, розкритих у ньому, за словами Ж. Садуля, перевищила зображену добу. Долю стрічки визначила «війна проти України»,

яку розпочав Сталін. Фільм було скорочено (вилучені кадри буде відновлено лише у копіях 1966 р.), а згодом знято з прокату як «контрреволюційний» і «куркульський». З метою окреслення значення, яке мала суперечка навколо О. Довженка на Батьківщині митця й поза нею М. Царинник наводить коментар А. Монтагю: *«На батьківщині експерти могли спостерігати й схвалювати його любов до батьківщини, як сина України: поетичне посланництво вони могли тільки відчувати. <...> Поза батьківщиною та сама палка любов до людини і всієї природи була неправильно зрозуміла і схвалювана як знак байдужості до сучасної боротьби, знак, що він не був ангажований»* [6].

Після критики й заборони фільму «Іван» режисера було звільнено з Київської кіностудії, усунуто з читання курсів у Київському кіноінституті і визнано «сумнівним попутником». Цей непростий для митця період М. Царинник потрактує багатогранно, зокрема через зізнання самого митця у листах до друзів: *«Я повний почуття огиди й безконечного жалю. Не знаю навіть, кому жалітися. Я втратив рівновагу і спокій. Часом мені здається, що я вже ні на що не здатний, і коли пригадую всю свою силу і всі свої творчі плани, я питаю себе: куди ж воно так хутко поділося; яким суховієм мені висушило волосся і який злодій налив мені в душу смутку? <..> Я нічого хорошого для себе не ждую. Коли я думаю, що мені треба повертатися до Харкова, мені стає страшно»*. Страх відчуття переслідування, яких зазнала українська інтелігенція, визначив початок нового періоду у житті О. Довженка – *«сталінської фази»*, упродовж якої він як російський кінодіяч розробляв лише теми апробовані або навіть прямо підказані [6].

М. Цариннику – перекладачеві й редактору збірки вибраних творів О. Довженка – вдалося висвітлити культурно-історичне тло Довженкової доби в Україні й подати життєпис, який віддзеркалив любов до України, до традиції, до людини й життя, підкреслив українську національну ідентичність створених видатним кінорежисером фільмів.

У статтях, спогадах і відгуках про О. Довженка – передовсім кіномитця, а також знаного українського письменника, видрукуваних в еміграційному просторі, завжди актуалізувалася українознавча проблематика. Еміграційні діячі, письменники, літературознавці прагнули розкрити й осмислити образ О. Довженка, відкрити його для західного світу передусім як діяча української культури, нескореного патріота, страдника і борця за питомо українські цінності, вистраждані ним. Тема Довженка увиразнила прагнення сформуванню уявлення про Україну як цілісну державу з ознаками національної, культурної, мовної ідентичності.

Література

1. Гвоздецький Я. Про Ол. Довженка. *Нові дні*. 1977. Ч. 329. С. 21. URL: <http://diasporiana.org.ua/periodika/18169-novi-dni-1977-ch-329/> (дата звернення: 07.08.2019).
2. Кошелівець І. Пам'яті Олександра Довженка. *Українська літературна газета*. 1957. Ч. 1 (19). С. 1. URL: <http://diasporiana.org.ua/periodika/2645-ukrayinska-literaturna-gazeta-1957-ch-1-19/> (дата звернення: 19.09.2019).

3. Наумович С. Французи про Олександра Довженка. *Визвольний шлях*. 1968. Кн. 6 (243). С. 654. URL: <http://diasporiana.org.ua/periodika/9068-vizvolniy-shlyah-1968-кн-06-243/> (дата звернення: 13.06.2019).
4. Смотрич О. Довженкова «Земля». *Нові дні*. 1957. Ч. 85 (лютий). С. 6. URL: <http://diasporiana.org.ua/periodika/10507-novi-dni-1957-ch-85/> (дата звернення: 04.09.2019).
5. Тарнавський О. Олександр Петрович Довженко. *Нові дні*. 1984. Ч. 418. С. 15. URL: <http://diasporiana.org.ua/periodika/2948-novi-dni-1984-ch-418/> (дата звернення: 15.08.2019).
6. Царинник М. Плянетне видиво: Мітотворче світовідчування Олександра Довженка. *Сучасність: література, мистецтво, суспільне життя*. 1973. № 10.

Summary

The ways of reception of Alexander Dovzhenko's work in emigration periodical are analyzed in the article. The article deals with the Ukrainian film writer and writer, essays and reviews, written by diaspora figures and film critics. It has been found out that the approaches developed in the Ukrainian expat space to study and comprehend Oleksandr Dovzhenko's creative figure testify to the openness and partiality of views, the ability to make profound literary generalizations.

Key words: Olexander Dovzhenko, reception, cinema, Ukrainianness, emigration, emigration periodicals.

Наталія Троша

ТВОРЧА СПАДЩИНА ОЛЕКСАНДРА ДОВЖЕНКА ЯК НЕВИЧЕРПНЕ ДЖЕРЕЛО ВИХОВАННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ СВІДОМОСТІ Й ПАТРІОТИЗМУ

У статті розглянуто концептуальні домінанти як елементи авторського стилю О. Довженка. Проаналізовано художні форми реалізації етнокультурних концептів як важливого чинника формування національної свідомості й патріотизму старшокласників. Доведено, що ключовими етноконцептами багатьох його творів (оповідань, кіноповістей, драматичних творів) та щоденникових записів стали концепти «історія», «козак», «запорожець», «могила», «Україна» та ін. Резюмовано, що за допомогою концептів національного в творчості письменника репрезентується ментальність українського народу, його самотутність та цінність.

Ключові слова: концепт, етноконцепт, концептосфера, історія, Україна, козак, могила, національна свідомість, патріотизм.

Постановка проблеми. У творчості О. Довженка міститься багато етнонаціональних думок, ідей, образів, метафор, символів і концептів, що не втратили своєї актуальності й сьогодні. Серед них – українська національна ідея, питання безперервності національно-культурних традицій, необхідності духовного підґрунтя для державотворення, збалансованої етнонаціональної та гуманітарної політики України тощо. Власне, з Довженка починається цілком свідоме творення засад української нації як окремого неповторного явища і факту всесвітньої історії. Відтак твори О. Довженка потребують нового прочитання відповідно до мети шкільного вивчення української літератури, а саме: формування гуманістичного світогляду старшокласників, долучення їх

засобами художньої літератури до загальнолюдських і національних цінностей, виховання національно свідомих громадян України тощо.

Концептосферу українського народу формують такі поняття, як Бог, Україна, Дніпро, село, сад, хата, козак, запорожець, чумака, могила та ін., які є суб'єктами маніфестації універсалій в етносоціокультурних хронотопах. Олександр Довженко в своїй літературній спадщині особливо багато уваги приділяв етнокультурним концептам, які стали стильовою домінантою його творчого доробку. Ключовим етноконцептами багатьох його творів (оповідань, кіноповістей, драматичних творів) та щоденникових записів стали концепти «Україна», «історія», «козак», «запорожець», «могила» та ін.

Аналіз останніх досліджень і публікацій, у яких започатковано розв'язання цієї проблеми. Творчість Олександра Довженка – визнаного в світі майстра кіно і літератури – вивчається вже майже дев'яносто років. В останні десятиліття з'явилися роботи узагальнюючого, оглядового критико-біографічного характеру. Зокрема, це стосується наукових праць Р. Корогодського, М. Куценка, В. Марочка, С. Мащенко, С. Тримбача, у яких досить ґрунтовно і різнобічно вивчене життя і творчість О. Довженка. Дослідження цих авторів були опубліковані здебільшого після розсекречення архівних матеріалів, починаючи з 2000 року. Сучасні довженкознавці А. Новиков [4, 6-7], С. Максимчук-Макаренко [4-5], С. Привалова [8], Н. Троша [9], С. Цінько [10] у своїх наукових розвідках звертаються до етнокультурних концептів як стильової домінанти творчості митця.

Мета статті – дослідити художні форми реалізації етнокультурних концептів літературної творчості (оповідань, кіноповістей, сценаріїв, щоденникових записів) Олександра Довженка як важливого чинника формування національної свідомості й патріотизму старшокласників; запропонувати сучасні підходи до нового прочитання художньої спадщини митця відповідно до мети шкільного вивчення української літератури.

Виклад основного матеріалу. Етнокультурні концепти, зокрема «козак», «запорожець», були знайомими і близькими для О. Довженка з дитинства. Оскільки родом він був із козацького краю – Сіверщини. За переказами, пращури Довженків були козаками, які десь у середині XVIII століття прибули до Сосниці з Полтавщини. Сам митець в «Автобіографії» так визначав своє походження: «Народився я 30 серпня 1894 року на околиці невеликого повітового містечка Сосниці на Чернігівщині, що звалось В'юнище, у родині хлібороба Петра Семеновича Довженка, який належав до козацького, як на ті часи, стану» [2, с. 18].

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

він буде проходити в матеріалах спецслужб саме під прізвиськом «Запорожець».

О. Довженко, який зростав у козацькій родині, на землі з міцними козацькими традиціями, а потім навчався у місті зі славетним козацьким минулим, часто порушував у своїй літературній, кінематографічній та публіцистичній творчості тему українського козацтва. Письменник неодноразово у роздумах звертається до концепту «козак» і на сторінках «Щоденника».

У щоденникових записах письменника [3] концепт «козацтво» виражається такими концептуальними сферами: історична географія, етнографічна сфера і суспільно-політичні субконцепти. До концептуальної сфери історичної географії можна віднести природно-специфічні субконцепти (байрак, балка, урочище, Дніпрові пороги тощо), які трапляються у «Щоденнику». З етнографічної сфери митець використовує назви речей побуту (житло, їжа, одяг), господарських занять козацтва (види діяльності, люди, організація праці, знаряддя), козацької культури (клейноди, звичаї, вірування, розваги). Суспільно-політичні субконцепти, вживані Довженком, – це назви органів та носіїв влади, військових чинів і підрозділів, родів військ. Наприклад, Гетьманщина, Рада козацька, козацька старшина, сотник, сотня, кошовий тощо.

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

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

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

Оперуючи іменами історичних постатей, досліджуючи історичні процеси та явища, письменник спирався на факти, розуміючи, що історія – це упорядкована система, яка має свою часову послідовність і просторову структуру. Крім того, у його творах постійно відчувається, що історія завжди представлена часовими рамками «минуле – теперішнє». Причому минуле

впливає на теперішнє, оскільки у свідомості людей існують архетипи, у які закладено основи буття. Митець намагається переконати читача в циклічності історії. Він доводить, що ніщо не трапляється випадково, а є результатом попередньої дії або бездіяльності, знання історії – необхідна умова прогресу, змін на краще. Усупереч офіційній комуністичній ідеології однією з провідних у його літературному доробку є думка про важливість вивчення співвітчизниками історії свого народу – невичерпного джерела виховання національної самосвідомості й патріотизму.

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

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

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

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

Загальна концепція історії в О. Довженка складається насамперед з його висловлювань про неї, а також із висловлювань героїв творів, які є виразниками його поглядів на історичні події та постаті. Основна роль відводиться індивідуальності образу автора, що інколи знаходить відобра-

ження не в самому тексті, а у вигляді асоціацій. Отже, концепт дозволяє розглянути в єдності текстовий та позатекстовий простори.

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

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

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

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

У своїй літературній творчості О. Довженко постійно звертається до етноконцепту «могила». Митець упевнений, що за законами природи все з'являється з-під землі, живе і врешті-решт іде в ту ж землю, в могилу. Разом із тим люди не зникають безслідно, вони обов'язково залишають по собі слід, спадок, пам'ять. Ми постійно відчуваємо наших пращурів, вони живуть у нас, звертаються до нащадків своїх, застерігають їх від помилок. Особливо відчутний цей зв'язок на могилах.

Заглядаючи в «могили», тобто у своє минуле, свою історію, ми можемо зрозуміти, хто ми. Рядки довженківських творів рясніють цим символом, вони сповнені картин спілкування живих із мертвими. Так, персонаж кіноповісті «Земля» Григорій ходив на могилу до свого товариша, щоб згадати минуле, подумати про сучасне, і врешті-решт «удостоївся тиші поряд свого побратима» [2, с. 135]. В оповіданні «Тризна» митець заводить розмову про те, що перебування на могилках – це особливий момент: на могилках найсильніше відчувається безсмертя народу, тому селяни збираються на кладовищі, поминають загиблих. Автор констатує: «Життя тоді тихо панує над небуттям» [2, с. 319]. Олеся з оповідання «Незабутнє» не пішла за коханим Василем у далекі краї, бо відчувала нерозривний зв'язок із землею, хатою і «дорогими могилами батьків» [2, с. 105]. Звертаючись до етнокультурного концепту «могила», автор намагався продемонструвати взаємозв'язок часів, різних епох.

Концепт «Україна» репрезентовано письменником передусім через трагічні жіночі образи, які уособлюють страждання і біль, горе і розпач українського народу. Найяскравіше цей концепт розкрито у кіноповісті «Україна в огні», яка у творчій біографії О. Довженка посідає особливе місце і є одним із найкращих його творів.

26 листопада 1943 року у своєму «Щоденнику» митець зробив такий запис: «Мені важко од свідомості, що “Україна в огні” – це правда. Прикрита і замкнена моя правда про народ і його лихо» [3, с. 412]. Через те, що весь твір із першого до останнього рядка пронизаний правдою, його замовчували так довго. Тільки 1966 року уперше кіноповість було надруковано, але й після такої довгої мовчанки у ній було багато цензурних купюр.

«Україна в огні» – твір про трагедію українського народу. Сьогодні цілком аргументовано українські й закордонні дослідники стверджують, що сталінський режим був тоталітарним, антинародним. Злочинне нехтування долями тисяч людей призвело до численних трагедій, непоправних втрат, катастроф, смертей. Кіноповість «Україна в огні» була одним із перших творів, у якому на тлі смертельного двобою з фашизмом принципово ставились проблеми гуманізації суспільства й особистості, заперечення війни [9].

Використання О. Довженком різноманітних інтертекстуальних конструкцій актуалізує сюжети й деталі з творів класиків світової літератури, проектує їх на зображувану дійсність. Тим самим дає можливість автору завуальовано висловлювати власні судження з приводу сучасних йому подій і явищ. Митець прагне дати у своєму творі не історичну довідку про певні події, а звертається до історії, прагнучи знайти причини трагедії свого народу. Автор чітко окреслює проблему збереження історичної пам'яті, що у його розумінні є запорукою безсмертя нації.

Висновки і перспективи подальших досліджень. Концептосфера літературної творчості О. Довженка є надзвичайно різноманітною та полісемантичною. Вона дозволяє нам простежити цілісність національного світогляду, що існує у глибинній національно-культурній традиції і

всеохопності національного світоглядного мислення, зокрема природно-астрального, господарського та родинного.

Підсумовуючи, варто зауважити, що за допомогою концептів національного в творчості О. Довженка репрезентується ментальність українського народу, його самобутність та цінність. Творча спадщина митця – невичерпне джерело виховання в учнівській молоді національної свідомості і патріотизму. Перспективи подальших досліджень вбачаємо у детальному аналізі особливостей інтерпретації етноконцептів у творчості О. Довженка та інших українських письменників, можливості їх використання на уроках української літератури і позакласній роботі з метою формування національної свідомості й патріотизму учнів.

Література

1. Довженко О. П. Не хазяйнувати німцям на Україні. Укрвидав ЦК КП(б)У, 1943. 18 с.
2. Довженко О. П. Твори : в 5 т. К.: Дніпро, 1983. Т. 1. 439 с.
3. Довженко О. П. Щоденникові записи, 1939–1956 = Дневниковые записи. Харків: Фоліо, 2013. 879 с.
4. Максимчук-Макаренко С. О. Довженкові Ярославни. *Науковий вісник Миколаївського національного університету імені В. О. Сухомлинського. Філологічні науки (літературознавство)*. 2016. № 1 (17). 2016. С. 145–148.
5. Новиков А. Концепти «добро» і «зло» в художньому світі Олександра Довженка. *Науковий вісник Миколаївського національного університету імені В. О. Сухомлинського. Філологічні науки (літературознавство)*. 2015. № 2 (16). С. 197–202.
6. Новиков А., Троша Н., Максимчук-Макаренко С. Літературні пріоритети Олександра Довженка : монографія / за ред. А. О. Новикова. Суми : Видавництво Вінниченка Миколи Дмитровича, 2016. 212 с.
7. Новиков А. О. Образ України в творчій спадщині Олександра Довженка. *Наукові записки. Серія «Філологічні науки»*. Кіровоград : РВВКДПУ ім. В. Винниченка., 2013. Вип. 114. С. 247–253.
8. Привалова С. П. Концепт «земля» у кінотворах О. Довженка. *VII Довженківські читання» : Збірник наукових праць Глухівського національного педагогічного університету імені Олександра Довженка / за ред. проф. А. О. Новикова*. Суми, 2016. С. 81–88.
9. Троша Н. В. Концепт історії в літературній творчості О. Довженка: автореф. дис... канд. філол. наук. 10.01.01. Харків, 2015. 20 с.
10. Цінько С. В. Глухівський період життя Олександра Довженка: неопубліковані спогади Ірини Коваль. *Українська мова і література в школі*. 2015. № 1. С. 42–44.

Summary

O. Dovzhenko's creativity contain many ethno-national thoughts, ideas, images, metaphors, symbols and concepts that have not lost their relevance today. Among them is the Ukrainian national idea, the issue of national-cultural traditions' continuity, the need for a spiritual foundation for state creation, a balanced ethno-national and humanitarian policy of Ukraine, etc. In fact, from O. Dovzhenko begins the conscious creation of the Ukrainian nation principles as a unique phenomenon and fact of world history. Therefore, the works of O. Dovzhenko need to be read in accordance with the purpose of Ukrainian literature's studying in school, namely: senior pupils' humanistic world outlook formation, their involvement by means of art literature to universal and national values, the education of nationally conscious citizens of Ukraine, etc.

The article deals with the conceptual dominants as an element of the author's style of O. Dovzhenko. The author of the article analyzes the artistic forms of ethno-cultural concepts'

realization as an important element of master's literary works ideologically themed spectrum formation. It is proved that the core ethno-concepts of lot of his works (stories, film stories, dramatic works) and diary entries has become such concepts as «history», «cossack», «zaporozhets», «grave», «Ukraine», etc. It is summarized that the Ukrainian people mentality, its identity and value are represented in the works of the writer with the help of the national concepts.

Key words: concepts, ethno-concepts, concept sphere, history, Ukraine, cossack, grave, national consciousness, patriotism.

Вікторія Доній

СОЦРЕАЛІСТИЧНІ ТРАФАРЕТИ У ДРАМАТИЧНІЙ ПОЕМІ О. ДОВЖЕНКА «ПОТОМКИ ЗАПОРОЖЦІВ»

У статті досліджується специфіка рецепції життя українських селяну драматичній поемі «Потомки запорожців» в контексті радянської ідеології. Увага зосереджується на осмисленні механізмів переродження художньої структури, зумовленої політичною регламентацією творчості Олександра Довженка. Визначено та охарактеризовано авторські естетичні принципи та світоглядні орієнтири в умовах суспільно-політичної залежності.

Ключові слова: суспільно-політична залежність, світоглядні орієнтири, авторське бачення.

Постановка проблеми. Сучасний стан довженкознавства вирізняється новим методологічним підходом з акцентами на концептах національного. Творча спадщина О. Довженка потребує ґрунтового дослідження, зокрема, крізь призму постколоніального дискурсу, що розширить уявлення про глибинність мислення митця та доповнить картину багатогранного художнього світу.

Більшовицький тоталітаризм у радянській Україні мав великий вплив на економічне, соціальне та політичне життя, але визначальною ознакою диктаторського режиму був жорсткий контроль в ідеологічній сфері. Панівним методом для літератури й мистецтва часів СРСР був соціалістичний реалізм, що вважався частиною офіційної ідеології, з характерними для нього рисами такими, як парадність, ейфоричне захоплення дійсністю, гігантоманія тощо. Жорсткість, антигуманність, одноосібність влади, закритість від світу формували відповідну духовно-культурну модель, що нав'язувала погляди, смаки, ідеали однієї людини (вождя, колонізатора, диктатора) цілому суспільству. Модифікація «крилатого реалізму» була можливою лише через індивідуальну письменницьку манеру. О. Довженку вдавалося «по-своєму» відповідати вимогам соцреалізму, виходити за межі дозволеного, бути «трансформатором» того важливого і суттєвого, що приховується. За часів незалежності стало можливим говорити, не зважаючи на ідеологічне спрямування, отримавши доступ до раніше засекречених архівних документів, відкрити так звані «білі плями» в життєтворчості О. Довженка і, зрештою, ретельно переосмислити багатогранну творчість письменника і кінорежисера.

Аналіз останніх досліджень і публікацій з проблеми. Серед праць радянського періоду, присвячених дослідженню життєтворчості О. Довженка, відомими є роботи Ю. Барабаша, Д. Шлапака, М. Куценка, С. Коби, С. Плачинди, О. Поляруша та ін. На сучасному етапі особливої ваги набули праці О. Безручка, І. Кошелівця, В. Марочка, Г. Магузи, Н. Медвідь, С. Тримбача, Н. Троші, М. Фоки з акцентом на проблемах національної психології, трансформації ментальності українського народу в кіноповістях та сценаріях О. Довженка.

Мета статті – осмислити механізми переродження художньої структури, зумовленої політичною регламентацією у драматичній поемі Олександра Довженка «Потомки запорожців».

Виклад основного матеріалу. В кіноповісті «Мічурін» на повну силу виявилася амбівалентність позиції автора (роздвоєння між власними художніми прагненнями та офіційними вимогами, внутрішня дезорієнтація в пошуках виходу зі складних життєвих і професійних колізій), проте драматична поема «Потомки запорожців» засвідчила виразну конформістську тенденцію митця. Твір підтверджує факт примирення Олександра Довженка з умовами суспільно-політичної залежності та очевидну «корозію» його таланту.

Про наміри завершити п'єсу «Потомки запорожців», роботу над якою письменник розпочав 1935 року, дізнаємося з листа до Юлії Солнцевої від 18 жовтня 1953 року. Перебування на початку 1950-х років у Києві, знайомство з багатьма матеріалами викликали нові думки щодо ідейно-художнього змісту твору, з якими автор поділився у листах до Ю. Смолича. Розповів другові також про творчі наміри «писати другу частину <...>, написати трилогію, драматизовану хроніку народного життя від 30-го по 55-й рік» [3, с. 341–342]. Новий драматичний твір викликав схвальні відгуки в М. Рильського, П. Панча, М. Бажана. Бажання поставити п'єсу на сцені Київського державного російського драматичного театру ім. Лесі Українки висловив головний режисер М. Романов.

Завершивши 1954 року роботу на текстом, О. Довженко продовжував вносити до нього зміни: прибрав «деякі надто гострі фрази, видалив окремі слова, які могли бути інтерпретовані в небажаному через свою неточність сенсі» [3, с. 342] тощо. І, що особливо прикметно, навіть після ретельного аналізу на відповідність «духові часу» письменник у листі до П. Панча повідомляє про «дивні рухи» щодо нового твору. Йому боляче дошкуляло ігнорування драми письменницькою громадськістю: «П'єсу мою “Потомки запорожців” “замурижили”... В літературних колах створилось щось таке, що я нікому вже не вірю до кінця...» [3, с. 344].

В основу драматичної поеми «Потомки запорожців» покладено події радянської колективізації, зокрема переведення українського села на «колективні рейки» землекористування. Хронотоп включає події одного-двох років: від утворення колгоспу «Пам'ять Леніна» до примусового вилучення хліба для забезпечення країни, яка розпочала індустріалізацію. Водночас автор, подаючи коротку характеристику дійовим особам, розповідає не тільки про їхнє повсякденне життя, а й прогнозує історії життя в майбутньому. Активно

послугується О. Довженко організаційним принципом ретроспекції: герої п'єси у своїх розмовах згадують героїчну минувшину часів Богдана Хмельницького, козацьку славу гордих запорожців і проводять паралелі до сучасних подій. Козацьке коріння підкреслюють прізвища селян – Запорожець, Кошовий, Верещака, Паливода, Чорнота та інші. Наразі не маємо наміру детально визначати жанрові та композиційні особливості твору, оскільки вони вже перебували у полі зору українських науковців (С. Коба, Н. Троша, А. Шаргородська та ін.). Виходячи з мети та завдань нашого дослідження, увагу зосередимо саме на осмисленні механізмів переродження художньої структури, зумовленої політичною регламентацією творчості О. Довженка.

У п'єсі «Потомки запорожців» представлена суттєво інша рецепція життя українських селян-хліборобів, відмінна від голодних реалій вже практично знищеного села. Намагаючись дотримуватися вимог єдиного радянського стилю літератури, автор послугується міфологічними методами світомоделювання, системою соціокультурних міфологем. В унісон із політичними гаслами зображує картину змін, реалізованих «потомками запорожців»: «чистку» села від «куркулів і підкуркульників» та примусове виселення заможних односельців за межі України, до Сибіру, продрозверстку, провадження радянських умов праці, виконання непомірних планів хлібозаготівель тощо. Текст рясніє риторичними та ідеологічними гаслами, тиражованою в газетах політичною лексикою, фразеологізмами-кліше як «сигналами адміністративної дії» (вислів Л. Гінзбург): «знищити як клас», «ворог народу», «одноосібна падаль», «контреволюція лукава», «троцькістське охвістя», «не потурати недобиткам куркульським» та ін.

Відповідно до соцреалістичного трафарету в п'єсі показано складний процес зламу свідомості одноосібників, які вагаються вступати до колгоспу. Скажімо, Мина Нечитайло вирішує пристати до колективної праці через умовляння наймолодшого сина-школяра Лаврика, Левко Цар – під впливом свого «племінника... професора фізики в Ленінграді». Секретар партбюро Трохим Пасічний знаходить перспективи колективного господарювання в історії Запорізької Січі та січового братства: *«Запорозькі козаки для свого часу в певній мірі теж були колективісти. Жили артілями, що куренями звались. Артіль рибальська, ковальська, збройна...»* [2, с. 119]. Об'єднані в колгосп селяни, колишні бідняки й наймити, вірять у соціальну справедливість, плекають надію на чесні людські взаємини, на повагу до людини праці. *«Тепер головне, – вважає завжди готовий до дії агроном Трохим Пасічний, – щоб ми народ любили і друг друга, а решта... гори перевернемо, їй-богу!»* [2, с. 110].

Драматичній поемі притаманна *«ідеологічно сфокусована сюжетна схема, проблемні колізії та соціально структуровані за принципом свій / чужий (позитивний / негативний) групи персонажів, що виступають рупором тих чи інших ідей»* [6, с. 120–121]. Не обійшлося в «Потомках запорожців» без типового образу політично свідомого комуніста, організатора соціалістичних перетворень, активного виразника «нової» правди. Голова колгоспу Петро Скидан має багатий внутрішній світ і твердий характер, поважає думку односельців, допомагає їм розумними порадами в життєвому виборі. Ідеа-

лізований образ виразника комуністичного ідеалу, на відміну від літературного зразка попереднього десятиліття, показаний не лише в соціальному та громадському житті села Білохатка, а й через особисті взаємини, інтимні почуття і порухи душі. Він не соромиться висловити любов до коханої Мар'яни, яку силоміць видали заміж за куркуля, пробаचाє їй зраду та одружується. За словами, О. Філатової, у сюжетах з відвертим політичним забарвленням такий персонаж культивується без зайвих внутрішніх рефлексій та любовних, етичних спокус, позаяк був зразком життєвої мудрості, партійної самодисципліни й витримки [6, с. 128].

Значне місце належить секретареві обкому партії Данилу Орацькому, що постає найвищим арбітром у протистоянні колгоспників на чолі з Петром Скиданом та бездушними кар'єристами й чиновниками-бюрократами – Харитоном Гусаком, Федором Безверхим, інструктором Наркомзему Борисом Вигурою, самовпевненим письменником-балакуном Іваном Верещакою. В авторській інтерпретації комуніст-наставник як представник вищого партійного керівництва країни втілює батьківську мудрість і турботу. Саме йому належить висока місія покарання бездушних «Вигурів і Гусаків», заборона вилучати в колгоспників понад норму хліб та збіжжя. Він рупор партії, що *«Війну об'явила вигурівщині, війну! Бездушність, лиху, холодну байдужість, казенщину, дурість – усе, що ображає “Пам'ять Леніна” і гідність народу»* [2, с. 171].

«Оперування не “типами”, а “класовими категоріями” [4, с. 104] не применшило художніх здібностей Олександра Довженка. Естетичні принципи та світоглядні орієнтири в «Потомках запорожців» виражаються і на рівні лірично-поетичного бачення життя, і на рівні філософських узагальнень. Вже традиційно для творчої манери залишається незмінною й оповідна манера, що відтворює систему народних поглядів та морально-етичних оцінок. Живий, повнокровний потік народнопоетичної творчості передають прислів'я й приказки (*«кинув під ноги свою долю», «хлібом не годуй – дай обговорити», «буде каяття, та не буде вороття»*), що доповнюють художню картину та увиразнюють образи дійових осіб, їхні погляди й переконання. Глибоко відтворюють українську АВТЕНТИЧНІСТЬ та національний колорит народні пісні, які звучать і в трагічних ситуаціях прощання українських вигнанців, змушених переселятися до Сибіру, і в хвилини радості.

Внутрішній цензор, сформований роками вимушеного політичного пристосування, обмежував можливості письменника відверто висловлювати свої думки й міркування. Радянська «атмосфера держстраху», утверджувана тоталітарною владою, не передбачала ні індивідуалізму, ні свободи авторської самореалізації. В умовах уніфікації й одновимірності творча особистість змушена була послуговуватися інструментальними стратегіями поведінки, на чому наголошують сучасні дослідники соцреалістичної парадигми (В. Агеєва, У. Федорів, О. Філатова, В. Хархун та ін.). Водночас, витворюючи в «Потомках запорожців» міфологічне поле світомоделювання, Довженкові вдалося через завуальовані натяки, згадки, алюзії висловити ряд етичних, екзистенційних, національних проблем. Ці механізми письма розкривають ментальні

трансформації буття українських селян («*Розпавсь наш древній хліборобський світ*»), показують деформацію національного характеру, спричинену зреченням Бога і вічних цінностей.

Важливими у творі є акценти на гострих і болючих соціальних проблемах, як-от: примусове вилучення зерна та загроза голоду («*Чули? Великий, кажуть, недосів по всій Україні? Щось буде...*» [2, с. 137]; «*Не буде хліба. Все, що можна було, здано*» [2, с. 160]), низький рівень колгоспного господарювання та забюрократизованість радянської системи («*Колись було приватна дурість – не страшна біда, навіть весела чудасія. А от сучасна, усупільнена глупота – це вже колективне лихо...*» [2, с. 145]), літературна графоманія тощо. Не обходить автор і драматичних ситуацій, пов'язаних із недовірою, перманентними «чистками», нагнітанням атмосфери страху, постійною боротьбою з внутрішніми ворогами. «*...Куди не повернись, тільки й чути – бий того, бий цього, знищимо те, знищимо се, та все залізною мітлою та гарячим залізом, та геть попа, та церковне щось там геть, та геть неписьменність, та старого вчителя, та підкуркульника. Та все бий, та дерись за те, за се, та ненавидь те, та корчуй залізом, та бий усе...*» [2, с. 151], – так характеризує активістка Уляна «щасливе» радянське життя в суперечці з демагогом Верещакою.

На завершення зазначимо, загальна настроєва тональність, проблематика, міфологізований образ світу в «Потомках запорожців» засвідчують творчий злам як результат асиміляції автора із накинутими згори ідеологемами. Звертає на себе увагу й те, що О. Довженко не в усьому дотримався вимог соцреалістичного канону. Митцеві вдалося у душі своєї поетики, художньо-естетичних уподобань та світоглядних імперативів бодай локально розкрити семантичні пласти етичних і моральних цінностей народу, осмислюючи кризовий стан його буття та вибудовуючи перспективу через авторський міф козацької України.

Висновки. Отже, драма «Потомки запорожців» – підтвердження конформістської позиції митця, що засвідчує його примирення з умовами суспільно-політичної залежності та очевидну «корозію» таланту. У тексті використано соцреалістичні методи міфологічного світомоделювання та систему соціокультурних міфологем тощо (сюжетна схема, проблемні колізії, риторичні та ідеологічні гасла, процес зламу свідомості одноосібників, образ політично свідомого комуніста та ін.). Естетичні принципи та світоглядні орієнтири представлені на рівні лірично-поетичного бачення життя та філософських узагальнень. Оповідна манера відтворює систему народних поглядів та морально-етичних оцінок. Через завуальовані натяки, згадки, алюзії автор висловив ряд етичних, екзистенційних, національних проблем (деформація національного характеру, ментальні трансформації буття українських селян).

Література

1. Довженко О. П. Твори : В 5-ти т. Київ : Дніпро, 1984. Т. 3. 362 с.
2. Довженко О. П. Твори : В 5-ти т. Київ : Дніпро, 1985. Т. 5. 359 с.
3. Марочко В. Історичні погляди Олександра Довженка. *Проблеми історії України: факти, судження, пошуки: Міжвід. зб. наук. пр.* 2011. Вип. 20. С. 97–120.

Summary

The specific of the reception of Ukrainian villager's life in the dramatic poem "Descendants of the Cossacks" in the context of Soviet ideology have been researched. We have payed attention on mechanisms of degeneration of the literary structure caused by the political regulation of Olexandr Dovzhenko's work. The author' saes the ticprinciples and world view sin the conditions of socio-political dependence are defined and characterized.

Keywords: social-realism, socio-politicaldependence, world-views, author'svision.

Жанна Зінченко

ВИКОРИСТАННЯ МЕНТАЛЬНИХ КАРТ ЯК ІННОВАЦІЙНИХ ЗАСОБІВ ВИКЛАДАННЯ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ

У статті висвітлено питання щодо поняття ментальна карта, історії її розвитку, переваги використання у навчальному процесі. Наведено приклади використання карт знань при вивченні української літератури, зокрема творчості О. Довженка.

Ключові слова: Довженко, карти знань, ментальна карта, учитель, учні.

Постановка проблеми. Сучасний урок літератури неможливо уявити без впровадження педагогами нових високотехнологічних інструментаріїв – новітніх інструментів підтримки педагогічної й навчальної діяльності, ефективність яких зумовлена використанням технологій візуалізації (які в свою чергу дають змогу перетворювати великі обсяги навчального матеріалу в достатньо невеликі формати, компактні й водночас ефективні для сприйняття, усвідомлення й засвоєння). Технології візуалізації виступають опорою у вирішенні нагальних педагогічних проблем, таких як інтенсифікація і гуманізація освітнього процесу, його адаптації до потреб, запитів і когнітивних особливостей молодого покоління, підвищення якості й результативності навчання і багатьох інших [7]. Головним завданням педагога є вибір різноманітних прийомів, форм і засобів представлення навчального матеріалу. Адже одним із завдань уроку літератури – зацікавити учня, змусити його самостійно досліджувати певну тему, вивчати для себе щось нове, корисне. Одним з найцікавіших способів подачі навчального матеріалу, а також систематизації самостійної роботи учасника навчального процесу є ментальні карти (або карти розуму). Вони ідеально підходять для використання на уроках: можуть бути застосовані у будь-яких видах завдань, залучають учнів різного віку до активного творчого мислення, організації й вирішення проблем. Гнучкість цих карт дозволяє розглядати будь-яку тему або навчальне питання з літератури; можуть використовуватися як для всього класу, так і індивідуально. Ефективно використовувати карти під час підготування до ДПА, ЗНО, оскільки на запам'ятовування і повторення інформації витрачається менше часу, її відтворення стає більш осмисленим.

Аналіз актуальних досліджень і публікацій. Проблема інноваційних процесів в освіті почала активно досліджуватися з 90-х рр. ХХ ст. і актуальна дотепер. У науковому дискурсі ідея створення ментальних карт належить англійському психологу і консультанту з питань інтелекту й освіти Тоні Бьюзену. За його визначенням, ментальна карта (mindmap) – це «*прояв радіантного мислення, яке, у свою чергу, є функцією людського мозку*» [2].

Вчений дослідив фізіолого-психологічні особливості роботи лівої та правої півкуль мозку й зробив висновок про те, що одночасна діяльність лівої (логічної) та правої (образної) півкуль можлива, якщо спрямовувати людину робити записи у формі асоціативних діаграм. Зазначений процес автор назвав процесом «радіанного мислення», що походить від терміну «радіан» – точка небесної сфери, від якої відходять шляхи тіл з однаково спрямованими швидкостями. За подібністю зазначеної моделі створюються й ментальні карти. У центрі кожної з них представлено головний об'єкт, навколо якого додаються асоціативні зв'язки, що вивільнюють творчість й надають особистісний сенс отриманій інформації, а значить – сприяють її запам'ятовуванню.

Тема застосування ментальних карт досліджується сучасними науковцями у зв'язку з навчанням і генерацією нових ідей [6]. У першому випадку візуальноструктуровані дані сприяють легшому запам'ятовуванню, а у другому – можливості усвідомити структурні одиниці проблеми для подальшого аналізу.

Ефективність ментальних карт для процесу запам'ятовування досліджують більшість європейських і американських науковців. Наразі низка дослідників (Р. Farrand, Н. Fearzana, Е. Hennessy) визначають, що, попри зазначену функцію, ментальні карти заохочують здобувачів до більш глибокого рівня навчання, оскільки дозволяють індивідуалізувати сприйняття інформації [6].

Про можливості застосування ментальних карт у навчальному процесі йдеться у дослідженнях вітчизняних учених [6]. Н. Оксентюк представляє досвід використання ментальних карт у викладанні гуманітарних дисциплін, зокрема, у поясненні, закріпленні, перевірці знань студентів. Автор акцентує увагу на результативності впровадження методу інтелект-карт, про що свідчить активізація умінь студентів застосовувати емоції у процесі усвідомлення – через образні асоціації, набуття ними умінь дослідницької діяльності – через збудження процесів синтезування, узагальнення, порівняння, вільного виходу на комунікацію [6]. Особливо значущу роль ментальних карт як інструменту організації самостійної роботи студентів представляє А. Солодовник. Орієнтуючись на теорію радіанного мислення, запропоновану Т. Бьюзеном, науковець пропонує узгодити правила відображення мисленевих процесів на ментальній карті (розташування об'єктів, зв'язки між ними, ієрархія, кодування та асоціювання інформації тощо) з етапами радіанного мислення, до яких відносить зародження ідеї, встановлення й аналіз системи зв'язків, продукування дочірніх ідей [7].

Метод ментальних карт досить широко використовується у шкільній практиці, прикладом чого стають численні сайти вчителів та освітніх закладів, де представлено досвід і приклади реалізації зазначеного методу у

викладанні різних предметів. Так, на сторінці вчителя української мови та літератури, авторки проєкту «Відеорепетитор української мови» Г. Дем'яненко представлено приклади доречного використання ментальних карт у навчальному процесі при вивченні української мови та літератури загалом, так і підготовки до ЗНО зокрема.

Аналіз представлених наукових досліджень з проблеми використання ментальних карт у навчанні свідчить про актуальність застосування зазначеного способу організації інформації у практичній діяльності. Проте головною рушійною силою інноваційної діяльності є вчитель, тому суб'єктивний чинник стає вирішальним під час упровадження і поширення нововведень. Педагог-новатор є носієм конкретних нововведень, їх творцем, модифікатором. Він має широкі можливості та необмежене поле діяльності, оскільки на практиці переконується в ефективності наявних методик навчання і може коригувати їх, проводити докладну структурування досліджень навчально-виховного процесу, створювати нові методики. Основна умова такої діяльності – інноваційний потенціал педагога.

Метою даної статті є висвітлення досвіду використання ментальних карт як інноваційного засобу навчання на уроках української літератури у старшій школі.

Виклад основного матеріалу. У зв'язку з великим потоком інформації зростає і обсяг навчального матеріалу, який учень має засвоїти. Тому, завдання педагога – максимально оптимізувати і структурувати новий матеріал, зробити його більш наочним і зрозумілішим. Саме ці завдання і покликані вирішувати ментальні карти (синонімами даного поняття є: карти знань, інтелектуальні карти, карти пам'яті, карти розуму).

Часто, розв'язуючи якесь завдання, людина малює на аркуші різні схеми. Сервіси для створення карт знань допомагають створювати такі схеми в електронному вигляді, що набагато ефективніше, ніж малювання на аркуші.

Кarti знань – це схеми, які наочно подають різні завдання, тези, взаємопов'язані та об'єднані якоюсь спільною ідеєю.

Вважається, що такий метод візуалізації інформації вперше застосував філософ Порфирій Тирський ще в III ст. н. е., намагаючись краще зрозуміти концепції Аристотеля.

Термін «карта знань» або «інтелектуальна карта» (рис. 1) запропонував Тоні Б'юзен. Згідно його трактування, це схема, яка візуалізує певну інформацію при її обробці людиною, спосіб зображення процесу загального системного мислення за допомогою структурно-логічних схем радіальної організації [4]. За визначенням Т. Позднякової карта знань – наочний допоміжний засіб навчання, методичний прийом, який передбачає послідовне нарощування лексичного фону певного поняття та створює наочно-смісловий схемо-технічний образ [6]. Вільна енциклопедія Вікіпедія подає наступне визначення інтелектуальної карти. Це мапа думок або мапа пам'яті, розуму, асоціативна карта – діаграма на, якій відображаються слова ідеї, завдання, або інші елементи, розташовані радіально навколо основного слова або ідеї [1].

Суть побудови ментальної карти полягає у тому, щоб за допомогою зрозумілих символів, образів, об'єктів, асоціацій, якими мислить людина, наочно зобразити цілісну картину знань про предмет вивчення або розгляду. Це зручний інструмент для відображення процесу мислення і структуризації інформації у візуальній формі.

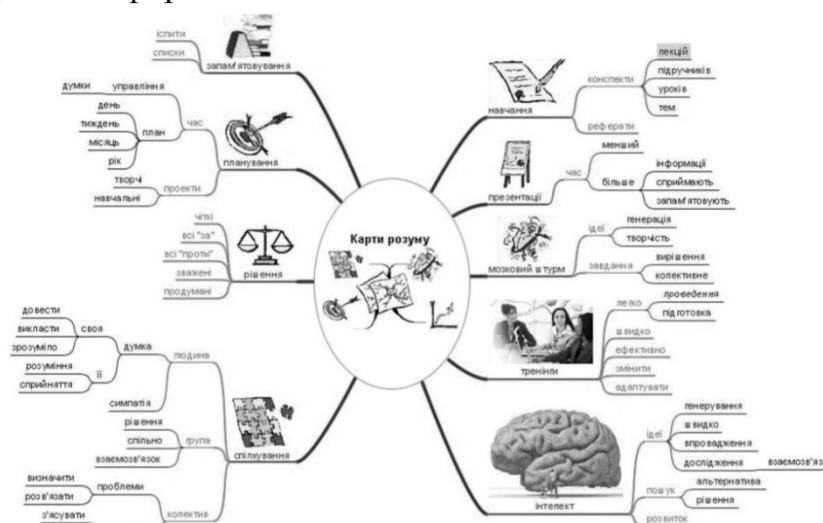


Рис. 1. Вигляд ментальної карти

Ментальні карти є універсальними, їх можна застосовувати у різних сферах розумової діяльності, зокрема для підготовки планів, творчих проєктів, різноманітних тренінгів.

Ментальні карти сприймаються краще, ніж звичайні схеми, графіки, таблиці, тексти, тому що вони краще відповідають структурі людського мислення – асоціативного, ієрархічного та візуального. Хоча, зрозуміло, карти не замінюють таблиць, а чудово доповнюють їх.

Ментальні карти доцільно використовувати при вивченні української літератури під час таких етапів уроку:

1. Мотивація навчальної діяльності. Використання карт розуму сприяє зацікавленню учнів навчальним матеріалом, бажанню дослідити тему глибше.

2. Вивчення нового матеріалу. При використанні ментальної карти складні поняття можуть бути пояснені і представлені в систематичному вигляді; біографічні відомості сприймаються легше. Застосування цих карт допомагає вчителю донести до учнів чітке узагальнене уявлення того матеріалу, який вивчається; знижується ризик неправильної інтерпретації важливих понять; спрощується сприйняття теми.

3. Закріплення матеріалу – використання ментальних карт допомагає закріпити формування нових понять в учнів. Це дає можливість візуалізувати ключові поняття та узагальнити їх взаємозв'язок.

3. Перевірка знань – за допомогою ментальних карт перевіряються знання, і можна виявити, який матеріал був засвоєний учнями на достатньому рівні, а на який варто зосередити увагу на наступних уроках.

Використання інтелектуальних карт може допомогти вчителю в оцінюванні саме процесу викладання. Успіхи учнів можуть бути проконтрольовані за допомогою ментальних карт. Крім того, ментальна карта дозволяє

буквально з першого погляду визначити ті питання, у наочній сфері яких асоціативний ланцюжок в учня з якихось причин виявляється порушеним. Учитель отримує ясне і об'єктивне уявлення про знання, які учні засвоюють. Використання ментальних карт також забезпечує величезну економію часу.

Створення і використання ментальних карт на уроках української літератури – дієвий спосіб активізації пізнавальної діяльності учнів та ефективний спосіб запам'ятовування важливої інформації на різних етапах уроку. Так, під час мотивації навчальної діяльності при вивченні творчості О.Довженка на першому уроці доцільно використати таку ментальну карту (рис.2). Зосереджуючи увагу на висловах, учень розуміє роль і значення у літературі митця загалом, важливість вивчення його життєпису.

При чому, наприкінці уроку для узагальнення і систематизації вивченого учням можна запропонувати цю ж ментальну карту, не розгортаючи гілки третього рівня, або ж дещо змінивши її зміст (рис.3). Важливо, що частина матеріалу (відповіді) подається, іншу частину повинні «домислити»-вписати учні. Такий підхід змушує школярів думати, зосереджуватись, працювати з підручником, іншими навчально-науковими джерелами.

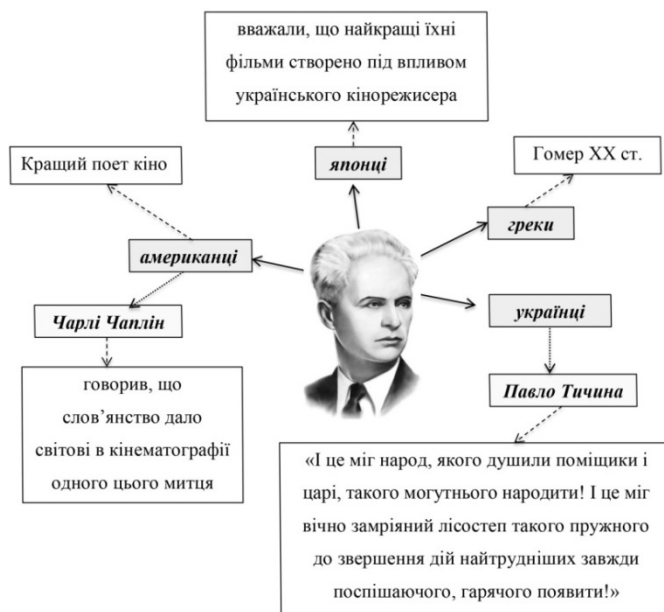


Рис. 2. О.Довженко – відомий діяч

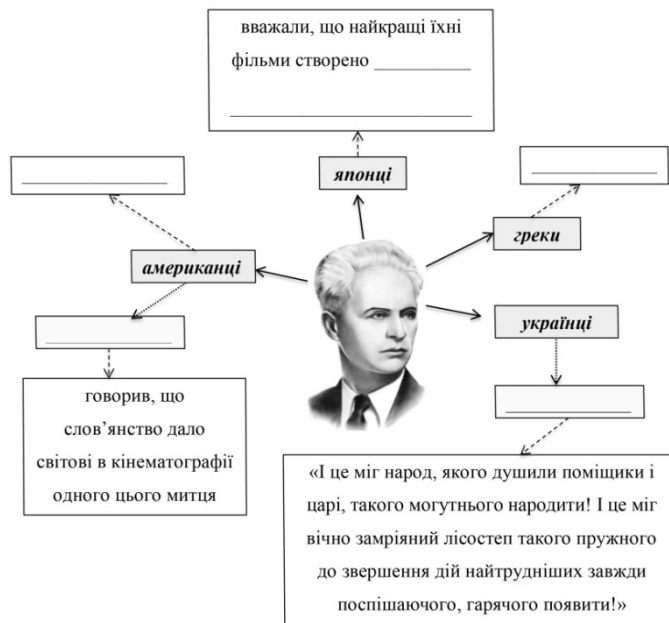


Рис. 3. Знання О.Довженко

На етапі сприйняття нового навчального матеріалу, зокрема при вивченні життєпису письменника доцільно складати карти, які вміщують відомості про основні періоди життя і творчості, твори автора. Готуючись до складання карт розуму, учителю варто детально проаналізувати життя і творчість письменника, маючи можливість умовно поділити життєпис митця на певні групи (рис. 4). Опрацьовуючи творчу спадщину митця, важливо згрупувати твори за їх тематичною приналежністю до певного жанру (рис. 5).

На етапі узагальнення і систематизації першого уроку та актуалізації опорних знань другого можна використати ті самі ж ментальні карти, не розгортаючи гілки третього рівня (або ж розгортаючи їх поступово) (рис.4.1).



Рис. 4. Життєпис О.Довженка



Рис. 4.1. Життєпис О.Довженка

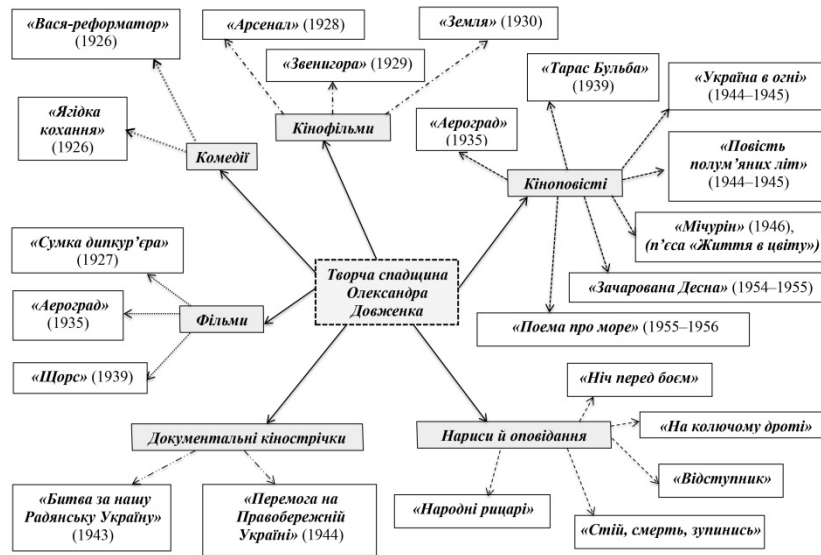


Рис. 5. Творча спадщина О. Довженка

Під час вивчення літературних творів варто зосередити увагу на ідейно-тематичному аналізі досліджуваного доробку митця, асоціаціях до твору, цитатному полотні. Критично осмислити аналізований художній текст та зробити комплексний аналіз більш якісним допоможуть ментальні карти – герої та образи твору. На етапі сприйняття нового матеріалу доцільно вивести на екран проектора ментальну карту «Герої твору О. Довженка «Україна в огні» повністю (рис.6), а під час узагальнення та систематизації вивченого, перевірки домашнього завдання або етапі оцінювання знань учнів демонструвати розгорнуту ментальну карту з пропущеними відомостями про персонажів твору. Це дасть можливість виявити рівень засвоєння знань учнів, їх здатність характеризувати героїв твору (рис. 7).

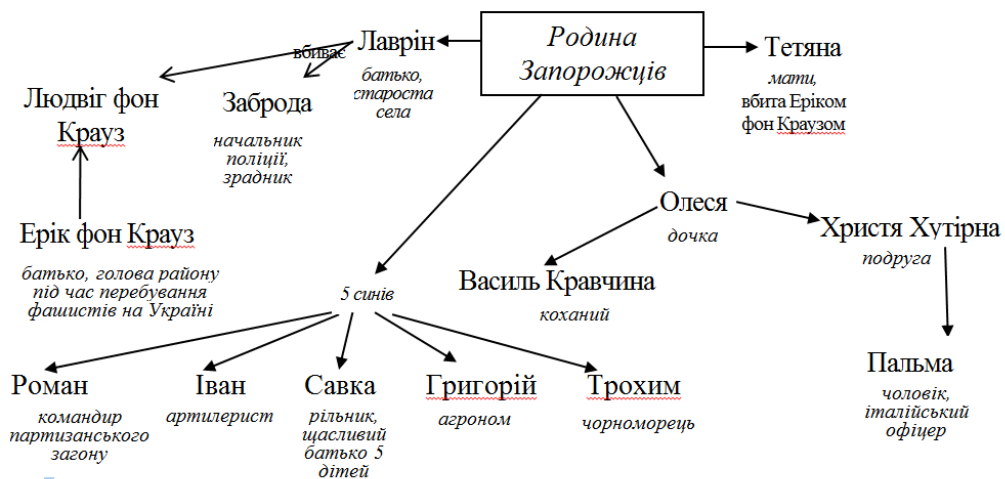


Рис. 6. Герої твору О. Довженка «Україна в огні»

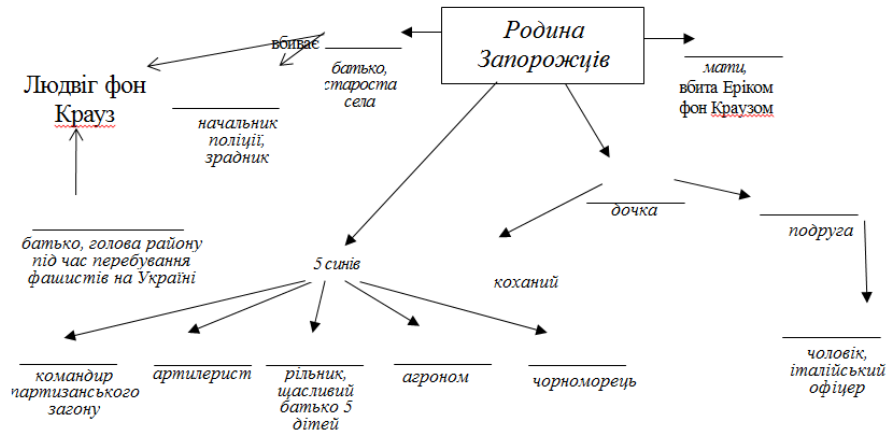


Рис. 7. Герої твору О.Довженка «Україна в огні»

При опрацюванні образів твору також доцільно вивести на екран проектора карту розуму «Образи твору О. Довженка «Україна в огні» повністю (рис.8). Учні наочно бачать основні групи образів твору, звертають увагу на самі образи, їх значення. Оскільки протягом уроку учитель не матиме можливості весь час повертатися до згаданих слайдів, тому необхідно підготувати роздавальний матеріал у вигляді невеликих карток із цими ж зображеннями, щоб полегшити роботу учнів, допомогти досконало засвоїти матеріал. Отже, школярі визначають різновиди образів, розуміються на значенні символічних образів. Учні відносять певні образи до певних їх груп.

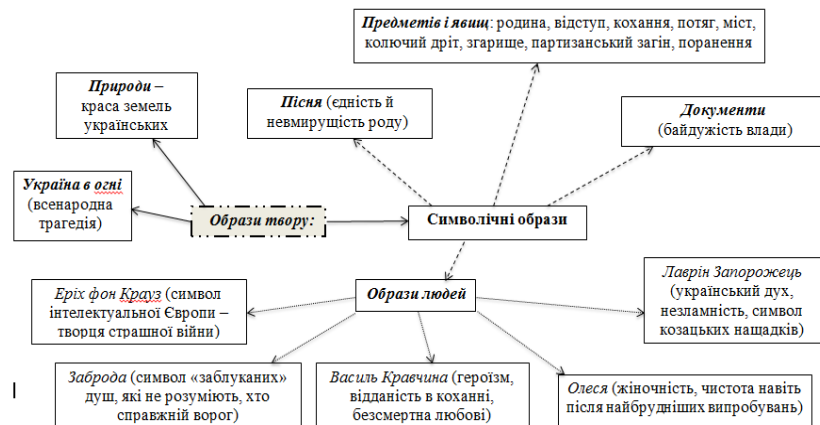


Рис. 8. Образи твору О.Довженка «Україна в огні»

Висновки. Отже, підсумовуючи вище викладене, можемо зробити висновок, що ментальні карти на уроці літератури – сучасний і компактний спосіб викладення навчального матеріалу, який зробить будь-який урок цікавим і пізнавальним, а також дозволить учням краще засвоїти матеріал. Використання карт знань під час навчального процесу дозволяє учням самостійно засвоювати матеріал, відкриваючи коментарі до блоків карти. Застосування інтелект-карт у навчанні може дати величезні позитивні результати, оскільки учні вчать вибирати, структурувати і запам'ятовувати ключову інформацію, а також відтворювати її в подальшому. Використання ментальних карт в освітньому процесі дає можливість поліпшити пам'ять, нагадати факти, слова й образи, генерувати ідеї, надихнути на пошук

рішення, аналізувати результати або події, підбивати підсумки зробленого, ефективно структурувати і опрацьовувати дані. Розумові карти допомагають розвивати креативне і критичне мислення.

Перспективами подальших досліджень є вивчення досвіду роботи вчителів-філологів щодо використання ментальних карт на уроках української літератури.

Література

1. Вільна енциклопедія Вікіпедія. [Електронний ресурс]. Режим доступу: https://uk.wikipedia.org/wiki/Мапа_думок. Дата перегляду: Жовтень, 10, 2019.
2. Бьюзен Т., Бьюзен Б. Супермышление. М. : Попурри, 2008. 208 с.
3. Лавренова М. В. Ментальні карти як новації в освітньому процесі. *Науковий вісник Мукачівського державного університету. Серія: Педагогіка та психологія*. 2019. Вип. 1. С. 36–40. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/nvmdupp_2019_1_9. Дата перегляду: Жовтень, 12, 2019.
4. Литвиненко О. В. Особливості використання ментальних карт в навчальному процесі. *Матеріали Обласної науково-практичної інтернет-конференції «XII Хмурівські читання»*. Режим доступу: <http://timso.koippo.kr.ua/hmura12/2016/10/16/lytvynenko-olha-valentynivna-osoblyvostivikorystannyamentalnyh-kart-v-navchalnomu-protsesi>. Дата перегляду: Жовтень, 12, 2019.
5. Атрощенко Л. В. Ментальні карти на уроках української мови та літератури. *Вивчаємо українську мову та літературу*. 2019. № 16/18. С. 2–12.
6. Оксентюк Н. В. Можливості застосування ментальних карт у навчальному процесі. *Технології навчання: науково-методичний збірник*. Випуск 15. Рівне : НУВГП, 2015. С. 194–208.
7. Оленець С. Ю. Технології ефективного засвоєння інформації під час навчання у вищому навчальному закладі. *Вісник Української медичної стоматологічної академії «Актуальні проблеми сучасної медицини»*. Т. 16, Вип. 2. 2016. С. 275–278.
8. Особов І. П. Ментальні карти в тренінгу з формування креативності студентів гуманітарних спеціальностей. *Науковий вісник Миколаївського національного університету імені В. О. Сухомлинського. Серія : Педагогічні науки*. 2013. Вип. 140. С. 117–121. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvmdup_2013_1. Дата перегляду: Жовтень, 10, 2019.
9. Островська К. Як створити міні-конспект уроку з української мови у вигляді ментальної карти. *Дивослово*. 2019. № 4. С. 6–8.

Summary

The article deals with the mental map concept and the history of its development, the advantages of its usage in the educational process. Example of using knowledge maps in studying of Ukrainian literature, in particular the work of O. Dovzhenko.

Key words: Dovzhenko, knowledge cards, mental map, teacher, students.

**ХУДОЖНЯ ПЕРЦЕПЦІЯ АРХЕТИПНИХ ОБРАЗІВ СТИХІЙ
ПРИРОДИ В АВТОБІОГРАФІЧНІЙ КІНОПОВІСТІ О. ДОВЖЕНКА
«ЗАЧАРОВАНА ДЕСНА»**

Стаття присвячена проблемі вивчення образів природних стихій у кіноповісті «Зачарована Десна» О. Довженка на уроках української літератури у старшій школі. Автор аналізує методичну літератури з теми дослідження та робить висновок про недостатність її розробки на сучасному етапі. У статті подано методичні рекомендації: форми, методи та прийоми роботи під час опрацювання образів первинних елементів природи.

Ключові слова: вивчення образів стихій природи, хронотопний аналіз, архетипний аналіз

Актуальність дослідження. Сучасний стан літературної освіти характеризується кризою словесності та знеціненням ролі художнього слова. Причиною цього став швидкий розвиток індустрії телебачення, кіно та комп'ютерних ігор, які пропонують яскраву, швидку, рухливу картинку і цим самим витісняють книгу. Ще одним джерелом втрати інтересу школярів до літературного твору стали реалії освітніх програм з української літератури. Процес підготовки до ЗНО зробив урок одноманітним, а вивчення навчального матеріалу характеризується стандартністю та фрагментарністю. Аналіз твору зводиться до традиційної схеми: тема, ідея, головні персонажі і т.д. При цьому відбувається зміщення акцентів: важливим стає уже не аналіз твору як цілісної завершеної системи зв'язків, які формують самодостатній світ, а механічне запам'ятовування окремих його складових.

Основне завдання вчителя української літератури полягає у формуванні вдумливого читача, який зможе цілісно осягнути твір за рахунок проникнення у його підтекст. Аналіз розпочинається тоді, коли учень зможе осягнути внутрішній пласт художнього твору, віднайти зв'язки та оцінити світоглядно-філософську систему митця. Саме тому проблема пошуку нових стратегій та шляхів вивчення художніх творів стає актуальною.

Аналіз актуальних досліджень та публікацій. Вивченню творчості О. Довженка на уроках української літератури присвячені праці Н. Головецької, А. Генералової, Н. Голуб, Л. Базиль, В. Берковського, Л. Денисюк, О. Ковальчук, Ю. Бондаренко та ін. Так, наприклад, В. Берковський пропонує використовувати елементи етнопедагогіки під час вивчення кіноповісті «Зачарована Десна» О. Довженка [1]. В. Герасименко пропонує вивчати реальний та уявний світи твору [3], Т. Дятленко радить вивчати кіноповість крізь призму виражальних та естетичних особливостей пейзажу [6]. С. Привалова рекомендує розпочати процес вивчення твору із аналізу мовного рівня «Зачарованої Десни» [8]. *«Коли учні знатимуть, що на уроці мова йтиме не лише про образи дійових осіб, а й про природу, то, читаючи твір, вони*

ставитимуться уважніше до найменших елементів тексту, що вже само по собі сприятиме активізації їхньої відтворюючої уяви» [8, с. 22], – зауважує дослідниця. Л. Решедько вдається до використання елементів компаративної технології та міжмистецьких зв'язків під час вивчення зазначеного твору в 11 класі. Науковець радить використовувати картини М. Приймаченко на уроках, присвячених вивченню кіноповісті «Зачарована Десна», та знаходити між ними спільні мотиви, образи, настрої та деталі. Ю. Бондаренко застосовує ідеаційно-концептувальний підхід до вивчення творів.

Проте, як зауважує Л. Горболіс, «будь-який текст не може бути вичерпно потрактованим» [4, с. 9]. Не стала винятком і кіноповість О. Довженка «Зачарована Десна». Незважаючи на велику кількість літературознавчих статей, методичних рекомендацій та розвідок, все ж залишається не висвітленою проблема вивчення архетипних образів стихій природи, таких як вогонь, повітря, земля та вода.

Мета нашої статті – розкрити мистецьку самотність образів води, вогню, землі та повітря у творі, установити характер зв'язків між ними та сюжетно-композиційною системою твору, образами персонажами та його словесно-образним рівнем, окреслити тематику та світоглядно-філософську глибину кіноповісті, виходячи з осмислення архетипних образів стихій природи.

Завдання: надати методичні рекомендації учителям-словесникам з приводу опрацювання образів стихій природи у кіноповісті О. Довженка «Зачарована Десна» (методи, підходи, стратегії), які сприятимуть формуванню необхідних компетенцій в учнів старшої школи.

Виклад основного матеріалу. Стихії природи здавна відігравали важливу роль у повсякденному житті давньої людини. В уявленнях наших пращурів дуже велика увага відводилася саме силам природи та явищам зовнішнього світу. Люди вірили в надзвичайні можливості рослинного і тваринного світів та природи загалом і наділяли їх сакральним змістом. В основі світобудови перебували чотири основні стихії: Земля, Повітря, Вода та Вогонь. На їх основі будувалися вірування багатьох народів в надприродні можливості стихій природи. Саме тому первісні люди надавали їм божественних та магічних сил, схилялися перед їх величчю. «У міфологічній свідомості наших предків багато уваги приділялося природним явищам та стихіям, окремим етапам життя та смерті людини, структурі навколишнього світу...» [2, с. 291].

Філософську основу нашої методичної системи складають погляди Г. Башляра та Н. Фрая про різні форми реалізації першостихій води, вогню, повітря та землі та вчення К. Г. Юнга про колективне підсвідоме. Г. Башляр пропонує аналізувати літературні твори та творчість письменників на основі вчення про існування чотирьох природних стихій: води, повітря, вогню та землі. Він вважає, що ці природні стихії виявляють себе через певний набір якостей, характеристик та станів. Філософ був переконаний у тому, що певна сила природи підпорядковує собі хід думок, уяву, фантазію, переконання, погляди, почуття та ідеали людини впродовж всього періоду її існування,

тобто він виокремлював різні види стихійного мислення митців. Письменник, пишучи твір, черпає інформацію з колективного підсвідомого, у якому закладені первинні уявлення наших предків про сакральний зміст стихій природи. Таким чином, він трансформує отримані дані відповідно до власних ціннісних орієнтацій, реалій життя та уявлень про оптимальний, на його думку, варіант упорядкування Всесвіту.

У теорії Г. Башляра першостихії води, вогню, повітря та землі тлумачаться не лише крізь призму своїх космогонічних функцій, але у них також знайшли своє відображення загальнокультурологічні та психологічні особливості. Так, наприклад, архетип води одночасно продукує такі амбівалентні характеристики: чиста, непорочна та брудна; «жива» та «мертва»; швидка та повільна; неприборкана та повільна. Архетип вогню набуває таких якостей: некерований і приборканий, конструктивний і деструктивний, вмираючий і молодий. Першостихія повітря найчастіше реалізується через такі образи: політ, крила, падіння, блакить неба, хмари, вітер та туманність. Архетип землі представлений через: образи лабіринту, гроту, печери, кореня, змії та кристалів.

Автобіографічна кіноповість «Зачарована Десна» О. Довженка є твором, художня структура якого яскраво репрезентує первинні образи води, вогню, повітря та землі. Вона містить у собі образи стихій природи, які продемонстровані відкрито в межах позасюжетних елементів (*опис Десни*), та неявно виражені першообрази, тобто архетипи (*слова матері Сашка про любов до землі*). Першу групу образів слід аналізувати з допомогою хроно-топного аналізу, а другу – крізь призму словесно-образного дослідження у його більш складній формі, яку слід називати архетипним аналізом.

У процесі вивчення образів води, вогню, повітря та землі у кіноповісті «Зачарована Десна» Довженка учні повинні набути таких умінь та навичок:

1. Установлювати вплив образів стихій природи на композиційні та позасюжетні елементи твору.
2. Розкривати долю, вчинки та поведінку персонажів у зв'язку із зазначеними образами.
3. Робити висновки про роль образів води, вогню, повітря та землі у процесі формування проблемно-тематичного поля та світогляду письменника.
4. Окреслювати тематику та світоглядно-філософську глибину літературного тексту, виходячи з осмислення архетипних образів стихій природи.

У процесі вивчення кіноповісті «Зачарована Десна» О. Довженка в учнів має сформуватися чітке розуміння ролі первообразів води, вогню, повітря та землі для всіх структурних рівнів твору. Вони виконують такі функції:

- **Сюжетотвірна функція.** Стихія води (*образ Десни*) має значний вплив на хронотоп усього твору, який характеризується відсутністю чітких часових орієнтирів та просторових меж. Автор зображує величність та красу Десни, яка вражає своєю безмежністю та чарівністю: *«Вода тиха, небо зоряне, і так мені хочеться плисти за водою, так легко, немов я не пливу, а*

лину в синьому просторі» [5, с.191]. Кіноповість репрезентує кілька трансформацій водної стихії:

1) Річка Десна, яка є джерелом життя, дарує благодать та добро: «Річки й озера були глибші, риба більша й смачніша, а що вже грибів та ягід у лісі – не переносиш...» [5, с. 186].

2) Весняна повінь, яка пов'язана із загрозою для людських життів: «Бистра текла по вулицях, левадах з піною і аж сичала попід призьбами й сінешніми дверима, заливала хліви, кошари, клуні» [5, с. 178].

3) Застояна вода – символ труднощів, проблем та перепон: «Довго стояла вода весняна...тому і косовиця в те літо розпочалася пізно» [5, с. 182].

Перед читачем постає відокремлений ідилічний світ, у якому час та простір зупинилися. Пропонуємо учням знайти образи стихій природи у кіноповісті та описати, яким чином вони зображені у часі та просторі художнього твору.

• **Образотворча функція.** Кожен з персонажів твору пов'язаний з тією чи іншою стихією природи, яка впливає на його вчинки, поведінку, формує характер, індивідуальні особливості та світогляд. Кожна зі стихій показує гармонійне співіснування суспільства та сил природи: батько прекрасно почуває себе у воді, рятуючи дітей; мати розуміється на дарах землі; дід любить тепло (сонце); прабаба Марусина також пов'язана із вогнем, про що засвідчує цитата із кіноповісті: «...це була творчість її палкої, темної, престарілої душі» [5, с. 161]. У залежності від обстановки дія котроїсь зі стихій може посилюватися чи послаблюватися, як це ми можемо спостерігати в епізоді бійки на косовиці, коли усіма її учасниками заволоділа стихія вогню: «...дід знову хапав вила і кидався в саме пекло...» [5, с. 185]. «Полум'яний дід ніяк не міг процахнути» [5, с. 186]. «Усі виявлялися цілі і живі, тільки довго і важко хекали від внутрішнього вогню» [5, с. 186].

Учням можна запропонувати проблемне запитання:

Чи справді образи води, вогню, повітря та землі обумовлюють вчинки та визначають їх світоглядні моделі? Підтвердіть свої думки цитатами із твору.

• **Функція декодування авторської картини світу та підтексту.**

Під час розкриття авторської картини світу важливого значення набуває перцепція образів природних першоелементів двома головними персонажами твору: малим Сашком та дорослим письменником. Для першого – вони стали підґрунтям для польоту думки і фантазії, для іншого – джерелом таланту.

Учитель має запропонувати учням порівняти перцепцію образів води, вогню, повітря та землі Сашком та дорослим письменником. Першому притаманне ідилічне та гармонійне розуміння образів першоелементів, дорослий письменник помічає дисгармонію, яка існує між двома світами: людським та природним. Лише злагоджене співіснування людей з усіма чотирма стихіями може породити талановитих особистостей з красивими душами.

Отже, ми можемо зробити висновок про те, що вивчення кіноповісті «Зачарована Десна» О. Довженка крізь призму образів стихій природи

допоможе глибшому розумінню твору, його підтексту, проблематики та поведінки головних персонажів. Образи природних першоелементів допоможуть учням краще усвідомити авторську картину світу, проллють світло на приховані пласти кіноповісті та стануть містком, який з'єднає усі структурні рівні твору в єдине та завершене цілісне.

Література

1. Берковський В. В. Елементи народознавства у творі О. Довженка «Зачарована Десна». *Відкритий урок*. 2003. № 11–12. С. 10–12.
2. Войтович В. Українська міфологія. К. : Либідь, 2005. 664 с.
3. Герасименко В. Реальне та уявне в автобіографічній кіноповісті О. П. Довженка «Зачарована Десна» (6 клас). 2010. № 5. С. 23–25.
4. Горболіс Л. Художнє осмислення сакрального у творах Михайла Коцюбинського «Intermezzo», «Тіні забутих предків»: матеріали до характеристики образів. *Українська література в загальноосвітній школі*. 2006. № 5. С. 9–11.
5. Довженко О. Вибрані твори / Передм. А. Гуляка. К. : Сакцент Плюс, 2004. 512 с.
6. Дятленко Т. Специфіка аналізу пейзажів у кіноповісті Олександра Довженка «Зачарована Десна». *Українська література в загальноосвітній школі*. 2006. № 3. С. 21–26. *Всесвітня література та культура*. 2010. № 4. С. 18–22.
7. Ковальчук О. До проблеми глибини естетичного аналізу твору «Зачарована Десна» О. Довженка. *Дивослово*. 2002. № 6. С. 43–45.
8. Привалова С. Вивчення мови кіноповісті О. Довженка «Зачарована Десна» на уроці української літератури в 11 класі. *Українська мова і література в школі*. 2005. С. 21–24.
9. Решодько Л. Експресія думки, образу, деталі в «Зачарованій Десні» О. Довженка та картинах М. Приймаченко (11 клас). *Дивослово*. 2012. № 1. С. 16–19.

Summary

The article is concerned with the problem of the studying the images of natural elements in the movie-essay “Delighted Desna” by O. Dovzhenko on the lessons of Ukrainian literature in high school. At the beginning of the article the author analyzes methodical literature and concludes that the above problem has not been adequately developed. It would be wise to mention here the importance of creation new approaches and methods of studying the images of natural elements.

Key words: study of nature disaster patterns, chronotope analysis, archetypal analysis

Ганна Гулакова

ДРУГА СВІТОВА ВІЙНА КРІЗЬ ПРИЗМУ ПУБЛІЦИСТИКИ ОЛЕКСАНДРА ДОВЖЕНКА

У статті аналізуються публіцистичні статті О. Довженка періоду Другої світової війни, спрямовані на піднесення морального духу українського народу в боротьбі з нацистською Німеччиною. Цими нарисами письменник намагався розбудити глибинні сили нації, нагадати українцям про славетні традиції запорізького козацтва, яке героїчно боронило рідний край у сиву давнину.

Ключові слова: Західна Україна, масові репресії, нацистська агресія, земляки-українці, народні месники.

Постановка проблеми. В історію всесвітньої культури Олександр Довженко увійшов передусім як неперевершений майстер кінематографу. Його кінострічка «Земля» за постановою ЮНЕСКО у 2015 році зарахована до п'яти фільмів, що вважаються неперевершеними шедеврами світового кіномистецтва. Досить відомий він і як талановитий художник-карикатурист, блискучий письменник, який започаткував новий літературний жанр – кіноповість. Художні твори митця («Україна в огні», «Повість полум'яних літ», «Незабутнє», «Мати»), а також «Щоденникові записи» є невичерпним джерелом виховання патріотизму й національної свідомості.

Значну частину Довженкового літературного доробку складає публіцистика, до якої митець змушений був звернутися в роки Другої світової війни, коли нацистські орди вторглися в Україну і потрібно було палким словом закликати співвітчизників до рішучої боротьби з підступним ворогом.

Останні дослідження по темі. Упродовж десятиліть багатогранну спадщину Довженка досліджували Іван Кошелівець, Роман Корогодський, Василь Марочко, Сергій Тримбач та ін. Значний внесок зробили у цю справу так само вчені Глухівського національного педагогічного університету, який носить ім'я геніального кінорежисера й письменника. Саме тут започатковано науково-дослідну лабораторію довженкознавства, підготовлено дві кандидатські дисертації, низку магістерських і дипломних робіт, присвячених вивченню літературного доробку О. Довженка. Серед найвагоміших праць науковців університету колективні монографія «Літературні пріоритети Олександра Довженка» [4] й навчальний посібник «Вивчення творчості Олександра Довженка в школі» [2], десятки статей, опублікованих доктором філологічних наук А. Новиковим, кандидатами наук В. Гриневичем, С. Максимчук-Макаренко, С. Приваловою, Н. Трошею, С. Цінько та ін.

Виклад основного матеріалу. Уперше як публіцист Довженко заявляє про себе у вересні 1939 року. Саме тоді в якості політпрацівника він на чолі кіногрупи приїздить на терени Західної України, аби зняти на замовлення кремлівського керівництва пропагандистський документальний фільм «Визволення». Вже сама назва картини значною мірою дозволяє зрозуміти її глибинну сутність. Засобами кіномистецтва автори стрічки намагалися переконати глядачів у великій визвольній місії Червоної армії, яка начебто звільнила західних українців і білорусів від гніту панської Польщі.

Такі ж меседжі хотів донести Довженко до західноукраїнської громадськості й під час виступу на Народних зборах у Львові 28 жовтня того ж 1939 року. Митець акцентував на тому, що червоноармійці прийшли на їхню землю зі зброєю в руках. Проте, мовляв, «не руйнування, не горе, не смерть, не сльози і пожарища принесли вони з собою, а радість визволення, перспективи безкінечного розвитку нашого прекрасного, красивого трудового народу» [1, с. 7].

Важко сказати, наскільки щирим був Довженко у своєму виступі, а тим більше в кінострічці, оскільки, очевидно, добре усвідомлював, яку «волю» західним українцям принесла на багнетах червоноармійців більшовицька влада. Адже він був свідком масових репресій на східних теренах України,

пам'ятав про арешти своїх друзів по мистецькому цеху, у тому числі добре знайомих письменників, своїх товаришів Майка Йогансена і Юрка Тютюнника, які написали перший варіант сценарію до його кінофільму «Звенигора». Навряд чи забув митець і про те, що діялось в Україні під час колективізації, про Голодомор, про те, як у 1930 році його батька, котрий працював на власній землі до сьомого поту, зарахували в куркулі і що тільки завдяки його неймовірним зусиллям вдалося залагодити цю непросту справу. Однак Довженко не міг змінити хід історії, а відтак мусив виконувати завдання кремлівського керівництва. Все це, поза сумнівом, краяло його серце.

Наступного 1940 року фільм «Визволення» у російському й українському варіантах демонструвався в кінотеатрах тодішньої країни, у тому числі й на щойно приєднаних до комуністичної імперії західноукраїнських землях.

До літературної публіцистики Довженко звертається 1941 року – відразу після початку німецько-радянської війни. Уже 22 червня, тобто в перший же день нацистської агресії, з-під його пера виходить нарис із промовистою назвою «До зброї!», який на другий день був опублікований в одеській газеті «Большевицское знамя», а потім неодноразово передруковувався в центральних часописах.

Стаття написана згідно з тодішніми ідеологічними канонами в емоційно-патетичному стилі. *«До зброї, брати-товариші, до зброї! – закликає автор. – Наша Соціалістична Батьківщина в небезпеці. В небезпеці наша дружна прекрасна сім'я народів!»* [1, с. 20].

Не забуває письменник згадати у своїй розвідці й основоположників марксистського вчення, на якому значною мірою трималася вся комуністична доктрина, – К. Маркса, Ф. Енгельса, В. Леніна. За заведеною в ту добу практикою це було обов'язковим атрибутом для будь-якої офіційної промови чи публікації.

Водночас очільника нацистської Німеччини А. Гітлера на противагу цим «великим геніям людства» митець називає «чорним ватагом світової реакції», проклятого поневоленими європейськими народами.

Ясна річ, що в наші дні з урахуванням всього, що широкому загалу тепер відомо про вельми неприглядну роль комуністичної верхівки в житті тодішнього суспільства, зокрема організацію Сталінін та його поплічниками в Україні Голодомору, розв'язанні жорстокого терору, фізичного знищення значної частини української творчої еліти така лексика сприймається як анахронізм. Але тоді це було своєрідною нормою.

Завершує свій нарис Довженко безпосереднім зверненням до земляків-українців. І тут уже не обійшлося без згадки славетних пращурів, героїв із його улюбленої гоголівської повісті «Тарас Бульба», персонажів із фільму про українського Чапаєва Миколи Щорса, зйомки якого митець завершив за кілька років до цього. *«До зброї, Радянська Україно! – закликає кінорежисер. – Вилітайте бульбенки, богуні, щорси та боженки – один другого кращий, один другого сильніший»* [1, с. 21]. Немає жодного сумніву, що в такий спосіб

«автор намагається провести своєрідну паралель поміж безсмертним запорізьким козацтвом і його нащадками – своїми сучасниками» [3, с. 251].

Але лише публіцистичними нарисами у цю грізну годину письменник не обмежується. З початку 1942 року він в якості політпрацівника і кореспондента кількох центральних газет – «Известия», «Красная Армия», «Красная звезда» – безпосередньо перебуває на фронті, звідки надсилає свої матеріали до цих та інших видань. Це була доба, коли наскрізною в Довженковій творчості була, за великим рахунком, лише одна тема – тема боротьби з ненависним ворогом. Навіть у статтях, присвячених іншим знаковим подіям в історії українського народу, письменник від цієї теми не може повністю абстрагуватися. Так, 10 березня 1942 року з нагоди 81 річниці з дня смерті Тараса Шевченка він пише статтю «Душа народна неподолана», де, віддавши данину Великому Кобзарю, знову звертається до героїчних сторінок української історії, зокрема видатних полководців минулого, народних месників, імена яких назавжди закарбувались у народній пам'яті, – Наливайка, Трясила, Хмельницького, Богуна, Кривоноса, Кармалюка. Ці постаті, на думку автора нарису, мають надихати українців на безкомпромісну боротьбу із загарбниками, яких мін називає мерцями. Притому і мертвих, і тих, хто ще живий.

Водночас український народ Довженко називає народом-трудівником, народом-воїном, народом-лицарем, який просто не міг підкоритись мерцям. *«Жива душа народна, жива, неподолана!» [1, с. 22], – резюмує письменник.*

Саме в контексті безкомпромісної боротьби з окупантами згадує майстер і Шевченка: *«Шаленійте, фашисти! Скаженійте, лютуйте, мерці! Все одно не подолати вам України, не жити на ній вам, а тліти... Скоро, скоро*

*...на оновленій землі
Врага не буде, супостата,
А буде син, і буде мати,
І будуть люди на землі» [1, с. 22].*

Цей нарис під час війни, на превеликий жаль, так і не був опублікований. Уперше він побачив світ лише 1980 року в третьому томі тритомного зібрання творів Олександра Довженка. У тому ж третьому томі була вперше надрукована й інша стаття митця, що отримала назву «Українська пісня». Довженко написав її 22 березня того ж 1942 року з нагоди 100-річчя від дня народження видатного українського композитора Миколи Лисенка. Народну пісню він називає геніальною поетичною біографією українського народу, його історією [1, с. 22] і тут же знову згадує оспіваних народом національних героїв, які присвятили своє життя боротьбі за його незалежність. *«Виринають із сивини століть і проходять гордою ходою перед нашими воїнами славні прадіди Байда-Вишневецький, Дорошенко, Нечай, Богун, і Богдан, і славний Морозенко, і козаки, і Швачка*

та Голота, – зауважує він, – і кличуть до бою за Батьківщину. І Щорс, і богунці» [1, с. 24].

Тоді ж у березні 1942 року Довженко опублікував у газеті «Известия» нарис «Україна в огні», в якому змалював безмежне горе, що прийшло на рідну землю разом із нацистською навалою. Однак письменник переконаний у тому, що *«не пропадуть марно ці жертви, не зникнуть з людської пам'яті небачені пожежі і гнівна сила народних жертв. Чорний дим, що піднявся над нашою розтерзаною землею до самого неба, як суворий і грізний заповіт, як грізний заклик до помсти...»*. Автор упевнений, що розплата не забариться, а тому закликає співвітчизників: *«Так за Дніпро, славні лицарі, за сади, за фабрики наші по вовках фашистських, по гаду Гітлеру – вогонь!»* [1, с. 27].

Висновки дослідження і перспективи подальшої наукової роботи.

Публіцистичні твори Олександра Довженка відзначаються неабиякою патетикою, особливо це стосується розвідок періоду німецько-радянської війни 1941–1945 років, спрямованих на піднесення морального духу українського народу в боротьбі проти німецької агресії. Цими своїми нарисами письменник намагався розбудити глибинні сили нації, нагадати українцям про славетні традиції запорізького козацтва, яке героїчно боронило рідний край у сиву давнину. Основні ідеї автора згаданих праць залишаються багато в чому актуальними і в наші дні, коли українському народові знову доводиться захищати свою землю від зовнішнього ворога.

Перспективи подальшої наукової роботи бачаться в аналізі інших публіцистичних праць, а також «Щоденникових записів» О. Довженка.

Література

1. Довженко О. Твори : В 5-ти т. К. : Дніпро, 1985. Т. 4. 351 с.
2. Новиков А. О., Гриневич В. Й., Привалова С. П. та ін. Вивчення творчості Олександра Довженка в школі : навчальний посібник / за ред. проф. А. О. Новикова. Харків: Основа, 2014. 144 с.
3. Новиков А. Образ України у творчій спадщині Олександра Довженка. *Наукові записки. Випуск 114. Серія: Філологічні науки*. Кіровоград: РВВ КДПУ імені В. Винниченка, 2013. С. 247–252.
4. Новиков А., Троша Н., Максимчук-Макаренко С. Літературні пріоритети Олександра Довженка : монографія / за ред. проф. А. О. Новикова. Суми : Видавництво Вінниченка Миколи Дмитровича, 2016. 212 с.

Summary

This is the analysis of O. Dovzhenko's journalistic articles about the Second World War, aimed to raise the morale spirit of the Ukrainian people during the fight with Nazi Germany. With these essays, the writer tried to awaken the deep forces of the nation, to remind the Ukrainians of the glorious traditions of the Cossacks, which heroically defended the native land in the ancient times.

Key words: Western Ukraine, mass repression, Nazi aggression, fellow Ukrainians, people's Avengers.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

Васьків Микола – доктор філол. наук, професор кафедри журналістики та нових медіа Київського університету імені Бориса Грінченка.

Горболіс Лариса – доктор філол. наук, професор кафедри української мови і літератури Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка.

Гулакова Ганна – студентка IV курсу факультету філології та історії Глухівського національного педагогічного університету імені Олександра Довженка.

Доній Вікторія – викладач кафедри культурології ВП «Миколаївська філія Київського національного університету культури і мистецтв».

Зінченко Жанна – учитель української мови та літератури II категорії КЗ «Полтавська загальноосвітня школа I–III ступенів № 26» Полтавської міської ради Полтавської області.

Кабиш Марина – кандидат філол. наук, старший викладач кафедри української мови, літератури та методики навчання Глухівського національного педагогічного університету імені Олександра Довженка

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

Колошук Надія – доктор філол. наук, професор кафедри теорії літератури та зарубіжної літератури факультету філології та журналістики Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки (м. Луцьк).

Кушнерьова Марина – кандидат філол. наук, старший викладач кафедри української мови, літератури та методики навчання Глухівського національного педагогічного університету імені Олександра Довженка.

Медвідь Наталія – кандидат філол. наук, доцент кафедри української мови, літератури та методики навчання Глухівського національного педагогічного університету імені Олександра Довженка.

Новиков Анатолій – доктор філол. наук, професор, завідувач кафедри української мови, літератури та методики навчання Глухівського національного педагогічного університету ім. Олександра Довженка.

Орищенко Інна – аспірантка кафедри мовно-літературної освіти та культури української мови Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя.

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

Сидоренко Юлія – аспірантка кафедри мовно-літературної освіти та культури української мови Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя.

Суховій Лідія – студентка IV курсу філологічного факультету Мелітопольського державного педагогічного університету імені Богдана Хмельницького.

Тримбач Сергій – член-кореспондент Національної академії мистецтв України, старший науковий співробітник Інституту мистецтвознавства, фольклористики і етнології імені М.Рильського НАН України.

Троша Наталія – кандидат філол. наук, старший викладач кафедри української мови, літератури та методики навчання Глухівського національного педагогічного університету ім. Олександра Довженка.

Філатова Оксана – доктор філол. наук, професор кафедри української та зарубіж-ної літератури Мелітопольського державного педагогічного університету ім. Богдана Хмельницького.

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

Шарова Тетяна – кандидат філол. наук, доцент кафедри української і зарубіжної літератури Мелітопольського державного педагогічного університету ім. Богдана Хмельницького.

Шаров Сергій – кандидат пед. наук, доцент кафедри української і зарубіжної літератури Мелітопольського державного педагогічного університету ім. Богдана Хмельницького.

ЗМІСТ

Сергій Тримбач ДОВЖЕНКО І СТАЛІН: ВЛАДА ПРАВИТЕЛЯ, ВЛАДА МИТЦЯ.....	4
Микола Васьків «АЕРОГРАД» ОЛЕКСАНДРА ДОВЖЕНКА У КОНТЕКСТІ УКРАЇНСЬКОЇ «ДАЛЕКОСХІДНОЇ» ЛІТЕРАТУРИ 1920–30-Х РОКІВ.....	11
Лариса Горболіс «ЗЕМЛЯ» ОЛЕКСАНДРА ДОВЖЕНКА: ФІЛЬМ, КІНОПОВІСТЬ, МУЗИЧНИЙ СУПРОВІД	19
Світлана Ковпик ХУДОЖНЯ ВІЗУАЛІЗАЦІЯ МОРСЬКОЇ СТИХІЇ У КІНОСЦЕНАРІЇ О. ДОВЖЕНКА «АНТАРКТИДА».....	25
Надія Колошук ПЛАЧ ЗА УКРАЇНОЮ У ЩОДЕННИКУ ОЛЕКСАНДРА ДОВЖЕНКА: ЛІРИЧНА ЕКСПРЕСІЯ НЕФІКЦІЙНОГО ТЕКСТУ.....	29
Анатолій Новиков ОЛЕКСАНДР ДОВЖЕНКО У СОСНИЦІ.....	39
Оксана Філатова ЕСТЕТИЧНИЙ STATUS GUO У МЕЖАХ ДИСКУРСУ ВЛАДИ.....	45
Світлана Привалова ВИСОКА ДУХОВНІСТЬ І МОРАЛЬНА КРАСА ЛЮДИНИ У КІНОПОВІСТІ «ЗАЧАРОВАНА ДЕСНА» О. ДОВЖЕНКА.....	52
Світлана Цінько ВИХОВАННЯ ДУХОВНО-МОРАЛЬНИХ ЦІННОСТЕЙ УЧНІВ (НА МАТЕРІАЛІ ТВОРІВ ОЛЕКСАНДРА ДОВЖЕНКА).....	60
Наталія Медвідь КОНЦЕПТ «РОДИНА» В МОВНІЙ КАРТИНІ СВІТУ ОЛЕКСАНДРА ДОВЖЕНКА.....	64

Тетяна Шарова, Сергій Шаров, Лідія Суховій НЕЗЛАМНІСТЬ СИЛИ ТА НЕПОХИТНІСТЬ ДУХУ УКРАЇНЦІВ У ТВОРІ О. ДОВЖЕНКА «УКРАЇНА В ОГНІ».....	70
Марина Кабиш РОЛЬ АНАФОРИ ТА ЕПІФОРИ У ПРОЗОВИХ ТВОРАХ ОЛЕКСАНДРА ДОВЖЕНКА.....	75
Марина Кушнєрьова РЕЦЕПЦІЯ ТВОРЧОСТІ ОЛЕКСАНДРА ДОВЖЕНКА В ДІАСПОРНОМУ КУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ.....	82
Наталія Троша ТВОРЧА СПАДЩИНА ОЛЕКСАНДРА ДОВЖЕНКА ЯК НЕВИЧЕРПНЕ ДЖЕРЕЛО ВИХОВАННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ СВІДОМОСТІ Й ПАТРІОТИЗМУ.....	90
Вікторія Доній СОЦРЕАЛІСТИЧНІ ТРАФАРЕТИ У ДРАМАТИЧНІЙ ПОЕМІ О. ДОВЖЕНКА «ПОТОМКИ ЗАПОРОЖЦІВ».....	97
Жанна Зінченко ВИКОРИСТАННЯ МЕНТАЛЬНИХ КАРТ ЯК ІННОВАЦІЙНИХ ЗАСОБІВ ВИКЛАДАННЯ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ.....	102
Інна Орищенко ХУДОЖНЯ ПЕРЦЕПЦІЯ АРХЕТИПНИХ ОБРАЗІВ СТИХІЙ ПРИРОДИ В АВТОБІОГРАФІЧНІЙ КІНОПОВІСТІ О. ДОВЖЕНКА «ЗАЧАРОВАНА ДЕСНА».....	111
Ганна Гулакова ДРУГА СВІТОВА ВІЙНА КРІЗЬ ПРИЗМУ ПУБЛІЦИСТИКИ ОЛЕКСАНДРА ДОВЖЕНКА.....	115
ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ.....	120

Наукове видання

ІХ ДОВЖЕНКІВСЬКІ ЧИТАННЯ

Збірник наукових праць Глухівського
національного педагогічного університету
імені Олександра Довженка

Підписано до друку 26.12.2019. Формат 60x84/16.
Гарнітура “Таймс”. Ум. друк. арк. 7,26.
Наклад 300 прим. Зам. № 99.

Віддруковано у друкарні:

Товариство з обмеженою відповідальністю

«Видавничо-поліграфічне підприємство «Фабрика друку»,

40022, м. Суми, вул. Новомістенська, 31/1, тел. [\(0542\) 70-60-15](tel:0542706015).

Свідоцтво про внесення суб'єктів видавничої справи до державного реєстру видавців,
виготівників і розповсюджувачів видавничої продукції.

Серія ДК №4600 від 20.08.2013 р.