

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
Глухівський національний педагогічний університет
імені Олександра Довженка

Кафедра історії, правознавства
та методики навчання

МАГІСТЕРСЬКА РОБОТА

**Тема: ПОСТАТЬ ОЛЕКСАНДРА ДОВЖЕНКА В УКРАЇНСЬКІЙ
КУЛЬТУРІ ТА ДИДАКТИЧНЕ ЗАБЕЗПЕЧЕННЯ ТЕМИ В ШКІЛЬНОМУ
КУРСІ ІСТОРІЇ УКРАЇНИ**

Виконав:

Бабенко Дмитро Володимирович

Спеціальність: 014 Середня освіта (Історія)

Освітня програма: Середня освіта (Історія)

Науковий керівник:

доктор педагогічних наук,

доцент Гриценко А.П.

Допущено до захисту

"__" _____ 20__ р.

Завідувач кафедри

(підпис)

(ініціали, прізвище)

Дата захисту: «__» _____ 20__ р.

Оцінка _____

Підписи членів ЕК:

Національна шкала _____

Кількість балів: _____

Оцінка: ECTS _____

Глухів 2023 рік

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. ОЛЕКСАНДР ДОВЖЕНКО – ЛЕГЕНДА КІНЕМАТОГРАФІЇ В УКРАЇНІ	10
1.1. Становлення кіногалузі: державні чинники і тенденції національно-культурного розвитку	10
1.2. Олександр Довженко – український режисер ХХ століття.....	25
Висновки до першого розділу.....	28
РОЗДІЛ 2. ПРОБЛЕМАТИКА ТА ПОЕТИКА КІНОПОВІСТЕЙ О.ДОВЖЕНКА.....	30
2.1. Олександра Довженко – творець поетичної кіноповісті.....	30
2.3. Відтворення української історії та трагедії українського народу у роки Другої світової війни у кіноповідях О. Довженка «Україна в огні» та «Повість полум'яних літ»	44
Висновки до другого розділу	66
РОЗДІЛ 3. ЗАБЕЗПЕЧЕННЯ ДИДАКТИЧНИМ МАТЕРІАЛОМ ТЕМИ В ШКІЛЬНОМУ КУРСІ ІСТОРІЇ УКРАЇНИ.....	67
3.1. Методика вивчення життєвого шляху митця.....	67
3.2. Вивчення теми «Окупаційний режим Німеччини та її союзників в Україні. Рух Опору в Україні в роки війни. «Щоденник» О. Довженка – документ доби» на прикладі бінарного заняття.....	70
Висновки до третього розділу	73
ВИСНОВОК.....	74
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	78
ДОДАТКИ.....	85

ВСТУП

Актуальність теми визначається оглядом суспільства свого минулого, відновленням історичної правди, дослідженням не лише невідомих сторін суспільно-мистецького життя держави, а й творчих біографій його кращих представників. Дослідження життя і творчості відомих українських режисерів є одним із сучасних напрямів розвитку національної культури. О. П. Довженко (1894-1956) належить до митців, які справили визначальний вплив на українську культуру.

Олександр Довженко – одна з найталановитіших і найтрагічніших постатей ХХ століття. Відомий кінорежисер-новатор, «поет слова й кадру, майстер монтажу», оригінальний письменник, мислитель і філософ краси, вигнанець на Батьківщині, «підкошена тінь довічного засланця і мученика за народ».

На щастя, сьогодні нема потреби доводити, що образ і творчість Олександра Довженка є нашою національною гордістю. Талант О. Довженка, з його сумнівами та надіями, з ціною, яку він заплатив за досягнення світових мистецьких висот, викликає сильні враження і подивування.

Його фільми є унікальними в Україні та світі, що свідчить про глибоке розуміння, самовираження та самоаналіз митця, людини прекрасної і трагічної долі. Тому його життя і творчість у цілому необхідно розглядати в ракурсі метаморфоз авторитарних часів, особливо в ракурсі глобальних оцінок.

З огляду на необхідність захисту національних інтересів сучасного українського суспільства актуальними є питання, пов'язані з культурною спадщиною. 20-30-ті роки ХХ століття продовжують привертати увагу дослідників-історичних особливостей культурної політики більшовицької влади.

Українська кіноіндустрія 1920-х років була автономною, епохою незалежного управління виробництвом і розповсюдженням фільмів. Початок українського революційного кіно поклали фільми О. Довженка «Звенигора», «Арсенал», «Земля» [1].

В умовах сьогодення, війни та зміцнення національної свідомості українців, дослідження постаті Олександра Довженка є як ніколи актуальними.

Тож, метою дослідження є осмислення й комплексний аналіз творчого доробку, визначення ролі культурної спадщини О. Довженка для розвитку української культури, вивчити досвід впровадження даної теми в шкільний курс з історії України та розробити рекомендації з використання дидактичного забезпечення, яке сприятиме розумінню та осмисленню учнями ролі Олександра Довженка в українській культурі.

Завдання:

1) висвітлити становлення кіногалузії радянської України в контексті визначення тенденцій національно-культурного розвитку;

2) охарактеризувати ідейні пріоритети, мистецькі надбання та результативність творчих пошуків кінорежисера Олександра Довженка з відтворення української історії та трагедії українського народу;

3) визначити основні методичні підходи до вивчення життєвого шляху митця;

4) розробити дидактичний матеріал з відповідної теми для розуміння та осмислення здобувачами освіти ролі Олександра Довженка в українській культурі.

Об'єкт дослідження: постать Олександра Довженка в українській культурі.

Предмет дослідження: особливості творчості українського кінорежисера, письменника О. Довженка та його роль у національно-культурних процесах 1920–50-х рр., та дидактичне забезпечення теми в шкільному курсі історії України.

Метод дослідження:

Для реалізації мети дослідження та досягнення поставлених завдань були використані такі методи:

Теоретичні методи:

1. Аналіз літературних джерел: для збору теоретичних знань про постать Олександра Довженка в українській культурі використовувався метод аналізу літературних джерел. Це включало вивчення наукових книг, наукових статей, монографій та інших публікацій, що стосуються теми дослідження. Аналіз літературних джерел дозволяє отримати теоретичні засади та контекст теми дослідження.

2. Систематизація та узагальнення даних: цей метод використовувався для організації та структурування отриманої інформації про постать Олександра Довженка в українській культурі. Зібрані дані були систематизовані, класифіковані та узагальнені для подальшого аналізу.

Емпіричні методи:

1. Аналіз архівних документів: Використання архівних документів, таких як офіційні документи, листування, засідання, доповіді та інші первинні джерела, дозволяє отримати конкретні дані про діяльність Олександра Довженка. Цей метод забезпечує доступ до автентичної інформації та може доповнити аналіз літературних джерел.

2. Інтерв'ю: Інтерв'ювання істориків, педагогів та інших експертів забезпечує можливість зібрати свідчення, думки та досвід, пов'язані з темою дослідження. Інтерв'ю дозволяють отримати особисті перекази, інсайти та враження, які не завжди можна знайти в письмових джерелах.

Історіографія.

В історіографії, присвяченій нашій проблемі, можна виділити наступні періоди: радянський (1930-1991 рр.) і сучасний (з початку 1990-х рр. і донині).

Один із перших творів, присвячених окремому режисеру, а саме О. Довженку, – книга М. Бажана, написана 1929 року й видана коштом ВУФКУ наступного року. Це був огляд біографії Довженкова, а також оцінка його останніх фільмів. «Звенигора» та «Арсенал», які увійшли в історію світового кіно, М. Бажан назвав шедеврами українського радянського кіно. Автор стверджував, що режисер є першим порушником канонів, який змушує глядача задуматися переглядаючи фільми [1].

Було багато інших публікацій про окремо взятих кінорежисерів. Серед них були матеріали довідкового характеру. М. Куценко навів факти про життя і творчість О. Довженка у хронологічній послідовності від народження [50]. Для підтвердження майже всіх тез автор використав документальні джерела, журнали та праці інших дослідників.

Загалом, О. Довженко в роботах радянського періоду поставав співцем комуністичного ладу. У цьому контексті варто згадати таких авторів, як Р. Юренев, І. Корнієнко, Р. Соколов [46; 89]. Також варто зазначити, що вони приділяли увагу не лише режисерській, а й письменницькій діяльності О. Довженка.

Було створено кілька знакових робіт і представниками діаспорної історіографії, не обмеженими у своїх судженнях цензурними установками. Серед них варто згадати Б. Береста – американського кінознавця, який є автором дослідження «Історія українського кіно» [9]. Б. Берест поставив собі за мету показати унікальність українського кіно, адже західні теоретики часто нівелювали його окремішність від радянського. Тож автор намагався в загальних рисах показати власні творчі шляхи українського кінематографа на окремих етапах. Окремий розділ монографії Б. Берест присвятив О. Довженку. Роком раніше Б. Берест опублікував монографію про О. Довженка та його режисерську діяльність [10]. Не в останню чергу це було викликано зацікавленістю постаттю режисера в американському суспільстві. У 1961 р. у Нью-Йорку проходив фестиваль його фільмів. У своїй розвідці автор аналізував біографічні відомості та значення творчості О. Довженка для українського та світового кіно. Наприкінці була вміщена стаття, опублікована в «Experimental Cinema» – виступ О. Довженка 1934 р., який Б. Берест переклав українською.

У 2018 р. світ побачила монографія Л. Брюховецької, яку вона присвятила пам'яті кінематографістів, які стали жертвами більшовицького терору [15]. На сьогодні це чи не єдина узагальнююча праця з історії українського кінематографа 1920-х рр. У даній книзі авторка аналізує автономний етап українського кіно, який пов'язаний із діяльністю ВУФКУ у

контексті впровадження українізації та НЕПу. Не оминула дослідниця і теми репресій кінематографістів. У розділі «Імена» містяться нариси про таких режисерів 1920-х рр., як П. Чардинін, А. Лундін, Л. Курбас, Г. Тасін, Г. Стабовий, О. Довженко, І. Кавалерідзе, П. Долина та інших.

1990-ті рр. дали якісно новий поштовх для переосмислення постаті О. Довженка та його місця в культурному українському дискурсі. У 1994 р. в журналі «Дніпро» І. Кошелівець опублікував статтю «Про затемнені місця в біографії Олександра Довженка» [48], у якій автор порушував питання достовірності фактів довженківської біографії. На той час, коли до архівної спадщини, більшість з якої знаходилася у Москві, не було доступу, дослідників турбувало чимало моментів, які стосувалися життя та діяльності митця. Дослідниця Н. Кузякіна спробувала проаналізувати взаємозв'язок О. Довженка із Л. Курбасом, а також вплив останнього на довженківську творчість у контексті єдності культурного процесу 1920-х рр. [49]. Також у 1990-х рр. науковців почала цікавити тема відносин О. Довженка із Й. Сталіним [16].

Педагогічний бік діяльності О. Довженка протягом існування режисерської лабораторії в Києві дослідив О. Безручко. Згодом вийшла друком монографія, у якій автор проаналізував педагогічні кінорежисерські методи не лише О. Довженка, а й О. Гавронського [3]. Важливий внесок у довженкознавство зробив відомий український мистецтвознавець, голова Національної спілки кінематографістів С. Тримбач [79].

Питання громадської діяльності О. Довженка, його світогляду розглядалися В. Марочком [54], Г. Магузою [53].

Вагомий внесок у дослідження художньої спадщини Довженка зробили так само вчені Глухівського національного педагогічного університету, який носить ім'я геніального кінорежисера й письменника. Саме тут започатковано науково-дослідну лабораторію довженкознавства (2017 р.). У науковому арсеналі викладачів кафедри української мови, літератури та методики навчання, а також членів згаданої лабораторії чимало вагомих наукових розвідок, у тому числі дві кандидатські дисертації, присвячені вивченню

літературної спадщини О. Довженка (автори Н. Троша й С. Максимчук-Макаренко), дві колективні монографії: «Літературні пріоритети Олександра Довженка» (2016) [58] й «Олександр Довженко в рецепції сучасної наукової думки» (2019) [59], колективний навчальний посібник «Вивчення творчості Олександра Довженка в школі» (2014) [18] та низка статей.

Джерельну базу нашого дослідження складають такі групи документів:

- 1) законодавчі та урядові акти;
- 4) матеріали органів НКВС (справа-формуляр О. Довженка);
- 4) матеріали спеціалізованих періодичних видань (часописи «Кіно» «Радянське кіно», «Кіногазета»);
- 5) наративні джерела (щоденники, листи, мемуари режисера);
- 6) художні фільми 1920–1950-х рр., поставлені режисером, який досліджується в роботі.

Структура та обсяг роботи. Магістерська робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел, додатків. Загальний обсяг роботи –120 сторінок.

Апробація результатів дослідження:

1. Дмитро Бабенко Філософія Г. Сковороди та гуманістична поетика О. Довженка в контексті історичної ідентифікації української нації. *Сковородинівські читання (до 300-річчя з дня народження Григорія Савича Сковороди)* : Збірник матеріалів круглого столу (м. Глухів, 6 грудня 2022 р.). Глухів, 2022. С. 38-41
2. Дмитро Бабенко Олександр Довженко – творець поетичної кіноповісті. *Студентські історичні студії*: зб. наукових праць студентів. Випуск 9. Глухів : ГНПУ ім.. О. Довженка 2023. С. 11-16.
3. Дмитро Бабенко УПРОВАДЖЕННЯ ПРИНЦИПІВ БЕЗПЕКОВОЇ ПОЛІТИКИ ДО ОСВІТНЬОГО ПРОЦЕСУ ЗАКЛАДІВ ЗАГАЛЬНОЇ СЕРЕДНЬОЇ ОСВІТИ (НА МАТЕРІАЛАХ ТВОРЧОСТІ О. ДОВЖЕНКА) *«Актуальні питання інтеграції України до європейського безпекового*

простору». Всеукраїнська науково-практична конференція з міжнародною участю в межах проєкту Erasmus+ Jean Monnet Modules 621046-EPP-1-2020-1-UA-EPPJMO-MODULE Європейська політична інтеграція: історична ретроспектива та сучасність. Глухів, 18 травня 2023 р. / Упорядник: О. Чумаченко. Глухів, 2023

РОЗДІЛ І.

ОЛЕКСАНДР ДОВЖЕНКО – ЛЕГЕНДА КІНЕМАТОГРАФІЇ В УКРАЇНІ

1.1. Становлення кіногалузі: державні чинники і тенденції національно-культурного розвитку

Розвиток кінематографії в Україні під час формування Радянського Союзу був визначений великим впливом державних факторів та тенденцій національно-культурного розвитку. Ще до приходу до влади більшовиків їм була відома значущість кіно як засобу впливу на суспільну свідомість. У 1919 році було видано декрет про націоналізацію кінопідприємств та державне управління виробництвом фільмів, що розпочало процес підпорядкування кіногалузі. Дослідник Л. Госейко вважає початком української радянської кінематографії червень 1920 року, коли було оприлюднено Декрет про націоналізацію фільмів і кінопромисловості. Кіно визнавалося провідним засобом утвердження нової ідеології та активним фактором «культурної революції», сприяючи пропаганді соціалістичних ідей.

Процес усунення приватного кіновиробництва більшовиками відбувався досить швидко. Виник Всеукраїнський кінокомітет, який підпорядковувався Головному управлінню політичної освіти (Головполітосвіти), що було створено у 1919 році. Це управління об'єднувало систему освіти з завданнями агітації та пропаганди, включаючи «співпрацю у справах антирелігійної агітації та пропаганди серед широких мас працюючих за допомогою сучасних технічних засобів (фотографії, кіно тощо)» [42].

Упродовж короткого періоду після 13 березня 1922 року Всеукраїнський кінокомітет пройшов перетворення і став частиною ВУФКУ, що підпорядковувалося НКО УСРР. Комісаріат був основною інституцією, яка здійснювала ідеологічне керівництво в сфері культури та мистецтва. За словами Л. Госейка, це значуща подія слід розглядати як початок процесу національної реорганізації кінематографії в Україні. [84].

Керівництво ВУФКУ перебувало у Харкові. До складу ВУФКУ входять відділи: правління, організаційний відділ, виробничий і прокатний відділи та ревізійна комісія. В адміністративному відношенні воно поділялося на крайові управління [74]. Хоча ВУФКУ підпорядковувалося НКО, в ідеологічних питаннях воно продовжувало підпорядковуватися одному з його органів, а саме Головополітосвіті [55].

У статуті «Про управління фото- і кінематографічними справами УСРР» записано, що воно має право укладати комерційні, виробничі та експлуатаційні угоди з різними установами, підприємствами і людьми різних країн [41].

У проєкті статуту ВУФКУ було встановлено, що воно є самостійною господарською організацією. Уточнювалося також, що на території УСРР ВУФКУ має виключне право на виробництво, прокат, купівлю, продаж, демонстрацію, ввезення іноземних фільмів і, отже, монополію на вивіз українських фільмів за кордон [88].

У ранні 1920-ті роки, коли українська кінематографія тільки розпочинала свій розвиток, її стан не був дуже обнадійливим. За умов нової економічної політики (НЕП), вдалося поступово врегулювати справи, використовуючи господарський підхід до розвитку кінематографічної індустрії. Центральний Комітет Комуністичної партії (більшовиків) України також виявляв зацікавленість у розвитку кінематографії. У їхніх постановках основною метою було знаходження відповідальних працівників для Всеукраїнського управління фото- та кіносправ (ВУФКУ) у господарській сфері [65]. Завдяки вдалим організаційним заходам у сфері прокату, кінематографічна галузь швидко перетворилася на самоокупну структуру за короткий період. Зазначається, що З. Хелмно, який очолював Правління ВУФКУ у період 1923–1927 років, відіграв значущу роль у цьому процесі. Його вправне керівництво сприяло позитивному розвитку галузі. За його ініціативою було припинено приватний прокат, встановлено вимогу продажу фільмів ВУФКУ прокатниками, укладено нові угоди з орендарями кінотеатрів, забезпечена стійка фінансова основа та залучено нові талановиті кадри. Важливо зазначити, що політика українізації

відіграла сприятливу роль у розвитку українського кіно [66]. Аналізуючи рівень володіння українською мовою працівників крайових відділів ВУФКУ в різних містах, таких як Дніпропетровськ, Одеса, Ніжин і Донецьк, дослідник Р. Росляк вказує на те, що географічний контекст практично не впливав на рівень мовних навичок працівників кіногалузі. Це особливо виражено в Донецьку, де ситуація була ще кращою, ніж в інших містах. Наприкінці 1926 року в Донецькому крайовому відділі з 13 відповідальних працівників п'ять осіб були визнані особами першої категорії за рівнем володіння українською мовою, в той час як в Одесі, Ніжині та Дніпропетровську жодна особа не досягла першої категорії за знанням української мови [71].

Крім обов'язкового переходу діловодства на українську мову та навчання працівників кіногалузі її використанню, українізація надавала значний поштовх для залучення місцевих українських талантів до кінопрому. Українці займали посади режисерів, редакторів, сценаристів і виконували адміністративні обов'язки. Петро Нечес, директор Одеської кінофабрики, у своїх спогадах висвітлює, що Захар Хелмно виявився обдарованим адміністратором в кіноіндустрії [15].

Акціонерне товариство «Радянське кіно» (Совкіно), яке функціонувало на території Російської Радянської Федерації, було створене близько 1924–1925 років, внаслідок третьої спроби реорганізації кіноіндустрії. На відміну від ВУФКУ, підпорядкованого НКО, російська організація функціонувала під юрисдикцією кількох структур, зокрема НКО, Комісаріат зовнішньої торгівлі, Ради народного господарства, виконкомів Москви та Ленінграда.

Відповідно до статуту «Совкіно» мало виключне право на розповсюдження фільмів як власного, так і чужого виробництва не тільки на території РРФСР, а й на території інших республік з їх спеціального дозволу [55]. Такої переваги не користувалася жодна кіноорганізація в СРСР.

Слід зазначити, що на етапі свого становлення ВУФКУ мало значні труднощі з виходом на міжнародний ринок. Однією з обставин була необізнаність європейської громадськості про існування української організації.

ВУФКУ представив 26 фільмів, а «Совкіно» – 45. Представник ВУФКУ зазначив, що московські організації мають більше зв'язків за кордоном, їх представники постійно їздять у закордонні відрядження.

Слід зазначити, що у 1928 році керівництво ВУФКУ прийняло серйозне рішення про вихід на зовнішній ринок. Тому для популяризації українського кіновиробництва було вирішено організувати відрядження двох його представників до Німеччини та Франції. Серед 33 фільмів, вивезених за кордон у 1928 р.: «Тарас Шевченко», «Черевички», «Тарас Трясило» режисер П. Чардинін; «Сумка дипкур'єра», «Звенигора» режисер О. Довженко; «Алім» режисер Г. Тасін; «Битва велетнів» режисер В. Турін; «Сорочинський ярмарок» режисер Г. Гричер-Чериковер; «Два дні» режисер Г. Стабовий; «Одинадцятий» фільм режисера Д. Вертова [83].

У 1928 році були встановлені експортні контакти з різними країнами, включаючи Німеччину, Францію, Польщу, Латвію, Австрію, Туреччину, Північну Америку, а також Південну Америку та Мексику [83].

Засоби масової інформації з із великою гордістю повідомляли, що ряд визначних закордонних компаній – французькі, німецькі, австрійські, чеські – ведуть активні переговори з керівництвом ВУФКУ щодо прокату українських фільмів [24].

Висловлення кореспондента ВУФКУ підкреслювало, що перспективи експорту були обіцяючими, оскільки «радянська Україна» залишалася для міжнародного глядача невідомою територією, яка вирізнялася від безкінечних іспанських мелодрам, віденських оперет і західноамериканських вестернів [24].

У статті «Рік українського революційного кіно» М. Бажан висвітлив проблему подолання українського «мужицького» комплексу, вказав на низьку якість фільмів і занепад виробництва в РСФРР. Його також розлютив бойкот «Совкіно» українських фільмів, заявивши, що монополія на прокат в РСФРР не робила фільми ВУФКУ доступними для трудящих Росії. У статті висловлювалася невдоволеність таким становищем та висувалося питання, наскільки довго «Совкіно» буде утримувати такий бойкот [1]. Критика

соціалістичного часопису «Кіно» виявилася не безпідставною. Матеріали, підготовлені до Всеукраїнської партійної наради з питань кіно наприкінці 1927 року, вказували на те, що блокада, яку ставили перед ВУФКУ інші радянські кіноорганізації, мала серйозні негативні наслідки для українського кіновиробництва. Вказана упередженість «Совкіно» може бути інтерпретована як прояв імперської українофобії або слідування сталінській концепції культури, яка характеризується формальною національністю і пролетарським змістом.

Навіть після того, як фільми ВУФКУ були передані в інші кіноорганізації, в тому числі в «Совкіно», швидко показати їх на екрані було вкрай важко.

Це було відзначено в звітах ВУФКУ до ЦК КП(б)У у 1930 році, де зазначалося: «Хоча ми вчасно виводимо на ринок продукцію інших кіноорганізацій, наша продукція відстає від швидкості виходу на ринок РСФРР як мінімум на півроку, а то й на рік» [87]. Блокада «Совкіно», яка призвела до затримки прокату, серйозно вплинула на якість і фінансове становище фільмів ВУФКУ, завдала організації серйозних збитків.

Під час очолення З. Хелмною ВУФКУ відзначалося активним захистом своїх позицій у контексті торгівлі фільмами. Зауважалося, що російські кіноорганізації намагалися продавати свої фільми УСРР за вищі ціни, тоді як ВУФКУ прагнуло отримувати їх за більш вигідними умовами [15], що є яскравим прикладом культурного колоніалізму. Л. Брюховецька посилається на висловлення керівника ВУФКУ З. Хелмна в інтерв'ю для видання «Театральний тиждень» 1926 року. У цьому інтерв'ю З. Хелмно зазначає, що «Совкіно» розглядає ВУФКУ як свого конкурента і намагається використати бойкот, не купуючи українські фільми та вимагаючи велику ціну за їх прокат. На той момент ВУФКУ успішно розвивалося, в той час як «Совкіно» мав проблеми у вирішенні своїх завдань [15].

З. Хелмно вбачав вирішення проблеми у створенні спеціального комітету, який би регулював ціни на радянські фільми, про що він говорив у своєму інтерв'ю. Є вказівки на цю ідею також в іншому джерелі: в доповідній записці

ВУФКУ до РНК УСРР, яку вдалося знайти в ЦДАВО України [84], у ній мова йде саме про нерівноправні стосунки із «Совкіно».

Документ, який раніше не був опублікованим, тепер вперше вводиться в науковий обіг. У записці є таблиці, які свідчать про те, що ВУФКУ була готова до співпраці, але «Совкіно» робило все можливе для того, щоб затримувати розвиток ВУФКУ, що може бути розглянуто як прояв колоніалізму. Така позиція «Совкіно» напружувала ситуацію і ВУФКУ було важливо вирішити проблему збуту своєї продукції на союзному ринку.

Згідно з повідомленням, ВУФКУ володіє 33 невиданими фільмами власного виробництва на суму 1 млн. 840 тис. рублів, жоден з яких ще не був показаний глядачам РСФРР, за винятком проданих в БСРР, АзСРР і Узбекистані [84].

З. Хелмно зазначив, що за якістю фільми ВУФКУ не тільки не відстають, але часто виявляються кращими від кінопродукції РСФРР та інших радянських республік [84].

У цьому документі, вперше введеному в науковий обіг, містяться дані, які спростовують заяву «Совкіно» про відмову ВУФКУ закуповувати радянські фільми. За даними, у 1924-1927 рр. ВУФКУ закупив для УРСР 111 картин радянського виробництва, з яких 98 належали РРФСР [84]. При цьому за час свого існування, протягом зазначеного періоду, «Совкіно» не придбало жодної плівки ВУФКУ [84], що є ще одним свідченням колоніалізму.

Правління ВУФКУ вважало, що «Совкіно» використовує свій монопольний статус у сфері прокату в РСФРР, який становив 67% загальносоюзного, для того, щоб намагатися примусити ВУФКУ взяти участь у системі спільного перепрокату. Однак ВУФКУ не бажала такого варіанту, оскільки в цьому випадку тільки одна організація була б зацікавлена у якісному прокаті фільмів – тієї, яка їх виробила [84].

Таким чином, ВУФКУ вважало, що участь у системі спільного перепрокату з «Совкіно» є не вигідною, особливо враховуючи монопольні права прокату РСФРР в окремих республіках. Організація вдалася до логічних

аргументів, стверджуючи, що кожна кіноорганізація спочатку буде використовувати свої фільми, а лише потім випускатиме картини інших кіностудій. В документі також був зазначений конкретний випадок, коли передача картин до спільної експлуатації «Совкіно» не призвела до виправдання витрат та навіть не повернула вартість копій, фото та рекламного матеріалу.

ВУФКУ висловив пропозицію обмежитися взаємною купівлею-продажем картин. На думку керівництва ВУФКУ, будь-яких суб'єктивних розбіжностей в оцінці його продукції можна було б уникнути, створивши при комісаріаті торгівлі спеціальну комісію, яка б постійно регулювала ціни на радянські фільми [84].

Після непохитної позиції голови ВУФКУ З. Хелмна у відстоюванні інтересів українського кіновиробництва його кар'єра не склалася позитивно. У 1927 р. О. Шубу було призначено головою правління ВУФКУ.

Керуючи ВУФКУ, О. Шуб не виявив такої твердості в питаннях чесної торгівлі з «Совкіно», як попередній керівник З. Хелмно. Важливо відзначити, що обмін вийшов нерівним. Після двох обмінів у співвідношенні 9 на 30 фільмів «Совкіно» випустив усі свої фільми, включно з тими, що були у виробництві. Натомість у ВУФКУ ще залишилося 18 картин, а ще 16 – у процесі створення [85].

Документ чітко вказує на тривалу боротьбу між двома кіноорганізаціями, яка має бути замінена співпрацею за певної підтримки з боку центральних органів партії [85].

З наведених фактів випливає, що ВУФКУ з самого початку був налаштований на співпрацю, на відміну від «Совкіно», який проігнорував ці прагнення. У грудні 1928 р. правління НКО зафіксувало, що «Совкіно» продовжує перешкоджати перепрокату продукції ВУФКУ на союзному ринку [85].

Ситуація між ВУФКУ і «Совкіно» у 1929 р. не покращилася, а відносини між ними характеризувались «ненормальними явищами», про що вказувалося в

постанові колегії робітничо-селянської інспекції (НК РСІ УРСР) про наслідки експертизи української кінематографії та діяльності ВУФКУ. Преса РСФРР, особливо лєнінградська, іноді була упередженою в оцінці постановок ВУФКУ, а головний репертуар РСФРР забороняв багато українських фільмів і дозволяв їх показ лише після тиску правління ВУФКУ [87].

Тому в контексті тогочасних подій стосунки ВУФКУ і «Совкіно» виявилися складними і конфліктними. «Совкіно» розглядало ВУФКУ як конкурента, особливо враховуючи його успішність і незалежність на території СРСР, куди повноваження «Совкіно» не поширювалися. Протиріччя виникли внаслідок спроб центральних правителів підпорядкувати собі кінопромисловість союзних республік. Антиколоніальний характер зіткнення, як зазначає дослідник Я. Примаченко, вказує на те, що це протистояння мало елементи боротьби за збереження культурної та економічної незалежності в умовах московської політики централізації та контролю.

Так, у грудні 1927 року на Першій Всесоюзній нараді виникло питання щодо вилучення кіно з відання органів народної освіти і передання його до Вищої Ради Народного Господарства (ВРНГ), а також створення єдиного центру, який об'єднував би радянську кінематографію. Ці заходи передбачали централізацію контролю над кінопромисловістю. Українська та білоруська делегації виступили проти цієї ідеї, оскільки вони розглядали її як загрозу втрати автономії для національних кіноіндустрій. Це свідчить про те, що національні кіноорганізації виступали за збереження своєї самостійності та контролю над кінематографією на своїй території.

У січні 1928 р. ЦК КП(б)У провів Всеукраїнську партійну кінонараду, під час якої М. Скрипник протестував проти подібних рішень. Він висуває декілька тез, зауважуючи, що у разі передачі кінематографу Вищій раді народного господарства він стане виключно комерційною організацією [80]. Нарком освіти висловив думку, що кіно є невід'ємною частиною нової української соціалістичної національної культури. Тому його заклик полягає в тому, що необхідно взятися за захист українського культурного розвитку [81].

У березні 1928 р. в умовах цих подій головою правління ВУФКУ було призначено І. Воробйова, який змінив на цій посаді О. Шубу. Під його керівництвом ВУФКУ вже висловило як утопічне своє ставлення до ідеї обслуговування різноманітних культурних потреб республік через створення єдиного прокатного центру [88].

Радна Народна Комісія Української Радянської Соціалістичної Республіки у своєму листі до Раднаркому Російської Радянської Федерації просила відхилити проєкт створення організації всесоюзного об'єднання кінематографії [88].

У березні 1928 року в ЦК ВКП(б) відбулися чергові всесоюзна партійна нарада з питань кінематографії. З'явилися питання щодо посилення партійного контролю над кіногалуззю, розширення кіномережі, збільшення кадрового складу та підвищення обсягу виробництва фільмів. Критика була спрямована на «Совкіно», осуджуючи якість його продукції, яку вважали доброю лише на 16%, а решту – повним непотребом.

Щодо підпорядкування кіно ВРНГ делегати національних кіновиробництв знову висловилися проти на всесоюзній партійній нараді в березні 1928 р. Важливо зазначити, що кількість учасників зборів була значною: близько 200 делегатів. Серед учасників були такі видатні діячі, як С. Косіор, М. Скрипник, К. Шведчиков, Н. Крупська. Проте доповідач М. Скрипник зазначає, що серед цих 200 осіб було лише 2 режисери та 1 сценарист. Такий низький рівень представництва людей, причетних до кінотворчості, на всесоюзній нараді викликає подив і свідчить про те, що для керівництва кіно сприймалося насамперед як політичний, а не творчий аспект. Режисери та сценаристи не мали належних можливостей брати участь у вирішенні ключових питань сфери їхньої діяльності.

Усі ці події викликали серйозне занепокоєння лідерів української кіноіндустрії. Михайло Скрипник та Іван Воробйов направили 5 вересня 1929 р. спільного листа до ЦК КП(б)У, в якому висловили протест проти централізації. У листі вони висловили обурення втручанням центральних органів у культурні

питання Української РСР, зокрема, управління кінематографією. Керівництво висловило переконання, що такий підхід становить загрозу для національної культури та автономії України в цьому питанні [87]. В іншому вони вказали на недоліки прокатної політики «Совкіно». У контексті того часу, коли ВУФКУ, на їхню думку, правильно дотримується принципів прокату в межах УСРР, «Совкіно», обслуговуючи централізованим прокатним апаратом численні республіки РСФРР, викликає великі нарікання і невдоволення цих республік [87]. Українське керівництво наголошувало, що централізація призведе до негативних наслідків для менших національних республік, тоді як більші кіноорганізації, такі як ВУФКУ і «Совкіно», втратять стимули для власного розвитку.

ВУФКУ та НКО представили ЦК КП(б)У свій план щодо поліпшення ситуації в кінематографії. Цей план передбачав більшу децентралізацію прокатної діяльності кіноорганізацій, а також об'єктивний критичний аналіз та перевірку роботи «Совкіно», яке зазнавало найбільше критики та невдоволення громадськості [87]. ВУФКУ та НКО наполягали перед ЦК КП(б)У на негайному розгляді цього питання та ухваленні відповідної постанови. Однак їхні клопотання залишилися без належної уваги.

У зв'язку з цією ситуацією Микола Скрипник звернувся до Політбюро ЦК КП(б)У з проханням вирішити питання про втручання Кінокомітету у внутрішні справи республіканських кіноорганізацій. Одна з його пропозицій полягала в тому, щоб розширити склад комітету представниками інших республік.

У зв'язку з цією ситуацією Микола Скрипник звернувся до Політбюро ЦК КП(б)У з проханням вирішити питання про втручання Кінокомітету у внутрішні справи республіканських кіноорганізацій. Одна з його пропозицій полягала в тому, щоб розширити склад комітету представниками інших республік.

3. Сідерський визначає знищення результатів, отриманих національними республіками в кіноіндустрії, як «божевілля». Незважаючи на активний

протест, «штучний союз» все ж вдалося створити. Постанова РНК СРСР «Про створення Всесоюзного об'єднання кіно-фото-промисловості» була прийнята 13 лютого 1930 р. Відповідно до цієї постанови всі організації, що займаються виробництвом, розповсюдженням і використанням фільмів, були передані новоутвореному об'єднанню в системі ВРНГ [88]. Тобто втрачено право на самовизначення не лише в адміністративних справах, а й у творчих.

12 лютого 1930 р. М. Скрипник та І. Воробйов вкотре звернулися до Політбюро ЦК КП(б)У. Оскільки вони розуміли, що вже не можуть вплинути на рішення щодо об'єднання кіноіндустрії, їхні апеляції залишили без задоволення. Натомість вони висловлювали думку, що монополія на виробництво та прокат має бути компетенцією республік, а плануванням кінотематики та регулюванням прокату має займатися Союзний кінокомітет при РНК СРСР [88].

У листі до ЦК ВКП(б) від 16 березня 1930 р. ЦК КП(б)У висловив переконання, що кіновиробництво не є простим процесом, оскільки в ньому задіяні різні категорії людей, включаючи режисерів, акторів, письменників і критиків. У листі було сказано, що тепер все це треба робити в Москві. Зазначалося, що хоча Москва нічого не втратить, національні республіки втратять багато [88].

У листі висловлюється думка, що неможливо уявити, як це об'єднання буде керувати будівництвом кінотеатрів з Москви без урахування інтересів України. Визнається невиправданою централізація і вказується, що забезпечення інтересів культурного розвитку національних республік є важливою передумовою розвитку кінематографії [88]. ЦК КП(б)У також запропонував ЦК ВКП(б) запитати думку партійних органів інших республік з цього приводу.

У повідомленні від 6 червня 1930 р. Рада директорів «Союзкіно» оголосила про необхідність видання наказу ВУФКУ про припинення самостійного існування кіноорганізації та включення її до складу «Союзкіно»

як тресту, що займається виробництвом, експлуатацією та прокатом фільмів, зокрема «Українкіно» [88].

Після введення нових правил розповсюдження фільмів на території УСРР, БСРР, ЗСФРР і Середньої Азії процес почав здійснюватися через відповідні кінотрести загальносоюзного значення, об'єднані в Асоціацію. Таким чином, загальносоюзні організації, що діяли під егідою «Союзкіно» при ВРНГ СРСР, отримали право вести прокатну діяльність на території зазначених республік. Це також передбачало збереження виробничих функцій, що підпорядковувалися Київській та Одеській кінофабрикам [87]. Усі інші державні кінофабрики ввійшли безпосередньо до складу Об'єднання.

У серпні 1930 року Верховна Рада Народного Господарства (ВРНГ) звернулася до Ради Наркомів Радянської Республіки (РНК СРСР), висловлюючи прохання винести відповідну постанову щодо прокату. Вони акцентували увагу на необхідності передачі здійснення державної монополії прокату в управління «Союзкіно». Зазначалося, що така складність може викликати проблеми між «Союзкіно», яке фактично організовує прокатні операції, та окремими республіками, які є формальними власниками права на прокатну монополію [87].

У листопаді 1930 р. на базі ВУФКУ було створено фонд української кінопромисловості «Українфільм». Цей трест підпорядковувався безпосередньо «Союзкіно».

Спеціальним рішенням «Союзкіно» «Українфільму» заборонили будь-які стосунки з українськими організаціями, пов'язаними з виробництвом технічних фільмів, доручивши цю справу новому Всесоюзному тресту «Техфільм». На фабриках «Українфільму» технічні фільми виготовлялися лише частково, але без можливості вплинути на їхню тематику, оскільки це питання було виключено з їх контролю.

Режисер М. Білінський висловлював думку, що політика «Союзкіно» призводить до розгрому української кінематографії. Поет Я. Савченко підкреслював, що об'єднання не має жодного позитивного впливу і навіть може

призвести до придушення української кінокультури, а відмова інших трестів слухатися «Союзкіно» є актом протистояння і непідкорення [71]. Діяльність «Союзкіно» відзначалася не виваженістю та недостатньою організованістю. Завдяки необхідності узгодження й затвердження навіть найдрібніших питань у Москві, кінопроцес в значній мірі зазнавав затримок. Дослідниця О. Кузюк підкреслює, що «Союзкіно» не впоралося фізично із вирішенням усіх завдань, які воно взяло на себе [49]. Р. Росляк представляє докази, що підтверджують цю ідею, цитуючи висловлення Л. Ніколаєва, керівника планового бюро «Українфільму»: ««Союзкіно» – це абсолютний безлад. Люди там не розуміють, що вони роблять, не в змозі охопити таке велике господарство, як кінематограф СРСР. Під час наради при ВРНГ В. Плетньов (керівник «Союзкіно») визнав, що він не може обґрунтувати свої показники, оскільки вони придумані» [71].

ЦК КП(б)У подавало скаргу, що «Союзкіно» уникає остаточного рішення стосовно випуску художніх звукових фільмів українською та російською мовами. Крім того, вказувалося, що «Союзкіно» виробляє гасла українською мовою, що характеризуються неграмотністю, присвячені посівній кампанії, та демонструє їх в Україні [82]. У 1932 році, за інформацією від «Українфільму», «Союзкіно» видало заборону режисеру О. Довженку на зйомку фільму, присвяченого комсомолу, і передало цю тему режисеру з кінофабрики в Москві [82].

Таким чином, централізаторська політика «Союзкіно», що була забюрократизованою, створювала постійні перешкоди для нормального функціонування українського кінотресту. Навіть не дивлячись на те, що статут «Українфільму» передбачав право керування кінофотопромисловістю УСРР та його статус самостійної господарської установи з підпорядкуванням РНК СРСР, це фактично залишалось лише декларацією [49].

11 лютого 1933 року Указом Верховної Ради СРСР «Союзкіно» було розпущено, а на його місці створено Головне управління кінофотопромисловості (ГУКФ). В УСРР при Раднаркомі УСРР було створено

Управління фото- і кінопромисловості. У липні 1933 р. було затверджено статут «Українфільму», згідно з яким ця організація стала самостійною господарською одиницею, підпорядкованою РСК УСРСР. У прямому володінні тресту залишилися Київська та Одеська кінофабрики.

Існування ГУКФ було припинено 17 січня 1936 року, і на його місце було створено Всесоюзний комітет у справах мистецтв при РНК Союзу РСР. Новий комітет отримав завдання керувати всіма галузями мистецтва, включаючи кінофотоорганізації та освітні заклади для навчання фахівців. Крім того, йому було віддано функцію державного контролю за репертуаром та встановлення та регулювання цін на квитки [49]. 8 лютого 1936 року при РНК УСРСР було створено Українське управління у справах мистецтв, що виступало місцевим еквівалентом Всесоюзного комітету. Згідно з постановою НКО УСРСР, воно повинно було передати всі питання мистецтв, які перебували в його віданні, новоутвореному управлінню, включаючи Управління фото кінопромисловості.

Загалом, Українфільм часто став об'єктом звинувачень з боку центральних і місцевих органів влади. З 8 фільмів, випущених у 1935 році та на початку 1936 року, 5 отримали заборону через їхню визнану антихудожність. У відповідь на це РНК УСРСР встановила порядок, згідно з яким режисери повинні працювати за визначеними сценаріями, не обираючи власних. Окрему увагу приділили підготовці режисерів, зобов'язавши відібрати 10 творчо обдарованих осіб з вищою мистецькою освітою і досвідом самостійної творчої роботи. Київська міська рада і Одеська міська рада мали виділити 3 та 2 квартири відповідно для новозбудованих будинків для кінорежисерів.

У березні 1938 року РНК СРСР осудила здійснення зйомок кінокартин без отримання схвалення Комітету з кінематографії при РНК СРСР для режисерсько-монтажних сценаріїв та кошторисів, визначивши це як антидержавну практику. Орган влади вирішив обмежити режисерські функції, пов'язані із сценаріями, і велів кіностудіям звільняти режисерів від завдань, що не були їм властиві як сценаристам. Також студіям було заборонено вносити зміни в сценарії, схвалені Комітетом з кінематографії, без передньої згоди

голови Комітету. Згаданий Комітет у справах кінематографії був створений того ж дня, як частина політики подальшої централізації у галузі кіно. У зв'язку з цим РНК УРСР 16 квітня 1938 року вирішила створити Управління кінофікації, якому передавалося управління всією галуззю кіно. Тією ж постановою трест Українфільм був ліквідований, а всі справи, майно та цінності передавалися в Управління кінофікації при РНК УРСР.

Таким чином, у період 1920–1930 рр. в СРСР спостерігалася загальна тенденція до централізації управління виробництвом, яка до 1939 р. поширилася й на Західну Україну. Радянська система успішно впроваджувала нову модель управління в усіх галузях.

Це стосувалося всіх сфер виробництва, створювалися глобальні об'єднання «Союздрук», «Союзтекстиль», «Союзхліб», «Союзвугілля», «Союзспирт» та ін. [55]. Підприємства і трести були поділені на однорідні групи і об'єднані для централізованого управління. Кіновиробництво мало не лише економічне, а й політичне значення. Монополія ВУФКУ у фінансових та організаційних питаннях підривала контроль з боку радянської влади, а втрата контролю була визначена як потенційна загроза для партії.

Успіхи 1920-х років, яких вдалося досягти ВУФКУ, викликали конкуренцію з «Совкіно», яку не можна назвати однозначно «здоровою». І українські, і зарубіжні вчені однаково трактують це зіткнення, яке переросло в блокаду. Український дослідник Я. Примаченко визначає її як «митну війну», канадський дослідник Б. Небесьо – як «економічну війну», останню главу якої написала комуністична партія [58].

На думку автора ВУФКУ припинило існування з двох причин: по-перше, грошове питання. Прибутки, які надходили в українську кіноіндустрію завдяки успішному розповсюдженню та купівлі іноземних фільмів, привернули увагу «Совкіно», і з цього виникло бажання підкорити український ринок.

По-друге, це різні погляди української та російської сторін на розвиток радянської культури. Тоді як це питання стало об'єктом активних дискусій в

УСРР, у РСФРР існувала чітка централізаторська лінія, яку партійне керівництво не бажало порушувати.

Навіть за наявності обмежень, накладених центром на кінопромисловість радянської України, не можна недооцінювати значення великої роботи ВУФКУ, яка визначила власний шлях розвитку українського кіно.

1.2. Олександр Довженко – український режисер ХХ століття.

Олександра Довженка вважають найвідомішим українським режисером ХХ століття. Про нього написано чимало праць українських і зарубіжних дослідників. Більшість із них мають більш-менш такий же образ О. Довженка: самотній народний геній, єдиний свого часу «український режисер» і «народний» сільський письменник. Цей імідж значною мірою був сформований культурною політикою Радянського Союзу, але також мав коріння в зарубіжній кінокритиці.

Ранні роботи Довженка – «Вася-реформатор», «Ягідка кохання», «Сумка дипкур'єра» – не викликали зацікавленість його творчістю. Після виходу на екрани «Звенигори» О. Довженко став відомим у кіноколах Радянського Союзу та за кордоном. Цей фільм розпочинає трилогію німого кіно автора, куди входять фільми «Арсенал» і «Земля». Саме трилогія німого кіно прославила режисера [1].

Відгуки на «Звенигору» друкувалися в багатьох радянських газетах і журналах, особливо в «Новій генерації», головному центрі українського авангарду, і в журналі «Кіно», започаткованому Всеукраїнським фотокіноуправлінням (ВУФКУ). На сторінках цих видань з'являються коментарі представників «розстріляного відродження».

Так журнал «Кіно» опублікував рецензію Миколи Бажана «Легенди та історію», де пояснював, що фільм «Звенигора» вивів український кінематограф на зовсім інший рівень. Він характеризує фільм як «оригінальний», який

розвиває власну поетику і не наслідує ідеї фільмів російських і європейських режисерів.

У своїй критиці М.Бажан, звичайно, говорить про репрезентацію селян як класу, але «Звенигора» для нього далеко не обмежується відображенням класової боротьби. У виданні «Нотатки. Звенигора», пише про одночасну іронічність і ліризм фільмів Довженка; пізніше він підкреслює це у своїй критиці фільму «Арсеналу» [1].

У своїй рецензії, опублікованій у «Новій генерації», Леонід Скрипник зазначає, що зі «Звенигорою» Довженко започаткував український кінематограф. За словами Л. Скрипника, це перший український фільм, оскільки він використовує унікальну кіномову. Аналізує значення прийомів Довженка та розглядає їх з кінотеоретичної перспективи [5].

Про те суто партійні видання, такі як «Харьковский пролетарий» і «Коммунистическая революция», публікували анонімні рецензії, в яких описували «Звенигору» як фільм незрозумілий робітникам і тому невдалий.

Тоді глядачі ще не дуже були готові сприйняти «Звенигору», адже українська кінематографічна мова, яка тоді постала, була для людей новою. Борис Загорський у своїй статті в журналі «Кіно» писав про те, що потрібно спочатку навчити публіку розуміти цю кінематографічну мову. Іншими словами: про «Звенигору» були як позитивні, так і зовсім негативні відгуки.

Схожа ситуація сталася і з фільмом О. Довженка «Арсенал». Микола Бажан, наприклад, зачарований ліричністю та емоційною глибиною фільму [1]. Тоді як Валер'ян Поліщук та Іван Айзенберг на сторінках журналу «Культробітник» у своїй рецензії «Ваше слово, товариші робітники» вкотре критикують «Арсенал» за те, що він «не зрозумілий» публіці.

Після виходу на екрани фільму «Земля» суперечки про «недостатній соціалізм» фільмів О. Довженка досягли апогею. Фільм вийшов у прокат у період посилення сталінської цензури після перших арештів і дискусій про «хвильовізм» української інтелігенції. Фільм отримав багато схвальних відгуків.

Яків Савченко захоплюється «Землею» у своїй рецензії на сторінках журналу «Кіно», називаючи О. Довженка майстром кіномистецтва, який поетично виражає соціалістичну тематику [73]. У багатьох попередніх рецензіях цей фільм вважають вершиною творчого зростання О. Довженка.

Сатиричний вірш Дем'яна Бедного «Філософи» сколихнув величезну хвилю критики. У цьому вірші висміюється фільм за недосконалість зображення радянської дійсності, перебільшений біологізм та недостатню критику образів куркулів і попів. Публікації в газетах «Правда» і «Кіно та життя», також висвітлювали промахи «Землі». О. Довженка характеризували як режисера, що втратив орієнтир. Незабаром фільм був заблокований цензурою, а через дев'ять днів після виходу цензурної версії, фільм взагалі заборонили.

Про те в Європі та Америці створився інший підхід до творчості О. Довженка. «Землю» тут переглядали навіть після того, як її заборонили в Радянському Союзі. Всі фільми трилогії німого кіно відразу після виходу на екрани стали популярними в Європі та США. Оцінка іноземних критиків дещо відрізняються від радянських. Про успіх «Звенигори» в Парижі та Нью-Йорку свідчать статті Євгена Деслава [24] та Джорджа Кларка, опубліковані в журналі «Кіно». Будучи молодим режисером, О. Довженко наслідував відкриття європейського кіно, в основному це фільми «Нібелунгів» і Абея Ганса. Тому європейська публіка і критики розуміли і захоплювалися мовою «Звенигори». Те саме стосується «Землі», яку навіть після заборони в Радянському Союзі показували за кордоном. Європейські та американські глядачі змогли побачити повну версію фільму без цензури.

Про захоплення європейських кінокритиків фільмами О. Довженка свідчить стаття режисера Пауля Рота «Earth», яка згодом увійшла до збірки «Целулоїд». Він зазначив, що фільми О. Довженка виділяються серед усіх радянських фільмів «мінімумом пропаганди». У нього режисер описується як самотній геній, філософ, який ставить і вирішує питання про життя і смерть. Пауль Рота також зауважує на походження О. Довженка з селян, щодо його зв'язку з фольклором, називаючи його фільми «поезією» [93].

У 1932 р. до п'ятнадцятої річниці жовтневої революції О. Довженко знімає свій перший звуковий фільм «Іван». Режисер поєднує журналістику, документалістику та художню кінематографію: документальні фільми публіцистичного змісту органічно вписуються в художню канву фільму. Цей фільм не лише передає метафоричний образ могутнього Дніпра, який має свою силу, а й розглядає проблеми поміркованого ставлення до національної святині. На фоні панівної на той час «теорії безконфліктності» між режисером і керівництвом тодішньої Київської кіностудії виникли непорозуміння, які набули серйозного характеру. Фільм «Іван» зазнав численних несправедливих нападок, його зняли з екранів, а О. Довженка звільнили.

Канонізація митця відбулася після виходу на екрани фільмів «Аероград» (1935 р.) і «Щорс» (1939 р.), які були справді вдалим спробами розкрити актуальну тему радянського патріотизму.

У 1940 році О. Довженко зняв документальний фільм «Визволення» про об'єднання Західної України та УРСР, і цей фільм став однією з рідкісних творчих невдач режисера.

Навесні 1941 року О. Довженко завершив розробку сценарію кіноповісті «Тарас Бульба» за відомим твором Гоголя. Зйомки навіть почалися, але їх перервала війна.

У 1942-1943 роках працював політичним співробітником і військовим кореспондентом під час воєнних подій – на Північно-Західному, Сталінградському і Воронезькому фронтах, брав участь у звільненні Харкова і Києва. Водночас він активно писав сценарії, статті, нариси та оповідання, виступав на радіо та успішно поставив документальні фільми «Битва за нашу Радянську Україну» (1943) та «Перемога на Правобережній Україні і вигнання німецьких загарбників за межі українських радянських земель» (1944) (у співавторстві з Ю. Солнцевою та Я. Авдієнком).

Висновок до першого розділу

У 1920-х роках в українському кінематографі відбуваються важливі організаційні та творчі події: засновано Всеукраїнське фотокіноуправління

(ВУФКУ). Кіновиробництво мало не лише економічне, а й політичне значення. Монополія ВУФКУ у фінансових та організаційних питаннях підірвала контроль з боку радянської влади, а втрата контролю була визначена як потенційна загроза для партії.

Успіхи 1920-х років, яких вдалося досягти ВУФКУ, викликали конкуренцію з «Совкіно», яка переросла в блокаду. ВУФКУ припинило існування з двох причин: по-перше, грошове питання. Прибутки, які надходили в українську кіноіндустрію завдяки успішному розповсюдженню та купівлі іноземних фільмів, привернули увагу «Совкіно», і в нього виникло бажання підкорити український ринок. По-друге, це різні погляди української та російської сторін на розвиток радянської культури. Тоді як це питання стало об'єктом активних дискусій в УСРР, у РСФРР існувала чітка централізаторська лінія, яку партійне керівництво не бажало порушувати.

Навіть за наявності обмежень, накладених центром на кінопромисловість радянської України, не можна недооцінювати значення великої роботи ВУФКУ, яка визначила власний шлях розвитку українського кіно.

Розширення можливостей кіновиробництва сприяло активізації художньої діяльності митців, а вихід фільму О. Довженка «Звенигора» став справжньою подією в кінематографічному житті країни. З цієї стрічки, на думку дослідників, почалася справжня історія українського кіно.

О. Довженко мав великий вплив на розвиток світового кінематографа. Його пошуки та відкриття отримали розвиток у різних галузях кінематографії і стали теоретичною основою різних шкіл та періодів кінематографії. На думку італійських кінокритиків, відкриття О. Довженка стали рушійною силою становлення поетики неореалізму в епоху «Землі» – епоху німого кіно. Можна зробити висновок, що О. Довженка – це унікальне явище українського кіно. Про те О. Довженко увійшов в історію української культури не лише як видатний режисер, а й як творець нового літературного жанру – кіноповісті.

РОЗДІЛ 2.

ПРОБЛЕМАТИКА ТА ПОЕТИКА КІНОПОВІСТЕЙ О. ДОВЖЕНКА

2.1. О. Довженко – творець поетичної кіноповісті

О. Довженко був настільки талановитим, що у своїх творах органічно поєднав найкращі надбання світової цивілізації та рідного народу. Творча спадщина цього генія екрана та пера забезпечила йому місце серед найбільших світил людства. Вустами митців людство розкривається світові. Саме з цією місією О. Довженко увійшов у сферу світової культури, а відтак його гуманістичну творчість зрозуміли на всіх континентах і в усіх галузях мистецтва, у яких розвивалася діяльність митця.

«Світ ловив мене, але не спіймав» [27, с. 17]. Це геніальне сквородинівське узагальнення має досить відчутну аналогію в моральній концепції О. Довженка: «Благословляю вас, що не впіймали ви мене. Що не дали мені в руки меча, ні клейнода, ні печаті, ні заборонного статуту. Що звільнили мене від тягара управління, не примусили забороняти, гнати, не терпіти, розлучати» [28, с. 6].

Таке суспільно-громадське і морально-етичне кредо великого режисера і письменника. Ще важливіше знати мистецьке кредо О. Довженка: «Якби мені довелося вибирати між красою і правдою, я б вибрав красу. В ній більше істини, яка глибша за просту правду. Що прекрасне, то правда. Якщо ми не досягнемо її, ми ніколи не зрозуміємо правди ні в минулому, ні в сьогоденні, ні в майбутньому... Краса – найбільший учитель, доказом цього є мистецтво: художники, скульптори, архітектори, поети. Я хочу шукати красу у всьому, тобто правду» [28, с. 318-319]. Саме в цих рядках відчувається естетична глибина О. Довженка, його особиста трагедія. Якщо зібрати звести до одного памфлету всі авторські творчі дороговкази письменника – вони складуть гімн протистояння правди мистецтва і злободенній реальності, якій не під силу зламати творчий порив митця.

О. Довженка можна вважати «доктором Парадоксом»: людиною з двома великими вподобаннями (кіно та література), двома життєписами (біографія офіційна, канонізована в радянські часи, біографія неофіційна, прокоментована після виходу «Україна в огні» і «відкорегованого» Ю. Солнцевою «Щоденника»), двома судьбами (одна в Україні, друга в Москві, в «обіймах великого диктатора»), двома поглядами і двома переконання, нарешті: «У «Щоденнику» спостерігаються ніби два автори, в кожного з яких своя правда, своє бачення України. Один із них – тверезий оглядач, який бачить дійсність такою, як вона є, без прикрас». Другий, точніше творець, рішуче заперечує цю реальність» [43, с. 190].

О. Довженко різко вирізнявся на загальнім тлі інтелігентної еліти своєї доби. Він не вкладався в рамки свого часу, виходячи з нього силою своїх ідей, талантом, світоглядом, духовною незламністю у боротьбі за незалежну Україну. Він був неповторним у своїх художніх творах, насичених генетичною і Богом даною любов'ю до людини, до народу, життя, що тепер називають Довженківською красою.

О. Довженко починав свій шлях у мистецтві як художник. Згодом його творчість переходить у кіно. Такий вибір митця пояснюється тим, що уперте бажання бути максимально корисним своєму народові примусило його все більше і більше схилитися до кінематографа як до масового мистецтва. Це визначило не лише спрямованість творчості українського кінорежисера і письменника, а й стало місією усього його життя. Творча спадщина О. Довженка – багатогранна. С. Коба зазначав, що це всесвітньо відомий режисер-новатор, творчість якого показала світовому кіно нові шляхи естетичного осмислення реальності. Він був сценаристом, який створив новий літературний жанр: кіноповість. Це письменник, унікальний майстер який, вживає пристрасне й полум'яне слово, пройняте революційним пафосом і народною мудрістю. Він також був художником, що займало чільне місце в його біографії та творчій діяльності. О. Довженко був учителем, вихователем: в молодості – шкільний, а в дорослому віці – нового покоління кінодіячів. Також державний

діяч і громадянин – неспокійний і зацікавлений» [44, с. 8]. Усі ці обдарування багатой натури митця органічно взаємодоповнювались і взаємозбагачувалися, сприяючи плідним пошукам духовного вираження його могутньої творчої індивідуальності.

Спадщина О. Довженка це немов суцільний літопис, який охоплює всі важливі епохи становлення нового життя від революції 1917 р. до розгорнутого будівництва нового суспільства. За свою творчу кар'єру О. Довженко поставив 14 художніх і документальних фільмів, створив 15 літературних сценаріїв і кінематографічних оповідань, дві п'єси, одну автобіографічну повість, понад 20 оповідань і новел, написав велику кількість публіцистичних статей і теоретичних праць, щодо питань кінематографії.

Перші фільми О. Довженка – сатиричні комедії «Вася-реформатор» (1926) та «Ягідка кохання» (1926). Коли О. Довженко починав працювати в кіно, він планував працювати виключно в комедійному жанрі. Написавши сценарій комедії «Вася-реформатор», О. Довженко знімає 500-метрову «пілотну» стрічку «Ягідка кохання». Він мріє оновити жанр, стверджуючи про те, що персонажі наших комедій чомусь позбавлені інтелекту, але має бути навпаки. Комедія не має нічого спільного з розумовою відсталістю [30, с. 101]. Про свій перший фільм автор говорив так: «Я ще не працюю. Я вчуся роботи» [30, с. 115].

Мрією О. Довженка було національне кіно, наближення його до народного мистецтва. Поява в 1928 році на екранах України «Звенигори» була сенсацією. Тут уперше виявилось оте чисте довженківське почуття вічної краси природи та його казкове трактування смерті як оновлення життя. Фантастично-символічний і реалістичний плани дії фільму переплітаються навколо наскрізного героя – шукача скарбу діда Невмирущого, що живе вже друге тисячоліття. У фільмі переплітається і далеке минуле і сьогодення України.

Як казав сам О. Довженко, він зробив цю картину на одному подиху – за сто днів, «картина я не робив, а співав, як птах» [30, с. 98]. Він підібрав дуже точне образне слово, яке визначило загальну атмосферу фільму. Цей фільм

схожий на пісню про кохання, присвячену народу Батьківщини, оспівуючи його безмежну мудрість, оптимізм, працелюбність, віру в краще майбутнє, високу моральність і поетичність. Все це робить цей фільм першим кінематографічним шедевром українського національного мистецтва.

За успіх геніальної «Звенигори», – як стверджує О. Гончар, – кінодраматург змушений був платити антиукраїнським «Арсеналом». Проте «Арсенал» був ще одним кроком до вершин майстерності, його окремі сцени ввійшли до фонду світової кінокласики. Наступний фільм О. Довженка «Земля» (1930), не дивлячись на його певну заідеологізованість, став одним із центральних творів Розстріляного Відродження, який ввійшов до золотого фонду світового кіномистецтва.

О. Довженко, очевидно, розумів, що не може зняти останній і найважливіший фільм свого життя, і кинувся до пера. Він завжди мав схильність до гарного письма і зізнавався в цьому: «Мені подобалося писати сценарії, тому що мені особливо подобається народження ідеї».

Тож, новим етапом творчості О. Довженка стають кіноповіді про Велику Вітчизняну війну. Значний і різноманітний творчий доробок О. Довженка за воєнні роки, статті, оповідання, хронікально-документальні стрічки, і, найважливіше, – кіноповіді «Повість полум'яних літ», «Україна в огні». «Цими кіноповідями, – зазначав С. Коба, – О. Довженко створив пам'ятник українському народові, який у кривавій борні переміг ворога, що хотів повернути людство до темряви і жорстокості середньовіччя» [44, с. 141]. З невимірним болем писав він про знівечену красу рідного краю, про жах війни.

Кіноповідь О. Довженка як художньо-публіцистичне кіно – жанр доволі специфічний. Виникаючи на межі ігрового кінематографа і документалістики, воно успадковує потенціал обох жанрів, але наражається також і на подвійну небезпеку. З одного боку, це можливість для документаліста не бути нудним і подати історію не у формі лекції, а показати її, так би мовити, «в дії» [43, с. 163].

Започаткувавши новий напрям у кіномистецтві, О. Довженко увів нові прийоми вираження думки на екрані: кінометафори, олюднення природи, поєднання реалізму з романтикою. Причиною цього була передусім надзвичайна афористичність мислення митця, поетичність його сприйняття світу. Виняток він зробить тільки для документальних кінотворів, народжених у часи війни.

Роздуми автора, думки-почуття, переживання героя, у яких радість зливається з сумом про безповоротні втрати, об'єднуючи минуле. Доробком О. Довженка періоду Другої Світової війни є недописані книжки, їх же можна розглядати і як ескізи, підготовчий матеріал до майбутніх художніх полотен кіноповістей. Більшість цих оповідань були написані безпосередньо на фронті, в перші роки війни: «Ніч перед боєм», «Відступник», «Стій, смерть, зупинись», «Незабутнє», «На колючому дроті», «Мати» та ін. Всі твори можна визначити як майбутні дубльовані кадри, перероблені і вдосконалені в контексті кіноповісті як жанру, що має бути доступним читачу і глядачу. У більшості оповідань прослідковуються риси особистого стилю автора: буденність обстановки, контрастне зіставлення сюжетів, увага до окремих найяскравіших деталей, яскравість образів. Усе це не розгорнута картина, а поетичне вираження значимого, вирішального й вагомого в обставинах життя героїв, у їхніх характерах і вчинках. Окремі рядки повістей Довженка іноді містять більше змісту, ніж тогочасні багатотомні епопеї. Незважаючи на, здавалося б, зовнішню пафосність, яка була даниною пам'яті «жорстокому кесарю», автор зумів передати біль і трагедію, яких зазнав український народ у роки кривавої війни, змусив замислитися над його нещасливою, але не скореною долею. Заслуговує на увагу підтекст оповідань О. Довженка. Він відіграє вирішальну роль, де митець справжній, де він ніколи не підробляв: його щира прихильність до України, до майбутнього, його глибоке бачення української історії, його співчуття долі кожного.

Ось, скажімо, «На колючого дроті», в однойменному творі зустрілися два нібито закляті вороги: партизанський командир Петро Чабан і колишній

куркуль Максим Заброда. Але вони діти одного народу – деталь, яка підкреслює це: пісня про чайку, яку співають в'язні. Вони рівні в суперечці, кожен відстоює свою правду – і перед нами розгортається трагедія цілої нації.

Своєрідним підсумком своєї плідної праці, спогадом про дитинство визначається кіноповість майстра «Зачарована Десна». Сам О. Довженко називав її автобіографічною. «Світ відкривається перед ясними очима перших років пізнання, – каже О. Довженко, – кожне враження буття зливається в невмирущу, людську, дорогоцінну гармонію. Коли уява висихає і сліпне, коли вона звертається до найдорожчого джерел дитинства і юності, людині стає сумно не бачити в цьому чогось цінного і незвичайного, що в неї нічого не виходить, що радість і смуток пробудження людини. Яку б посаду людина не обіймала, вона безбарвна, безбарвна його робота, не зігріта теплими променями часу [27, с. 18]. Кіноповість є своєрідним гімном рідному народові, його працелюбності, мудрості, силі, невичерпній життєвій енергії. Це особливий гармонійний ліричний відступ у творчості митця. «Неймовірною щирістю й добротою вразила молоду інтелігенцію кіноповість «Зачарована Десна», і її автор став для них духовним батьком» [43, с. 175]. Одна з величей кіноповісті як жанру О. Довженка полягає в тому, що в його творах з новою силою ожили образи обожнюваних ним людей світу і, насамперед, людей української землі, аристократизму козацького духу, як явища надзвичайної сили і історії. Для неї характерні витончена самоіронія, почуття гумору в авторському самоспостереженні та відчуття творчої свободи.

Наприкінці епізоду, де леви гуляли берегом Десни, О. Довженко зробив паузу і зазначив про те, що пора вже покінчити з левами і повернутися до опису домашніх тварин, бо начеб то він вже почуваюся невпевненим в написанні і що в ньому прокидаються редактори, які живуть скрізь навколо нього. Один за лівим вухом, другий під правою рукою, третій на столі, четвертий на ліжку – для вечірніх редакцій. Вони абсолютно раціональні і не двозначні [26, с. 112].

Кінотвори О. Довженка приваблюють дослідників останніх десятиліть активним суспільним статусом, що відбивається в неповторному образі його

незвичайного художнього світу. Як сценарист О. Довженко увійшов у світ мистецтва з метою побудови нового світу, не тільки за законами життя, але й намагаючись побудувати новий світ за законами краси.

Художній характер цього митця настільки неповторний, багатий ідейно-естетичним змістом, що хвилює нас і сьогодні, дає відповіді на багато питань сучасності. О. Довженко – великий майстер живописання словом.

І. Білодід, досліджуючи мову кіноповістей митця відзначив: «В його кіноповідях ми не знайдемо ознак традиційно класичної прози. Мова творів О. Довженка – це помітне явище сучасної української літературної мови, свідчення її розквіту і збагачення в умовах реальної української дійсності. Можна сказати, що його мова не одноденна, не словникова холоднеча, як сказав би П. Тичина, а вся пристрасть і бажання, – вона охоплює, містить у собі цілі століття народного життя» [11, с. 15].

Своєю творчістю Довженко допомагав мільйонам читачів усвідомити невичерпне багатство духовної сили народу. Вся організація художнього матеріалу у О. Довженка була спрямована на розкриття характеру персонажів. Проблемі характеру митець підпорядковував композицію, сюжет, стильові особливості твору. Важливу роль у перетворенні об'єктивного світу у світ художній відіграли проблеми міри, вибору – важливі внутрішні закони мистецтва, які письменник завжди тонко відчував і втілював у конкретних образах своєї творчості. Правильно й успішно розв'язати проблему вибору здатен лише письменник з чітко визначеною світоглядною позицією у життя, який володіє неповторним талантом й схвильовано відгукнутись на суттєві вияви життя, адже «талант митця сам по собі – це здатність гостріше і глибше за інших сприймати життєві процеси, здатність чути і бачити те, чого інші не можуть виявити [78, с. 16].

О. Довженко умів своєрідно сприймати і відтворювати побачене. Відображене ним цілком відповідало об'єктивній природі цих речей. Висока патетика загального тону його кіноповістей, масштабність зображеного є результатом нелегких творчих пошуків митця: саме вони сприяли втіленню

оригінального задуму у строгу й неповторну єдність змісту і форми. В художньому дослідженні моральних і політичних законів нашого життя О. Довженко виявив таку могутню об'єктивність, на яку має право лише універсальний митець.

Дослідники творчості О. Довженка зважають на характер майстерності, психологію творчості, світоглядні особливості його авторського «я», що мають вирішальне значення для створення яскравих і самобутніх образів доби. Характер, тип у Довженковій кіноповісті виявляються в дії, в яскраво змальованих епізодах сюжету, діалогах, монологів, уявних картинах, в авторській характеристиці. У створенні образів важливу роль відіграла проблема вибору: нічого зайвого, випадкового, риси характеру подані сконденсовано, в істотному вияві соціального й етичного. Саме тому митець постійно вводив у сюжет твору епізоди, що зображали непересічні життєві ситуації. Типові характери письменника потребували відтворення місця і часу дії.

Довженківське індивідуальне бачення кіноповісті як специфічного жанру, яке б виділило її з-поміж кіносценаріїв і традиційної прози і сприйняття життя, вимагали розв'язання проблем форми, поетики, які відповідали б його художньому мисленню. «Питанням художньої форми, питанням поетики фільму треба приділяти якнайбільше уваги», – вважав письменник [64, с. 205].

Зрозуміло, що в поетиці кіноповістей О. Довженка важливу роль відіграє слово, напружене енергією думки, з неповторною гамою образної об'ємності. Особливо масштабна за змістом у зоровому, психологічному й емоційному планах смілива довженківська метафора. Копітка праця письменника над організацією словесного матеріалу, над образністю слова зафіксовано в багатьох варіантах його творів, виражала правду життя. О. Довженко говорив мовою сучасника, максимально уточнюючи істотне, найсуттєвіше. Звідси така велика насиченість фрази тексту, потреба використовувати діалоги, що драматизують сюжет, відкривають характер у конфліктних ситуаціях, активна авторська присутність у змісті твору. Образ автора у кіноповістях митця

пов'язаний зі специфікою розповіді, стилістичними засобами, інтонаціями. Голос автора, його відчутна присутність у композиції твору, у художній оповіді, у сприйнятті і зображенні персонажів, у емоційно піднесеній мові створюють загальний настрій твору, здійснюють художній вплив на читача. Відомо, що в будь-якому художньому творі найважливішим, найціннішим і найпривабливішим для читача є зв'язок самого автора з життям і всім, що його стосується в контексті «сюжету».

Торкаючись проблеми автора, О. Довженко висловив упевненість, що «вид творчості, де художник не приховує свою особу як трибуна – потрібен» [63, с. 10].

На всьому, що залишив нам О. Довженко (кіносценарії, кіноповісті, оповідання, публіцистика, щоденникові записи, листи, виступи перед студентами, кінематографістами), відчувається відбиток його пристрасної натури, художника великої духовної сили. О. Довженко, за словами Л. Новиченка, «автор, який постійно втручається в події, пояснює, підказує, гнівається, захоплюється, сповідається, створюючи один з найбільш яскравих, найбільш насичених образів оповідача у літературі і мистецтві» [26, с. 35].

Ніщо так не збагачує митця, як власний життєвий досвід, який постійно мотивує творчу уяву письменника, робить героїв правдивими і реальними. Саме тому таку важливу роль у творчому процесі О. Довженка відігравав автобіографічний матеріал. Можливо тому письменник відчував потребу ввійти у твір оповідачем, дійовою особою. Як характерні особливості авторської розповіді в кіноповісті визначаємо наступні: внутрішній монолог, елементи діалогу, спогади, тези й антитези, сумніви, аргументи і факти, побачене і його усвідомлення.

Звертає на себе також увагу мовне оформлення узагальнюючих описів у О. Довженка. Як зазначає І. Білодід: «широка описовість О. Довженкові не властиве – його письмо конденсоване» [11, с. 80].

Узагальнюючий, лаконічний характер мають і мовні засоби багатьох довженківських пейзажів. Відчувається, що художнє слово сполучається тут із

«баченням кінооб'єктива». Художнє слово позначає переважно окремі яскраві деталі без міцного в'язання і компоновання їх у цілісну картину. У пейзажах О. Довженка завжди присутній звук: пісня або музика. Це пейзажі активні, діючі або у ніч «вписуються» люди зі своїми діями, репліками, цілими розмовами, або вони становлять фон певних настроїв, дій, вчинків різних персонажів.

Як і кращі майстри слова художньої літератури, О. Довженко володів лексикою і фразеологією словника сучасного і історичного, філософського, наукового, палкого публіцистичного і фольклорного, уснорозмовного, просторічного. На думку І. Білодіда, митець «володів засобами виразу епічними, патетичними – і гостро сатиричними, лагідно гумористичними, трагедійними, бурхливими, динамічними – і глибоко ліричними, задумливими. Він звертався до різних сфер матеріального та духовного життя народу, різних сфер діяльності, до фактів, його термінологія завжди була науково обґрунтованою, чіткою та зрілою. Його синоніміка багата, а його глибока сила полягає в тому, що в його явно синкретичній творчості художнє слово поєднується з виразно-асоціативними засобами кіно, скульптури та живопису» [11, с. 115].

У дослідників творчості О. Довженка – прозаїка і кінодраматурга – немало підстав порівнювати його спадщину з прозою М. Гоголя. Справді, у своїй творчості він несе те глибоке національне, що зв'язує його з М. Гоголем, з Т. Шевченком, іншими класиками української літератури. При цьому ні на кого не схожий. У нього була своя палітра ритму, тону, мови й метафори, якою він збагатив нашу прозу (нові слова, словосполучення, фразеологізми, терміни науки й мистецтва).

Однією з рис Довженкового таланту була феноменальна пам'ять на події і людей. І володів він ще рідкісним даром оповідача. Був неперевершеним прозаїком-імпровізатором. Ю. Смолич, який дуже близько знав О. Довженка, переконаний, що «у мистецтві розповіді він перевершував Довженка-художника, Довженка-письменика, навіть... Довженка-кінорежисера, бо Олександр Петрович не намалював, не написав і не створив у кіно навіть

одного відсотка того, що розповідав» [64, с. 29]. За манерою прозового письма О. Довженко найближче стоїть до Ю. Яновського, і обидва вони п'ють з одного джерела – народної пісні, казки і народного красномовства, з творчості М. Гоголя. За манерою драматургічного слова і трагедійної інтонації він близький до В. Вишневського – обох приваблювала героїчна трагедія, її контури і пафос, її широке звучання.

Герої кіноповістей О. Довженка – це переважно українські люди – бійці революції і громадянської війни, Великої Вітчизняної війни, це трудівники колгоспних ланів, фабрик і заводів, великих будов, міст, гідроелектростанцій, аероградів, морів. Коли ж він торкається минулого, то й там його цікавить героїка – героїчні подвиги людей. Їх справи – безсмертні, їх праця – слава. Вони діють в ім'я великих ідей своєї Батьківщини і Всесвіту. І хоч у звичайній звиклій буденності вони не мають героїчних рис, але ось художник повертає їх перед нами у іншому світлі, у світлі їх звершень, їх благородних, високих душ, стремлінь, – і читач захоплюється ними, і радіє, що ці герої живуть серед нас, що ми бачимо їх, бо вони – народ. Їх мова – мужня, сувора і лірична, вони живуть з піснею, з веселим дотепом, жартом, що не лишає їх навіть у смертні хвилини. О. Довженко був справжнім народним художником і народним артистом.

«Якщо для визначення довженківського стилю, словесно-художньої тональності скористатися засобами античної поетики, то слід говорити про могутній тип» [11, с. 17].

Достовірним і доречним добором слів і фраз із зображуваних подій і образів, ритмом і мелодикою речень, історією, народним епічним і літературним жанром, мовними засобами вираження героїчних тонів і трагічного О. Довженко створив це могутнє мовлення.

Словесні засоби зображення епохи, часу подій у О. Довженка обернені у героїку, у революційну романтику, і образно кажучи, поставлені на п'єдестал. Період громадянської війни на Україні позначається у його творах не лише датами, а рядами словосполучень виразного урочистого ідейного спрямування.

Зображуючи події періоду Великої Вітчизняної війни, О. Довженко вдається до образів і порівнянь світового масштабу. Використовує абстрактну, наукову і географічну лексику. Такі ж засоби використані митцем і під час зображення періоду післявоєнної відбудови. Героїчна романтика як складова частина реалізму – це одна з основних рис стилістичної (а відтак і мовної) тональності праць О. Довженка. Вони виразно обумовлені героїкою теми, діяннями людей у революції, у вогні, у труді. Для лексики всіх праць О. Довженка характерні високі, позитивні якості людей, характерний добір слів саме героїко-романтичного звучання. Позитивні персонажі О. Довженка володіють непереборною силою. Коли ж ці солдати по скінченні боїв стають мирними трудівниками, творцями, учасниками великих робіт, їх якості розкриваються ще й у інших сферах, що потребують іншого позначення і виявлення в слові. Тут уже використовуються лексика і словосполучення не батального, а наукового, психологічного характеру. Процес зростання майстерності слова О. Довженка пов'язаний не тільки зі становленням особливостей його художнього стилю, а й з розвитком української літературної мови, і лексики, фразеології, синтаксису, широкого використання її фонетичних засобів на основі синтезу елементів народнорозмовних, народнопоетичних і літературних джерел.

Особливість поетичної мови прози О. Довженка, насиченість її тропами зв'язані передусім з загальними естетичними засадами письменника, з його розумінням життєвої, людської краси, з такими рисами його романтичного стилю, як висока емоціональна напруга, тяжіння до яскравого, незвичайного, ліричний і публіцистичний пафос, елементи умовності, символіки.

У глибинах народного досвіду, уявлень слід шукати і порівняння побутового характеру. О. Довженко – письменник широкого розмаху, великої емоційної напруги, він не тільки не боявся перебільшень, загострення, сміливого злету фантазії. Саме тому письменник так часто вдається до гіперболізації. І. Андроніков досить відкрито твердив, що «гіпербола – основа творчості О. Довженка» [2, с. 262]. У «Зачарованій Десні» численною є гіпербола, яка передає особливості дитячого світосприйняття, реакцію

чутливого, схильного до фантазії юного героя. Це відчувається у гіперболізованих порівняннях тютюну з лісом, комарів з ведмежами, а дідового кашлю – з лавиною у вулкані. Досить часто митець надає гіперболам виразно метафоричного відтінку.

Метафора є одним із найважливіших засобів виявлення ставлення до зображуваного, створюючи насичену емоційну атмосферу та слугуючи одним із «містків» між реальністю та романтикою в кіноповістях О. Довженка. Автор часто використовує складні метафори, які розвиваються в закінчені метафоричні структури і нерідко мають досить складну будову. Особливо насиченими в цьому плані є кіноповісті «Зачарована Десна» та «Повість полум'яних літ».

Ось лише кілька прикладів. Історія з левом, що раптом з'явився був на березі Десни, перелякавши не тільки маленького Сашка, а й батька. Епізод, коли Іван Карналюк, «втративши майже всю кров у бою впав з якогось дива, не на землю між здуті коні й німці, нестерпно смердючі, а у дідів човен, і весняна повідь підхопила його і понесла хутко-хутко, кружляючи поміж осоками, вербами» [31, с. 256].

Метафоричність надає почеркові автора, його поетичній мові надзвичайної енергійності, виразної сили і відкриває перед ним великі можливості у пластичному, багатомірному зображенні життя, в охопленні світу в усій його різноманітності й цілісності. В О. Довженка одним із найважливіших способів створення картини життя є художня деталь, як реалістичний художній засіб, перевірений великим досвідом. Романтичний характер усього світовідчуття виявляється у частому зверненні письменника до деталей підкреслено загострених, емоційно насичених, часом – поетичноумовних, тісно зв'язаних з традиціями української народної думи і пісні. Варто зазначити, що в суцільній картині важливу роль грають безліч дрібних деталей, якими в поезиці твору є епітети.

О. Довженко дуже щедрий на епітети, бо, власне, кіноповісті – це виявлення авторського суб'єктивного ставлення до явищ і людей. Епітетам

належить значна роль у творенні письменником предметних образів і живомовних картин. Прагнучи розкрити красу людини і у бою за Батьківщину, і у стражданнях та смерті за неї, і у труді, О. Довженко користувався цілою системою епітетів. Епітети наявні в описі Олесі, якій митець дає характеристику дівчини (кіноповість «Україна в огні»): «Вона була красива і чепурна... Була Олеся тонка, обдарована, артистична натура, роботяща і бездоганно вихована хорошим чесним родом, хлопці вважали її чудною і неприступною» [31, с. 154]. А ось якими епітетами-мазками накидає О. Довженко образ В. Кравчини «Він людина гармонійна. Очі в нього сірі, іскристі, цікаві, завжди сміються» [31, с. 155]. Ці епітети характеризують героя, як людину світлу, внутрішньо і зовнішньо красиву.

О. Довженко є водночас майстром художньої конкретизації. Вміючи знайти точну, промовисту деталь, що характеризує чи то зовнішність людини, чи то її внутрішній світ, психологічний стан, складний комплекс її звичок, поглядів, життєвих критеріїв, митець нерідко змушує нас запам'ятовувати персонажів, навіть тих, які проходять епізодично у творах. Майстерність автора художньої деталізації є одним із свідчень того, що його творчий метод, у якому велику і плідотворну роль відігравав романтичний струмись, мав своїм ґрунтом реальне, розмаїте і невичерпне багате життя народу, спирався на кращі традиції світової та національної реалістичної літератури.

Отже, особливостям поезики кіноповістей О. Довженка властива метафоризація, яка набуває психологічного змісту, виконує важливу експресивну функцію, є одним з найважливіших способів виявлення свого особистого ставлення до зображувального. Константою мовного стилю митця є гіпербола, яка набуває широкого розмаху, великої емоційної напруги, надзвичайної масштабності і узагальненості. Характерним для письменника є те, що він надає великого значення художній деталі, яка допомагає краще розкрити ідейно-тематичний зміст творів. Своєрідність мовного стилю О. Довженка виражається у характері взаємодії різних стилів, їх елементів, у використанні для характеристики образів лексики на позначення філософських,

розумових понять, у особливостях ритмомелодики його прози, найважливіших засобів виявлення свого особистого ставлення до зображуваного. Вагомого значення автор надає порівнянням: специфічно романтичного плану, побутового, гумористичного змісту. Завдяки цим практичним прийомам поетизації тексту О. Довженко є автором високохудожніх витворів двожанрового мистецтва – літератури і кінематографу.

2.2. Зображення української історії та трагедії українського народу в роки Другої світової війни в кіноповістях О. Довженка «Україна в огні», «Повість полум'яних літ»

Тема війни в творчості Олександра Довженка – одна з центральних тем особистого досвіду автора, яка назавжди залишила відбиток на її жертвах. Митець розпочав вести «Щоденник» в роки війни. А це означає, що художній виклад тогочасних подій мав загострено особисте значення для письменника. За життя особисті мемуари не публікуються, якщо тільки сам автор не захоче використати їх в іншому творі (щоденники належать до езотеричного, містять внутрішній, глибинний, таємний, прихований зміст типу). Матеріали «Щоденника», які є першоджерелами кіноповістей «Україна в огні» та «Повість полум'яних літ», і в яких вони дублюються, одночасно можна вважати глибоко особистими і загальними – про воєнну трагедію всього народу. Вони ідентифікують автора як жертву і співучасника народної боротьби, що надає творчому викладу особливого хвилювання і реалізму. Письмово зафіксовані матеріали до новел і повістей, аналіз ситуацій та епізодів – це передусім формування власного нового філософського погляду на радянську тоталітарну суспільну систему і місце українського народу в ній.

Перед написанням кіноповісті «Україна в огні» у 1943 році він написав у березні 1942 року статтю «Україна у вогні», а також оповідання «Незабутнє», «На колючому дроті» і «Перемога». На сторінках «Щоденника» багато інформації про те, як вона створювалась і ще більше повідомлень після її

заборони. У «Щоденнику» Олександр Довженка пише, що не знає, що з цим робити. Це боляче і сумно. І це важко не тому, що більше року роботи витрачено дарма, що вороги радіють, що дрібні чиновники радіють. А важко через те, що «Україна в огні» і це правда. Він говорить, що його правда про людей і їх нещастя прихована і закрита та нікому не потрібна [29, с. 226].

Кіноповість «Україна в огні» спочатку побачила світ, друкуючись російською мовою в журналах «Смена», «Знамя» та газеті «Литература и искусство». Українською мовою вона була підготовлена до журналу «Україна». Й. Сталін також ознайомився з публікацією кіноповісті в одному з журналів. З 1943 року друк кіноповісті заборонили. 31 січня 1944 року відбулося «кремлівське розп'яття» О. Довженка, організоване особисто вождем. На засіданні Політбюро ВКП(б) і ЦК Компартії України сам диктатор виступив з промовою про антиленінські помилки та націоналістичні перекоси в сценарії фільму «Україна в огні». У 1966 році, лише через десять років після смерті автора, після знищення культу Сталіна, виходить «Україна в огні».

Головну тему кіноповісті становить реалістична хронологія воєнних подій, що складається в панораму гірких поразок та відступу українського народу в боротьбі з фашизмом, розвінчання сталінської концепції класової боротьби. Автор нещадно критикує методи виховання молоді, незнання власної історії та розкриває фатальну розплату за ці помилки.

Ідею твору складає возвеличення незламної сили і непохитності духу українського народу, впевненість у перемозі над ворогом. Письменник засуджує розкол нації з середини як ще один жахливий наслідок війни, який не зникне безслідно і після перемоги.

Сам О. Довженко вказував на «сліди битви сценариста і письменника», які відбилися на композиційних особливостях сюжету та композиції кіноповісті. Тому організації твору властиві ліричні відступи, окремі спогади, вставні оповідання, аналітичні роздуми. Воєнні баталії все динамічніше розширюють рамки сюжету, керують часом і простором.

Складність твору визначає його структуру, тобто сюжет фільму розбитий на 50 різних епізодів, є кілька сюжетних ліній, які постійно перериваються після кількох епізодів: лінія оборони батьківщини (доля родини Запорожців та інших учасників війни), лірична лінія Олесі та Василя, лінія Христі Хутірної, дії ворогів і поведінка Лиманчука тощо.

Глибоко реалістична основа поезики О. Довженка, органічний зв'язок з традиціями народної творчості – все це визначило образну систему, портрети головних героїв кіноповістей на тлі різких змін і розрухи, живописність описів розгромленого села або палаючої настроя природи, в якій дзеркально відбивається вся лють і ненависть боротьби. О. Довженко був, передусім, реалістом, тому війна живила його уяву новими небувалими образами. Письменник представляє читачеві українську родину зі славним козацьким прізвищем Запорожців, котрі символізують у кіноповісті весь народ. В творі образ України уособлюють учасники великої трагедії під час пожеж: Лавріна Запорожця та його діти, Василь Кравчина та Мина Товченик.

Критики назвали кіноповість О. Довженка «Повість полум'яних літ» – славетної епопеї Другої світової війни. У центрі повісті – наддніпрянський колгоспник сержант Іван Орлюк. Людина прямого і чесного характеру, він був готовий до мирної земної праці. Але юнак зі зброєю в руках повинен захищати свою країну від загарбників. За словами автора Іван Орлюк, «звичайний переможець світової війни», Уляна, генерал Глазунов, учитель Рясний, Семен і Роман Клунні боронили Україну від фашистського зла, відстоювали правду, волю і красу.

Втративши надію на реабілітацію сценарію (а разом і свого імені), О. Довженко розпочинає роботу над новим сценарієм: «Краще б новий сценарій написати про народ. І я не буду його писати... про двічі героїв, або тричі зрадників, або вождів... а напишу про простих, звичайних людей... широкі маси, які зазнали втрат і не мають ні звання, ні ордену», – занотовує письменник до щоденника 5 грудня 1943 року [76, с. 38]. Проте новий твір задумався не як

виправдання перед урядом, а як органічна потреба талановитого художника осмислити питання життя і смерті, краси й істини, добра і зла.

У травні 1944-го року письменник взявся до роботи над «Повістю полум'яних літ», у липні 1945 року – завершив її у першій редакції і прочитав на засіданні сценарної студії. «Повість полум'яних літ» вразила присутніх, однак оцінки були дуже обережними, бо на О. Довженкові ще лежала тінь «ворога народу», яка, власне, не зникне до кінця його життя. Цілком зрозумілим, отже, є те, що кіноповість згодом було розкритиковано як твір «важкий для розуміння». Тому кіносценарій за життя автора не публікувався. Лише через рік після його смерті, у 1967-му році, твір був надрукований, а у 1960-му за сценарієм був поставлений однойменний фільм Ю. Солнцевою. «Повість полум'яних літ» була своєрідним підсумком другої половини воєнної творчості письменника. Вона якраз дає змогу простежити процес осмислення митцем проблеми історичної пам'яті в цей період.

Відомо, що «Повість полум'яних літ» писалася в час неймовірних душевних страждань митця, викликаних несправедливою критикою кіносценарію «Україна в огні» як твору, ворожого народові. Кіноповість написана на основі подій війни. Проте в полі зору автора – не лише реалії воєнної дійсності. Горизонти письменника-романтика значно ширші. Він осмислює сучасне йому життя народу на історичному фоні. У кіноповісті зійшлися до купи «ланки часів минулих і літа прийдешні», сплітаючи історію в «хімерний клубок». Прагнення митця до панорамного осмислення зображуваних подій вгадується вже в назві кіноповісті, яка «прямо асоціюється з назвою давньоруського твору «Повість временних літ». У кіноповісті образ стародавньої історії оформляється в різноманітних і цікавих художніх рішеннях, які розширюють межі зображуваної епохи, висвітлюють ідею взаємозв'язку епох і поглиблюють духовно-моральні стосунки. Весь твір пройнятий відчуттям давньої історії і є символом витоків духовної незламності, мужності та мудрості народу. Образ минулого відображається і в авторських коментарях, які фіксують епізоди-кадри кіноповісті. Це помітно і в колядці

матері Орлюка, і в образі весілля Орлюка та Уляни, де «звуками буремних часів залунали давні народні перекази». Історичні асоціації Довженко використовує як у характері автора, так і в особистих якостях його героїв, які в запеклій боротьбі з ворогом відстоювали «віки минулі..., всю... історію, минулу і прийдешню».

Проте найцікавішою знахідкою автора у відтворенні за давнього часу є образ давньоруського князя Святослава. Перш за все, цей образ постає в розповіді Уляни на незвичайному уроці історії України (на уроці були вороги) як приклад щирості та справедливості слов'янського народу.

У цій напруженій обстановці, де кожне промовлене слово вирішувало долю вчителя й учнів, Уляна Рясна висловила «голос народу... тисячолітнім безсмертним дзвоном... ніби здалеку, над Дніпром звучали сурми предків, на степових узгір'ях заіржали коні й пахнуло потом і кров'ю старих січ, могутній брязкіт стародавніх мечів перегукувався з гуркотом щойно вистрілених тутешніх гармат і танків. Все було ясно до кінця. Все було для подвигів» [31, с. 456]. Далі в кіноповісті цей образ з'являється в картині першої шлюбної ночі молодих Орлюків. Тому образ київського князя втілює зв'язок історичної дійсності з минулим. У процесі вивчення історії мобілізація духу та героїзму молоді має бути спрямованою вперед. Кожна людина в «Повісті полум'яних літ» – своєрідний трансформатор, що передає в прийдешнє енергію духу свого народу. Яким буде майбутнє покоління, виживе народ чи загине, залежить від Уляни, Івана та їх сучасників.

Війна, «звідки видно на сто років уперед», лише фон у кіноповісті, на тлі якого вимальовуються людські долі. У деяких випадках вони виявилися незрівнянно глибокими і чистими (Іван Орлюк, Рясний, тітка Антоніна, Уляна). Саме ці герої піднялися над злом, смертю, нікчемністю і дріб'язковістю, мізерністю і зрадою. В інших випадках війна виявила дрібні й поверхневі душі. Це «маленькі люди», які все життя «діють в ім'я страху, смерті, гніву і помсти» (Грибовський, Курбацький) або «ходять навшпиньки» (Мандрика).

Така система образів підпорядкована меті письменника: показати витoki духовної основи життя людини. Поступово крізь призму грізних подій, епізодів життя своїх персонажів, через авторські роздуми, самохарактеристики і пророчі монологи героїв-філософів О. Довженко веде свого читача до осмислення вічної істини: перемагають ті, хто відчуває під собою рідний ґрунт, хто міцно пустив у нього своє коріння, чийми діями керують любов до рідної землі, честь роду та історична пам'ять. І навіть ті, хто загинув, залишилися, на думку автора, непереможеними.

Нація незнищенна, коли має дуже моральне коріння, моральність і духовність є гарантією її безсмертя: ці ідеї лежать в основі сюжету кіноповісті. Вони знаходять оригінальне вирішення на сюжетно-композиційному рівні твору. Якщо спробувати визначити ключові місця розвитку подій, спочатку це – монументальна картина: у міжзор'яному просторі обертається земна куля – колиска роду людського, а на ній – безліч маленьких людей у диму й вогні. Іде світова війна. Поступово поле зору засобами кінодраматургії звужується: на першому плані постає Європа, далі вужче – українське село Старі Павлівці, а в ньому – українська хата. Чіткішають і «виростають» постаті героїв кіноповісті: Івана Орлюка (на початку твору образ Івана узагальнений, «він застиг, як пам'ятник»), Уляни, Глазунова, генерала, полковників, яких різними важкими дорогами доля веде до рідного порогу. Тут сходяться всі космічні шляхи, всі надії, бо немає нічого дорожчого від рідного шматка землі, рідної хати. Звідси починається людина – стверджує автор вічну істину, послугуючись принципом градації.

Прозові твори автора про війну – оповідання та кіноповісті, публіцистика та щоденникові записи – характеризується великим емоційним напруженням і глибоким роздумом про війну та про людину на цій війні.

Вивчаючи спадщину письменника, Ю. Барабаш зазначав, що зібравши під однією обкладинкою всі слова письменників про Батьківщину, любов до Батьківщини та трагедії воєнних років, то найхвилюючіші розділи цієї антології неодмінно будуть сторінки О. Довженка про Україну [2, с. 45].

Постать людини-воїна є центральною на тлі воєнних подій в історії. У кіноповісті «Україна в огні» вона широко розкривається в образах відчайдушних бійців, захисників Вітчизни в критичних обставинах нерівних сил на окупованих фашистами землях. Солдат є уособленням доблесного, красивого у всьому визволителя, впевненого у собі, рішучого і завжди переможця. Варто зазначити, що інша грань художнього образу воїна є втіленням проблеми жертви війни: приреченої, доведеної до божевілля і не маючого вибору буденної людини, суцільного протесту, незламного і непримиренного. Зображуючи українського солдата О. Довженко використовує майже однотипні за значенням слова та синонімічні їм у даному контексті синтаксичні конструкції, виражаючи цим своє власне авторське ставлення та поетизуючи героїв: воїн, безстрашний месник, учасники великих подій, жива грізна історія, її автори і криваві її виконавці, партизани, командир, прямі переможці у кривавих битвах... тощо. Цим підкреслюється велич воїна в очах автора, яка передається і читачеві. Віртуозність О. Довженка полягала в умінні одним-двома реченнями зосередити увагу на долі цілої нації. Не випадково у тексті часто вживається епітет «великий» у метафоричному значенні, яка підносить як моральний образ бійця, так і підкреслює святість і важливість його місії (велика судьба воїна, учасники великих подій, сильними великими руками та ін.) Але в художній текст, якими автор зображує воїнів з іншої позиції: їх боротьба не увінчалася успіхом, тому образи, створені цими лексемами, створюють тип скореної жертви: оточенці, дезертири, небораки, позбавлені волі й закону.

Зупиняючись детально на описах зовнішності головних героїв, О. Довженко акцентує увагу за допомогою яскравих епітетів на таких деталях, які вказують на повну відданість справі захисту і оборони, фізичну виснаженість, підкреслює могутність і незламність духовну на протипагу втомі: жовті, виснажені, неголені, биті полонені люди; схопив автомат і випроставсь – увесь в крові, гарячий і натхненний; був він добрий кремезний юнак; здорові темні руки; виснажені обличчя їх були злі і похмурі;неймовірно різкий голос,

сильними великими руками. Епітети такого зразка мають ознаки традиційно-романтичного характеру, ті, що визначають найгострішу форму виявлення душевного стану людини.

Для опису неймовірно важких фізичних навантажень, які витримують бійці і які вже стали для них невинними обставинами і умовами війни, О. Довженко використовує засоби художньої виразності, значення яких є характеристикою фізичного стану стомленої, виснаженої людини: вони стояли перед ним, мокрі од тягаря трудів і чорні од диму і кривавих патьоків; танкіст Василь Кравчина... охоче пив з відра; одяг, повний пилу та поту; піт плив на шиї і скронях і зморшки на лобі не за віком; гумовий фартух хірурга весь у кривавих плямах; стомлене обличчя вкрите потом, очі запалені; непоштиві, насмішкваті й недбалі. Самовідданість і жертвність головних героїв виражається їх байдужістю до власного фізичного стану – змушувати працювати свій організм лише силою думки про перемогу в боротьбі, коли вже ніяких сил не має – це ї є героїство. З таких героїв, які працювали кожен на своєму місці (солдати, лікарі), складався героїзм всього народу.

Найактивніше розкривається образ захисника-воїна в описах діяльності, а конкретніше – окремих дій, операцій, на виконання яких штовхають людину критичні обставини. Художніми засобами виступають лексеми експресивного забарвлення на позначення дії (у більшості випадків це дієслова). З особливою експресією митець змальовує дії воїна в запеклій боротьбі, поєдинку або раптовій, але фатальній сутичці з ворогом.

Окрему групу становлять елементи, що описують дії людини і опосередковано її внутрішній стан, коли вона бореться за особисту волю, «виривається на свободу», долаючи нездоланні для слабкого духом перешкоди. У змалюванні людської нестримності і можливостей людини діяти в екстремальних обставинах переважає гіпербола. Перебільшуючи можливості людського тіла що художньо відображають діяльність воїна загалом і його ставлення до боротьби. Доповнюється ця картина вживанням порівнянь, які дають уяві читача матеріал для фантазій близьких до уявлень самого автора:

немов залізними обценьками вчепився; стояв, наче дерево після бурі; бродимо, як хижі звірі; лежали віддаля, мов підбиті журавлі; розсипаються вершники по полю, мов птиці тощо.

О. Довженко наділяє героїв гіперболічними, нелюдськими силами, бо стати легендою війни, вижити, винести перемогу на своїх плечах може тільки над людина.

О. Довженко говорить про повстанську силу не тільки в особі окремого героя, а як щось обширне і загальне, яке злилось-утворилось зі спільно діючих компонентів. Для цього він використовує слова збірного значення, говорячи як про неозначено-особове, щось велике і спільне середнього роду: : ... все, що було за дротом, вилізло з могил, печер, колодязів, все розсипалось, піднялося і побігло до огорожі. Наголошує про славне коріння і про належність до не смиренного народу, постійно акцентує увагу читача на зв'язку зі славетним минулим.

О. Довженко говорить про людину в особі її почуттів. Активним виконавцем дій у такому випадку стає почуття (ненависть, помста тощо), яке описується метафорою з масштабним, всеохоплюючим абстрактним значенням цілком природного явища.

Образ воїна і народного месника розкривається не лише в понятті солдат, а й у значенні усіх активних учасників протидії ворогу («Мстять чоловіки, підлітки і старі батьки, навіть дівчата»), тобто «...мільйони, що пройшли через огонь страждань, прокурених і просмажених у боях і незгодах».

Метафоричність опису портрета можна простежити на прикладі одного з уривків тексту символічного значення: «Він залишився там, як дерево після бурі. На дереві не було ні квітів, ні листочків. Все знищили і забрали. Сивий попіл упав на чоло партизана і німа глухота застигла, здавалося, назавжди в його нерухомих очах». Метафори-символи є універсальними для зображення людини-борця: жорстока печать; висока ціна; сувора помста; смертний вузол; залізні колючки; пекло боротьби; справедливий суд тощо.

Людяною і чуйною зображує О. Довженко людину-воїна у стосунках з близькими по духу товаришами, використовуючи експресивні засоби художньої виразності, які зображують патріотизм та товариську взаємопідтримку, любов до побратимів і всього, що пов'язане з рідною землею. Через опис стосунків між героями в на тлі запеклого протистояння ворогу автор розкриває проблему душевної близькості та спорідненості синів і доньок української землі: «Поранені спирались на неушкоджених і дивились на нього з невимовною любов'ю. А старий командир народних месників мило побатьківськи усміхався»; «А ті, у кого були перебиті ноги чи спина, або хто вже не міг стояти, через біль, лежали осторонь, як підбиті журавлі, витягнувши шию, щоб слухати свого командира».

Авторські порівняння як засіб поетизації кіноповісті породжують в уяві читача величні батальні сцени, наприклад: голос звучав, як бойова сурма; як пророк, нерухомий. У художньому творі важливу роль відіграють афористичні вислови: «Я, хлопці, сторукий у бою, стократ я розмножився гнівом і ненавистю»; «Якщо цілишся у ворога, ненавидь ціль»; «Тепер воїн повинен бути сп'янілий лютою ненавистю до ворога та презирством до смерті. Ось тобі вино» [33, с. 63].

Особлива експресивна насиченість сюжету кіноповістей забезпечує емоційну атмосферу, і створює динамічну зміну настрою кожного окремого епізоду. Традиційна форма викладу тексту кіноповісті – це зміна кадрових картинок. У кіноповістях «Україна в огні» та «Повість полум'яних літ» зміна картинок в сценах відтворюється через протиставлення емоційних станів персонажів. Образ героя створюється автором за наступною схемою: «риса характеру» + «соціальний статус» тощо. Таким чином формується позитивний (воїн-захисник) чи негативний суспільний портрет головного героя (поліцай, зрадник, відступник, фашист). Зображення протидії воїна і ворога породжує великий конфлікт емоцій. Варто зазначити, що стан головного героя впливає на його мовлення, слова, які вкладає в уста герою автор: що говорить герой, як

говорить герой, кому і в який драматичний момент (у контексті кіноповістей «Україна в огні» та «Повість полум'яних літ» це загострені хвилини боротьби).

Образ людина-відступника розглядається в творчості О. Довженка критичніше, ніж ворог. Автором більш гостріше підкреслюються моральний занепад зрадників Батьківщини, рідного народу. Зображення моральних гріхів відступництва і фізичних злодіянь поліцаїв і прибічників окупантів, в образах яких втілюється відступництво, вимагає використання лексичних засобів зображення більш брутального, лайливого, зневажливого характеру та граматичних засобів з номінативною іменниковою функцією у тексті. Для представлення зрадників Батьківщини автор використовує в одному реченні низку синонімів, які дають загальне уявлення про цих осіб, проте кожною характеризує їх з різних сторін, все глибше і глибше розкриваючи суть їхнього злочину перед суспільством: «...справедливий суд над підлими відступниками, запродавцями, націоналістами-душогубами та іншим пропащим людом», «зрадники народу». У загальному контексті О. Довженко говорить про відступників устами інших героїв повістей. Їхня мова яскравіє і експресивно виділяється використанням брутальної, лайливої лексики, яка не тільки створює моральний портрет об'єкта, а й якнайповніше і відвертіше виражає ставлення суб'єкта до об'єкта. Це переважно лексеми побутового розмовного стилю: «А ти думав твої, сукин ти син нехай? Блазень, дезертир смердючий!»; «Які ми тобі браття, поліцейська сука?!» Суб'єктами у цьому випадку виступають не лише захисники Вітчизни, односельці, запродані ворогу побратими і родичі, а й власне вороги, які ніколи не поважали відступництва і зради навіть на їх користь: «Свиня! Щоб тебе, паршивого куркуля, даром годувати?»; «Коли ти появився, тоді коло річки, пам'ятаєш, я зразу побачив, що ти мерзотник, – говорив Крауз...» [31].

Автор устами героїв дає такі імена відступникам, які вказують частково і на суть їхнього злочину (убийбатько, Іуда, катюги, мироїд, вішатель, староста-кат) і на моральну негативну характеристику як причину (мерзотник, пес, погана людина). Цьому слугують засоби поетизації, а саме – зневажлива

лексика, яка безпосередньо виражає ставлення мовця до того, про кого йде мова: староста-собака, невіглас, сволоч. З метою вербалізації поняття «зрадник» письменник також використовує слова з абстрактним, демонологічним значенням, пов'язаним зі злом: «Слухай, нечиста сило, невже тебе породила земля наша?»; «Звідки ви налетіли, чорні круки? Чуєш, темна сило?»; «Я хочу очиститись од твого дотику»; «Я народний партизан, чуєш? А ти... труп. Мертвий ти»; «Іди од мене, сатана».

Для створення повної картини режиму нападницької війни майже вся діяльність ворога змальовується через окупацію – активні дії поневолення, вторгнення. Зі всього різноманіття засобів увиразнення художньої літератури О. Довженко добирає дієслова з різними експресивними відтінками значення. Дія ворога на окупованих ним землях емоційно і стихійно розкривається в суті злочинів поліція в метафоричному та узагальнюючому значенні: пригноблював народ; був поганим поліцаєм; «..кат, сукин син, вішатель, що стільки наших людей повбивав, дітей палив, у нашій крові купався!"; «Заброда переступив через труп Левчихи». Засудження односельцями зрадницьких злочинів виражаються крізь ненависть, виливаючи в репліки героїв негативні емоції. Тут порушується проблема мізерності людської душі, нехтування совістю і мораллю, коли негідником керує особистий розрахунок, користь, страх за власну безпеку, небажання йти в опозицію обставинам: «Нащо ти з такою радістю доносиш на людей, виколупуєш їхні старі мізерні злочини, помилки?»; «А що мені Батьківщина? Я думаю, оце в поліцаях з півроку ще побуду а там уб'ю з десятків хриців – та й в партизани, коли вже армія буде підходити» [31].

Значну роль відіграють елементи опису, що надають образу поліція тваринячої подоби як морально, так і зовнішньо, в поведінці («...очі його горіли, як у хижого твариняча, чорт тебе знає яка, мерзота, ненависть і зло доходили до цього»; пес, староста-собака; «Іди погавкай офіцеру, що на мені землі ти не заробиш»), підсилюють ефект аморальності і не людяності (млосно й важко гикали, жадаючи скорішої смерті; оглядаючись з однаковою ненавистю на партизанів і гітлерівців; несамовито агакнув він, роззявивши рота; шпигуни

німецькі лізуть в партизани) «Але горе тим, хто через злобу, злочестивість і марнославство власного еґо, у момент фатальної слабкості підкоряться своїм найосновнішим інстинктам і залишають своїх товаришів і своїх людей заради уявного порятунку свого життя. ім'я брехливих обіцянок ворога». [31].

Неслава, забуття, яким віддає назавжди своє ім'я відступник описують слова з відповідним негативним настроєм: грязюка, ганьба, безслідно, ганебно; відвернеться від нього гнівна Вітчизна, отряхне, як жалюгідний прах.

Внутрішні переживання, страх перед скоєним гріхом породжують гнітючий стан, психологічну неврівноваженість: похмуро подумав, в нестерпних душевних муках, неспокій не кидав, давив. Як окремий засіб визначаємо метафору: чорна думка заповзла, мов гадина; слово падало важким каменем. Моральний неспокій спричинюють фізичні розлади, які видають поведінку відступника. О. Довженко описує цей стан експресивними дієсловами і дієслівними формами на позначення знервованості, нездорового хвилювання, наприклад психологічний портрет включає в себе опис фізичного стану (з тремтячих рук, тремтяче тіло здригнувся і ослаб), наслідком якого є відхилення в ході, манері пересуватися (хитаючись, зігнувшись у три погібелі, побіг з осторогою злодія; побіг, як проклятий; озирався у жалюгідному відчаї) і психологічному факторі – мові (закричав нелюдським криком, пролопотів).

Митець слово «відступник» нерідко пише з великої літери, чим підкреслює велике значення гріха зрадництва людини, як проблему одвічної боротьби Правди і Кривди, Добра і Зла. Автор наголошує на тому, що наскільки робить людину величною і красивою честь і мужність, настільки масштабним і великим може бути зло. Ставлення оточуючих до відступника виражається риторичними окликами та афористичними зворотами: «Щоб тебе, клятий, сира земля не прийняла»; «Понеси тебе з хати димом, з двору вітром, з душі вічним прокляттям!». Традиційно в українській ментальності найбільшим скарбом (даром, талантом, багатством) людини є її душа. О. Довженко акцентує увагу на моральній ницості і жалюгідності через зменшення (меншовартість, дрібність) саме людської душі: «Чимало серед них було

нікчемних людей, позбавлених глибокого розуміння народної трагедії.»; «Душі людей малі, переносні, кишенькові, зовсім не пристосовані до великого смутку».

У довженкіані Другої світової проблема ворожої окупації рідної землі та поневолення українського народу в роки Другої Світової війни, передусім, охоплює таке поняття як «окупант», що зображується в образах німців як поневолювачів і катів українського народу наступними цитатами: «...особливий загін виродків, що тішилися з жакливих людських страждань. Це були майстри смерті, досвідчені винахідники моторошних каліцтв і тортур, що перед ними блідло навіть лихе середньовіччя, лихий сон недужої людини». Для цього автор використовує лексичну силу метафоричних виразів: «Це сліпа сила, як надзвичайна грозова хмара. Це сліпе диво, небачена європейська політична дурість». Для номінації в контексті самого ворога автор використовує лексичні одиниці, які відображають основну функцію зображуваного, особливості дій окупанта. За структурою це однослівні визначення (душогуби), непоширені синтаксичні конструкції (герой шибениць) та поширені синтаксичні конструкції (новопризначений чорний отаман України, расовий гітлерівський пес останньої формації, герой масових палійств і гвалтувань).

Моральні якості підкреслюються епітетами на позначення рис характеру (жорсткий, безжальні) та лексемами із семою «аморальність» (лихий мерзотник). Поведінка і зовнішній портрет на початку твору створюються лексемами, семантика яких створює образ позитивно налаштованої, привітної людини («Дивись, які привітненькі! Сміються і «драстуйте » кажуть!»), але дії перетворюють їх в очах селян на нелюдів, що передається мовою індивідуального стилю О. Довженка:

- описання дій ворога, які несуть в собі умисне зло: «Бо прийдуть німці, понівечать вас заразять хворобами, поженуть у неволю»; «Думаєш танками задушити народ? України забажав? Захотів рабів на козацькій землі?»; «Поранених, контужених чи військовополонених він наказав катувати і полк перетворити на порох, скріпити залізними пазурами»; «Прийдуть німці,

замучать мене, поругаються наді мною»; «Я розділю їх, куплю, розбещу»; «Солдат висадив двері носакон і ввійшов до хати». «...спокійно походжали поміж нещасними і заганяли їх по вагонах, як худобу»;

- брутальними і зневажливими словами: старий катюга Ернст фон Крауз, тупоголові німецькі вбивці, собацюги, рабовласник, прокляті люди; «... хай тебе причина обмиє, безстидна скотина...ТЬфу»;

- порівняннями: неначе вже не люди; ошкіривши зуби, мов тхорик;

- художнє мовлення героїв та відтворення в контексті кіноповістей їх емоцій, яке надає їх постатям звірячого відтінку: заверещав, реготали, свистіли й вили, пританцьовували, вигавкувало своє захоплення, посатанів од удару тощо.

У створенні портретного образу автор вдається до абстрактного поняття «божевілля», яке перетворюється на всепоглинаючу проблему війни, зображаючи таким чином найвищу ступінь жорстокого свавілля, некерованості і безжальності, необмеженості в злодіяннях: «Ернст фон Крауз трохи не збожеволів од казу»; «Товариш командир! Уже показалися. Ідуть без штанів і гавкають»; «...являли собою картину жалюгідну й мерзотну, мов божевільний дім, що вирвався на волю»; «несамовиті од жаху їхні очі»; «лихий сон недужої людини».

Епітети, контекстуальне значення яких розкриває у повній мірі негативне ставлення автора до зображуваних героїв (напівголі, брудні, з волохатими грудьми й животами, тупе страждання, прославлений безстрашшям і жорстокістю, нестерпне німецьке наближення, їхнє зловонне дихання), протиставляються лексичним засобам для характеристики, на перший погляд, позитивних явищ, але в контексті вони набувають саркастичного і брутального звучання (веселі та вдоволені; засмалені сонцем, закурені, мокрі од поту обличчя вилискували радістю і здоров'ям; молоде лице було привітним і лагідним). Метафоричність мовлення символічно і гармонійно доповнює загальну картину надсильного протистояння простого народу загарбницькій

силі, яка вживається не просто образах героїв-окупантів, а сунула на Україну, як абстрактна нещадна сила.

Отже, відображення неприйняттого явища зрадництва під час війни особливо гостро розкривається в кіноповістях «Україні в огні» і «Повість полум'яних літ» як перешкода на шляху перемоги великого народу.

Варто відзначити, що особливо виразними в своїй лаконічній філософії є авторські думки про щасливий кінець боротьби народних героїв за рідну землю. Це ілюструє описання політичного стану в світі після війни: «Впаде Берлін... Пам'ятники імператорів і їх бронзові коні, орли і леви залишаються безмовними, вони розсипаються під ногами, їхні прапори майорять, трагічні знаки... але все минає. Нові прапори...згоди і дружби заповум'яніють... і цілі народи зустрінуть їх зі сльозами радості, припадуть до сірої солдатський плащ сержанта Орлюка...;... все минає – і захват, і вдячність, і неповне просвітлення – і, підкоряючись злобі дня, життєвій похилості й застарілій інерції пропаганди почнуть, можливо, ганити шинель за недосконалий крій і дразливий некомфортабельний запах чужих далеких рівнин» [311, с. 311].

Особливості поетики кіноповістей О. Довженка, його світовідчуження і художні принципи знаходять своє виявлення і у такому засобі поетизації, як порівняння. Письменник шукає свої порівняння, як і епітети, прагнучи тим самим якнайактивніше виявити свою оцінку зображуваного, надати йому найвищої міри драматизму: «трохи розтулені губи посохли й застигли в такому неповторному зломі, немов опалила їх блискавка» [31, с. 64]; « стара Антоніна вночі вилізла з могили, як праведна душа на старій картині страшного суду» [31, с. 292].

Система порівнянь у кіноповістях О. Довженка значно розширена завдяки використанню словосполучень літературної та народно-розмовної мови. О. Довженко дуже часто вживає епітети, які у поєднанні з новими елементами стилю утворюють оновлені семантико-синтаксичні одиниці.

Експресивні слова при відтворенні хвилюючої теми воєнних подій в кіноповістях виконують текстотворчу функцію, посилюють емоційний ефект,

забезпечують динаміку, жвавість, образність викладу. Часто емоційно-оцінні слова в контексті кіноповістей виконують низку функцій, зокрема, зображення внутрішнього світу автора, вираження оцінки зображуваного, створення емоційного забарвлення всього висловлення, формування образу та емоційно-оцінної тональності контексту.

Завдяки експресивній лексиці О. Довженко створив яскраву вербальну картину внутрішнього світу, наповнив записи багатоманітною гамою значеннєвих смислів: «Вона плакала вся, проливаючи сльози по твоїй дорозі, а ти дивився на неї в окулярах і в закриті вікно машини, але нічого не бачив, тому що не хотів бачити, ти сліпий. Плакала, як вона плакала!.. Так не плакала жодна країна в світі. Навіть старенькі діди так плакали, що очі опухали від сліз» [32, с. 92]; «В Україні жахлива ситуація. Страшні речі. Багато мільйонів вже померло, і тільки Бог знає, скільки помре від голоду, куль, бомб і пострілів» [32, с. 132]. Поєднання рівнів градації та повторів є вираженням зорової функції. Це дає змогу автору посилити свої почуття, висвітлити враження, отримані під час читання, побачити й зрозуміти образи війни крізь призму звукових образів.

Експресивність досягається і стилізацією під народний плач і стогін (традиційні заклички, повороти, зачини, образ ворона, символу смутку й неволі): «Ой дітки мої, синочки мої, на кого залишаєте мене? Куди ведуть ваші дороги? Хто дасть їсти вам, хто вас доглядатиме? Де загубите свою молоду долю? Хто повернеться? Поверніться! Похилились жито та пшениця... Верніться. З ким ви нас залишаєте?.. Залишає нас на горі, на поталу, на знущання ворога. Чи принесе ворон ваші кістки додому? Чи побачите, чи знайдете наші могили, чи німці їх безслідно затопчуть й сліду не стане на землі?» [32, с. 62].

Фразеологічні одиниці підсилюють небезпеку війни, образ, що відображає випробування життя героїв: лагодить могилу, п'є смуток із повної чаші, виє вовком тощо. : «Хто глтинув смутку так, як упиваються ним на Україні? Ніхто» [32, с. 203].

Окремою надзвичайною великою темою, за словами самого письменника, є тема української жінки і війни. Номінативні засоби художньої виразності, якими автор акцентує увагу читача на образах жіночої статі, носять узагальнюючий характер, і належать до лексико-семантичного поля «жінка». Відтінки значень дають інформацію про вік (дівчинко, дівчина, жінка, баба, дами) родові відносини і сімейний статус (дружина, матір, мати, сестра, жінка), характеристику жінки як творця благополуччя в родині і побуті (хазяйка, господиня, хранительниця), соціальну місію у творенні майбутнього, яка вирізняє українську багатостраждальну жінку, здатну винести на своїх плечах будь-які повороти історії (дівчина в шинелі, сестра милосердя, сестра-жалібниця, партизанка, зв'язківець).

Узагальнений образ жінки в народній боротьбі ідентифікується автором як типовий (дівчина Олеся) і суто національний (українська дівчина-жінка, моя слов'янка). На узагальненості образу матері автор наголошує у прямому контексті: «Бійці оточили матір командира любов'ю і повагою. Кожен з них бачив свою матір, яка десь таємно виглядає його, побиваючись, плачучи і молячись на церковних пустирях його життя [31, с. 199]. Про участь війни у визначенні життєвого покликання жінки, автор говорить, використовуючи марковану лексику, пов'язану з життям на фронті: «Про жінку, дівчину в шинелі, сестру милосердя, скорботну сестру, партизанку, зв'язківку. Ти гарно виглядаєш у своїй дурній шинелі, і нам жалько тебе. Ти змушуєш жаліти тебе, тобі хочеться вклонитися, дівчино, ти нас з бою витягаєш, нас годуєш, та що несе нам добрі вісті» [31, с. 163]. О. Довженко підкреслює несумісність жіночої вроди і війни, серед нещастя якої українська дівчина підтримує сильну половину людства у боротьбі, надихає, власним прикладом рятує від зневіри і безсилля. З цією метою автор вживає антитезу «красива дівчина — незграбна шинель», яка в контексті набуває гармонійного звучання. Своє ставлення до жінки на війні автор від імені чоловіків виражає лексемами «жалько», «викликаєш почуття жалю». Через любов, повагу до жінки розкривається і синівська любов до України як матері свого багатостраждального народу і

уособлення квітучої молодої дівчини, прекрасної своєю барвистою культурою і яскраво вираженим менталітетом. Образ жінки майже ототожнюється з образом Батьківщини митця. Для цього автор по різному інтерпретує образ української жінки, підкреслюючи його всеосяжність та монументальність: хранительнице батьківського вогнища; хранительнице нації; про нашу геніальну українську хазяйку, про господиню України; «Україна наша – скривавлена Матір»; українська мати, сестра, жінка, улюблена; моя слов'янка, українко сумна; «дівчата – краса землі нашої». Для зображення представниць жіночої статі часто вживається займенник «наша», що вказує і на жінку, і на Батьківщину як на загальнонародне надбання, спільний скарб, який всіх об'єднує і формує націю. Кожне слово автор в контексті наповнює почуттями; він не називає загально уособлене ім'я Жінка, не вклавши у нього власних переживань. Тому символічні звертання автора насичені позитивною конотацією, яка виражає любов і ніжність (моя дорога дружино, дівчинко моя, дорога наша мати), співчуття і біль (українко сумна, скривавлена Матір, сердешна, скорбна мати), преклоніння і захоплення (завжди непорочні, геніальна хазяйка). Вся концепція про красу материнської душі виражена в одному висловлюванні: «Знайди письменника, талант якого відповідає красі материнського серця, і напиши кришталеве бачення материнського серця крізь роки, генія української матері» [31, с. 155]. Подяку і шану українській жінці О. Довженко виражає лексемами зі значенням «вклонитися» (поклониться вашій красі; хто не преклониться у віках перед красою наших жінок) і «не забути» («вічна слава красі вашого безсмертного імені; не забути її, понести в своєму серці через усі бої, усі огні»).

Жіночі імена вживаються в більшій мірі як символічні, не прив'язуючи художній образ до конкретної особи: «Про нашу Ярославну, що плаче рано на зорі за нами. Про Катерину, що плакала разом з Ярославною»; «Плаче Саня-Ярославна. Летить зозулею на східні воронезькі степи» [31, с. 183]; «Олеся-Ярославна виплакала на перелазі свою многосотлітню пісню і спустошена пішла до хати» [31, с. 78]. Типовість жіночих імен і пов'язана з нею їх символічність в історії народу надає контексту глибини: *Саша* – допомога,

надійна, невтомна, але часом безсила; Олеся – поєднання лірики, краси, природності і трагедії; Катерина – в дослівному перекладі з грецької мови чистота і незаплямованість, в українській свідомості – царське величне ім'я або ж створений Т. Шевченком образ покинутої напризволяще дівчини з дитиною. Літературний образ Ярославни використовується О. Довженком як символ, світовий узагальнений образ жінки, яка безмежно любить свого чоловіка, переживає за його долю, щиро любить рідний край, є жертвою війни, з чим пов'язані її вічні чекання і страждання. За словами М. Грушевського, символом чекання є власне пісня Ярославни, про яку згадує і О. Довженко («виплакала на перелазі свою многосотлітню пісню»): «Мелодійно, сповнені краси пливуть стогони і заклинання Ярославни (...). Цей заклик Ярославни можна і вважається однією з найкращих таємних пісень «Слова» [28, с. 180-181]. У всій творчості О. Довженка простежується суміжність концептів «українська дівчина» і «пісня». Автор для створення поетичного образу дівчини широко вживає лексему «пісня» у значенні красивої асоціативної сюжетної картинки («дівчина біля холодної криниці край села, неначе в пісні»), у значенні характерного для українських дівчат співочого таланту (співала, мов птиця), у значенні одиниці зберігання історичної народної пам'яті (оспівана в журних піснях народу).

О. Довженко використовує художні засоби народної пісенності: метафоричні символічні звертання матері до своїх дітей, дружини до коханого, які мають фольклорну прооснову, неодноразово зустрічаються у народно-пісенній мистецтві. Чимало фольклорних символів здатні служити сучасності, вони актуальні для всіх поколінь, незалежно від епохи, в якій вони з'явилися, тому що досконало відображають багато спільних подій і переживань людського життя та репрезентують людський сенс – те, що доречно підсумовує їх мораль. У своїх творах письменник насичував жіноче мовлення народною символікою, піснями та поетичними прийомами. Автор використовує назви птахів-поетичних символів, в основі створення яких лежить зіставлення спільних рис і ознак образів і явищ людського і природного світів [45, с. 133]. О. Довженко насичує мову української жінки найбільш древніми символи

руської обрядової лірики. Так, символом сильного, спрямованого в майбутнє юнака є соловей, сокіл, і голуб: «Ой сини мої, сини! Дітки мої, соловейки!...»; «Де ти, мій соколе, де ти, орле мій сизокрилий, прилітай з неба та й вирви мене із неволі і понеси мене» [31, с. 148].

У контексті присутній безпосередній символи дівчини («Голубонько ж ти моя сизенька, квіточка...»), сумної або гіркої жіночої долі («летить зозулею на східні воронезькі степи»). Традиційні народнопоетичні символи, в які жінка вкладає свої переживання, підсилюють змістове навантаження твору: сонце – символ циклічного ритму часу, вічності; зоря – символ кохання, доброї душі, нового щасливого життя: «Стоятиму я на зорях з молитвами вечірними і ранішніми до схід сонця». Особливістю поетизації кіноповісті є і лаконічна метафора про важкі життєві випробування – горе закохалося в нашу жінку. Це відображено і в обраних автором художніх засобах, якими описує зовнішність жінки (повисихали якомось очі, повітлішали, припухли губи, під очима впали тіні смутку, передчасна зморшка поміж бровами) в поєднанні зі змалюванням відповідного психологічного стану головних героїнь (скаменіла, як мармурова статуя на могильній плиті; нема чого радіти, душа напівмертва; холодний, мокрий піт). Величність жіночого природнього покликання ілюструється метафорами (глибина інстинкту роду, великість жіночої душі) та абстрактними поняттями (підсвідома мудрість, гордість, індивідуальна висота, жіноча природа, елегантність, мода, хороші манери).

Узагальнений літературний образ жінки-страдальниці, до якої входить галерея всіх жіночих персонажів, твориться за допомогою часто вживаних слів «сльози» і «плакати», що виражають невтішні страждання від втрати найдорожчого – дітей, коханого: «Найстрашніше – це сльози жінок, невимовний крик жінок. Україна плакала. Плакала, гірко плакала, долю проклинала» [31, с. 144]; «Закатовані, принижені, голодні і нещасні жінки плакали, обіймали наших солдатів, цілували все, що було на них, припадали до холодних танків на снігу і обливали їх сльозами» [31, с. 142]; з очима-криницями, повними сліз. Автор використовує цілий ряд експресивних

стилістем, що розкривають художнє значення слова «плач» в контексті кіноповістей, щоб передати всю палітру страждань і розпачу: заклинала, одчайдушний жалібний крик, материнський одвічний стогін, застогнала, немов хто її ранив у саме серце.

Варто зробити підсумок, що звертаючись проблеми жінки і війни у творчості у своїх кіноповістях О. Довженко використовує такі стилістичні такі засоби розкриття проблеми жінки у національно-визвольній боротьбі народу від фашистських окупантів: народнопоетичні символи (метафоричні назви птахів, небесних світил тощо); епітети і абстрактні метафори для зображення елементів зовнішності у зв'язку з картиною душевного стану; масштабну метафоризацію як засіб поєднання двох образів в межах однієї концепції – жінки і України; літературний образ Ярославни.

Спираючись на зроблений аналіз, найбільш виразними засобами поетизації можна визначити групи художніх засобів та авторських прийомів: змалювання образу воїна-захисника, розкриття проблеми самовідданості народу та цілеспрямованих дій до перемоги: слова та вирази, що передають авторське ставлення і оцінку до воїна; слова зі значенням возвеличення і святості справи; метафори епітети та порівняння, що творять зовнішній та моральний портрет, внутрішній стан та емоції, фізичний стан героя; розгорнуті описи баталій або їх елементи, «гучні» військові звання; експреси ви, що наділяють воїна гіперболічними, нелюдськими силами, підкреслюючи таким чином велич народних героїв, віру в їх перемогу і щире вболівання.

Отже, аналіз засвідчує, що завдяки художнім засобам здійснюється поетизація кіноповістей «Україна в огні» та «Повість полум'яних літ» та підвищується загальна виразність творів. Їх використання є дуже значущим і доречним, оскільки автор намагався передати свої переживання та враження, оцінити події того часу, відтворити емоційний стан війни, а головне – передати переживання покоління.

Висновок до 2 розділу

В історії української національної культури творчий доробок О. Довженка воєнного часу є цінною мистецькою подією. Митець увійшов в історію української культури не лише як кінорежисер, а й творець нового літературного жанру – кіноповісті, яскравими зразками якого є твори «Україна в огні», «Повість полум'яних літ», «Зачарована Десна».

Започаткувавши новий напрям у кіномистецтві, О. Довженко увів нові прийоми вираження думки на екрані: кінометафори, олюднення природи, поєднання реалізму з романтикою. Причиною цього була передусім надзвичайна афористичність мислення митця, поетичність його сприйняття світу. Виняток він зробить тільки для документальних кінотворів, народжених у часи війни. Роздуми автора, думки-почуття, переживання героя, у яких радість зливається з сумом про безповоротні втрати, об'єднуючи минуле.

Специфічним опором О. Довженка соціально-політичним нещастям людей є гуманістична спрямованість його художньої прози, в якій яскраво виражені ідеї антропоцентризму. Всупереч поширеним на той час нормам і догматиці суспільної етики, у центрі своїх творів письменник ставив не людину номенклатури, а звичайну, повсякденну людину, яку він бачив як «вінець творчості».

Творчість О. Довженка воєнної пори засвідчила, що на терені літератури відбулася художня і світоглядна еволюція митця. Глибока й раціональна оцінка суворої дійсності, сміливі передбачення, гуманізм естетичних засад, сміливі художні пошуки, орієнтовані на європейську інтелектуальну спадщину. На основі аналізу творів та поетичної мови кіноповістей О. Довженка, можливо стверджувати про єдину поетику його праць.

РОЗДІЛ 3.

ЗАБЕЗПЕЧЕННЯ ДИДАКТИЧНИМ МАТЕРІАЛОМ ТЕМИ В ШКІЛЬНОМУ КУРСІ ІСТОРІЇ УКРАЇНИ

3.1. Методика вивчення життєвого шляху митця

Біографія автора вивчається як в основній та і в старшій школі. Представлення життєтворчості письменника базується на таких принципах: історизму, актуальності, психологізму, естетизму. Автор має постати перед Здобувачами освіти як історична особа з певною долею, як жива людина, що мислить і емоційно реагує на світ, як унікальна особистість, як митець, увічнений своєю художньою спадщиною.

Завдання розгляду біографії митця – ознайомити учня з особистістю та долею митця; розкрити особливості творчості: жанри, теми, ідейність; охарактеризувати стосунки з різними людьми та суспільством; показати, чи правильно було зрозуміло таланти автора під час його життя; представити його як особистість, оцінити сильні риси характеру та зацікавити творчістю.

Сучасна методика викладання біографії автора, головним чином, спирається на принцип історизму. Українські митці працювали переважно в умовах бездержавності, заборони рідної мови, свободи слова, зазнавали утисків і репресій. Через призму історії учні мають усвідомити долю письменника через історію країни.

Ненав'язливо спроектувати долю автора на історичний шлях України можна, запропонувавши здобувачам освіти пояснити екзистенціальний вибір митця в складній ситуації бурхливих подій часу. Варто задуматися не лише над біографічними фактами, а й над внутрішньою логікою подій у його творах, питанням відбору, тлумачення тих чи інших подій.

Якщо автор є країнином учнів, це слід обговорити (бажано у формі спільної доповіді учнів). Автор буде ближчим для дітей, бо між ними, незважаючи на відстань у часі, буде духовний зв'язок.

Тому вчителі повинні допомогти дітям зрозуміти митця як особистість і розібратися у витоках його творчості. Перегляд біографії письменника має не лише пізнавальні, а й екзистенціальні підтексти: молода людина відкриє для себе іншу особистість, зрозуміє його досвід і це суттєво вплине на власний життєвий вибір та ступневість цінностей.

Викладаючи біографію, необхідно дотримуватись альтернатив, представляючи письменника як громадянина, митця і просту людини. Про патріотичні дії – про вірність своєму слову – варто говорити без зайвого захоплення, про особисте життя – тонко та з повагою. Показувати цікаві моменти в метафоричному ключі та намагатися створити ефект присутності автора.

Розповідаючи про біографію письменника, необхідно акцентувати увагу класу на його походження (родовід, генетична пам'ять), описати природу й архітектуру місця, де минуло його дитинство, людей, з якими він стикався, навчання, його мрії та бажання. У житті кожного митця є драма, і співчутливий його портрет допоможе краще зрозуміти його долю. Учні повинні відповісти на такі запитання: чи пережив автор особисте щастя; чи публікувалися його праці; чи досяг визнання за життя тощо.

Ознайомлення з біографією має дотримуватись методичного принципу «унікальна особистість – унікальна історія». Доцільно вдаватися до самостійного дослідження учнів, використовуючи співдоповіді.

Доповідь про автора має бути прямою та щирою. До коротких цитат добираються описові та яскраві тексти: уривки з творів автора, щоденники чи листи, сучасників, учених, відповідні описи іншого письменника, вірш про нього тощо.

Життя митця – це насамперед життя його творів, тому в процесі розповідання біографії вчитель має називати праці, показувати різноплановість творів та викликати інтерес до читання. Не варто обмежуватися назвами й жанрами, треба розповідати цікавий сюжет і документувати художню знахідку

– тому вчителі повинні мати ширше уявлення про творчість письменника, аніж за шкільною програмою.

Заняття, з вивчення біографії авторів, можуть мати різні методичні форми. При вивченні біографії автора є два різновиди лекцій. Перший – монологічний, який використовує ораторські прийоми для збільшення емоційного впливу на учнів. Другий тип уроку – монологічна розповідь із різноманітними завданнями, які активізують мислення учнів. Тому перед розглядом життєвого і творчого шляху, наприклад, О. Довженка вчитель може поставити перед учнями завдання визначити, які риси особистості автора розкриваються в його вчинках і які факти переконують у його відвертості та громадянській мужності.

Можна запропонувати учням прочитати декілька книжок про автора, якого вони вибрали, потім поділитися своїми враженнями від прочитаного й переказати епізоди, які найбільше запам'ятали. Наприклад, вивчаючи творчість О. Довженка, можна рекомендувати ознайомитись із «Щоденником», в якому викладені роздуми автора про події того часу. При вивченні біографії письменника широко використовуються технічні засоби, кінофільми, навчальне телебачення, ігрове кіно. Навіть якщо використовується один і той же метод або форма роботи, не повинно бути місця для стереотипів або штампів. Загалом протягом усього уроку суто науковий і не емоційний матеріал необхідно поєднувати з цікавими фактами з життя митця. Таке поєднання допомагає зацікавити учнів.

Один із способів сприяти підвищенню інтересу здобувачів освіти до теми вивчення життєвого шляху митця – це впровадження на заняттях міжпредметних зв'язків. Це формує правильне розуміння загальних зв'язків і взаємозалежності суспільних і природних явищ і покращує запам'ятовування раніше набутих знань, навчає відтворенню раніше вивченого навчального матеріалу, розвиток навичок самостійної роботи, вдосконалення пізнавальної діяльності.

Нестандартною формою навчання є бінарне заняття, що відображає інтегральну технологію. Це творчість двох педагогів, яка сприяє творчому процесові учнів та формують творчі здібності школярів.

Оригінальне (нестандартне) заняття – це імпровізоване навчання з нетрадиційною структурою. Загалом учні віддають перевагу таким заняттям. Такі заняття мають оригінальний намір, організацію та методи реалізації.

До таких нестандартних форм навчання можна віднести «перевернуте навчання», суть якого полягає в тому, щоби учні самостійно опрацювали матеріал для наступного уроку. Перевагами «перевернутого» навчання є підвищення активності, розвиток співдії, індивідуалізації навчання та відкритість інформаційно-комунікаційних технологій.

Перевернута модель дає учням більше відповідальності за навчання та заохочує їх до досліджень та експериментів. У класі роль вчителя полягає в тому, щоб діяти як наставник або радник, заохочуючи учнів до самостійного дослідження та спільної роботи.

3.2. Вивчення теми «Окупаційний режим Німеччини та її союзників в Україні. Рух Опору в Україні в роки війни. «Щоденник» О. Довженка – документ доби» на прикладі бінарного заняття.

У рамках досліджуваної теми, нами був проаналізоване заняття з історії України та української літератури для студентів фахової передвищої освіти (Додатку А).

Це бінарного заняття з історії України та української літератур на тему: «Окупаційний режим Німеччини та її союзників в Україні. Рух опору в Україні в роки війни. «Щоденник» О. Довженка – документ доби» підготовлено відповідно до чинної навчальної програми з історії та літератури України.

Заняття проведено у формі Прес-конференції.

Мета уроку свідчить про його спрямованість на вивчення саме особистості (в даному випадку О. Довженка) та її впливу на історію України. Про це свідчить наявність таких завдань уроку вказаних в меті:

- схарактеризувати значення «нового порядку», встановленого окупантами, їхніх злочинів на українських землях;
- розкрити особливості поширення Руху Опору в Україні;
- ознайомити з автобіографічними відомостями та матеріалами Олександра Довженка про вплив суспільних «машин» на його долю;
- проаналізувати «Щоденник» сценариста присвячений трагічній долі українського народу під час Другої світової війни.

Основний метод, який використовується на уроці – «перевернене» навчання. Студенти заздалегідь вивчають матеріал, а потім обговорюють його на занятті у формі рольових ігор (прес-конференції).

Заняття супроводжується презентацією, яка підвищує результативність навчальної роботи, завдяки чому можна швидко та раціонально організувати роботу здобувачів освіти, підвищуючи їх інтерес до навчання.

До заняття підготовлені картки з завданнями для виконання вправи «Незакінчені речення», а також таблички з назвами професій учасників прес-конференції.

Дане заняття дозволяє сформувати ряд компетентностей.

Заняття розраховане на дві пари.

Робота на занятті побудована таким чином, що обидва викладачі повідомляють означену тему відповідно до свого фаху.

Але цікавим є те, що студенти беруть активну участь у занятті, бо отримали попередні завдання, які склалися з самостійного опрацювання матеріалу з двох дисциплін: історії України та української літератури. Академічна група об'єднана за кількома тематичними напрямками. Кожен здобувач освіти заздалегідь знав відповіді на питання, які йому доведеться знайти, і яку літературу він повинен опрацювати.

Далі розгортається прес-конференція з проблеми «Окупаційний режим

Німеччини та її союзників в Україні. Рух опору в Україні в роки війни. «Щоденник» О. Довженка – документ доби». Студенти беруть на себе ролі історика, співробітника Центрального архіву України, науковця музею Другої світової війни, літературознавця, психолога, представника незалежної преси, документаліста, статиста та представників ветеранського корпусу та вивчають вказану тему.

По завершенню вивчення нової теми відбувається узагальнення і систематизація знань, умінь та навичок студентів. Студенти презентують підготовлені до заняття випуски газет «Сучасність» та «Єдність». Також вони працюють із картками «Незакінчені речення...», де дописують правильні відповіді, по завершенню обмінюються заповненими картками з метою взаємоперевірки їх.

Отже на занятті було розкрито зміст «нового порядку», що був встановлений німцями в Україні в роки Другої світової війни. та проаналізовано їх злочини щодо українського населення, досліджено особливості Руху Опору у воєнні часи, зміцнено здатність аналізувати і зіставляти історичний та літературний жанри.

Висновок до 3 розділу

Дана методична розробка показує, як можна розширити можливості сучасного уроку за рахунок використання мультимедійних та інтерактивних технологій та найкраще демонструє важливість використання міжпредметних зв'язків у вивченні предметів гуманітарного циклу у закладах фахової передвищої освіти. Це заняття відображає всі структурні елементи уроку, де сприймається та усвідомлюється навчальний матеріал.

Заняття супроводжується презентацією, яка підвищує результативність навчальної роботи, завдяки чому можна швидко та раціонально організувати роботу здобувачів освіти, підвищуючи їх інтерес до навчання.

Дана розробка може бути рекомендована для викладачів історії та української літератури як старшої школи так і в закладах фахової передвищої освіти для проведення оригінальних бінарних занять.

ВИСНОВКИ

У 1920-х роках в українському кінематографі відбуваються важливі організаційні та творчі події: засновано Всеукраїнське фотокіноуправління (ВУФКУ). Кіновиробництво мало не лише економічне, а й політичне значення. Монополія ВУФКУ у фінансових та організаційних питаннях підривала контроль з боку радянської влади, а втрата контролю була визначена як потенційна загроза для партії.

Успіхи 1920-х років, яких вдалося досягти ВУФКУ, викликали конкуренцію з «Совкіно», яка переросла в блокаду. ВУФКУ припинило існування з двох причин: по-перше, грошове питання. Прибутки, які надходили в українську кіноіндустрію завдяки успішному розповсюдженню та купівлі іноземних фільмів, привернули увагу «Совкіно», і в нього виникло бажання підкорити український ринок. По-друге, це різні погляди української та російської сторін на розвиток радянської культури. Тоді як це питання стало об'єктом активних дискусій в УСРР, у РСФРР існувала чітка централізаторська лінія, яку партійне керівництво не бажало порушувати.

Навіть за наявності обмежень, накладених центром на кінопромисловість радянської України, не можна недооцінювати значення великої роботи ВУФКУ, яка визначила власний шлях розвитку українського кіно.

Розширення можливостей кіновиробництва сприяло активізації художньої діяльності митців, а вихід фільму О. Довженка «Звенигора» став справжньою подією в кінематографічному житті країни. З цієї стрічки, на думку дослідників, почалася справжня історія українського кіно.

О. Довженко мав великий вплив на розвиток світового кінематографа. Його пошуки та відкриття отримали розвиток у різних галузях кінематографії і стали теоретичною основою різних шкіл та періодів кінематографії. На думку італійських кінокритиків, відкриття О. Довженка стали рушійною силою становлення поетики неореалізму в епоху «Землі» – епоху німого кіно. Можна зробити висновок, що О. Довженка – це унікальне явище українського кіно.

Про те О. Довженко увійшов в історію української культури не лише як видатний режисер, а й як творець нового літературного жанру – кіноповісті.

В історії української національної культури творчий доробок О. Довженка воєнного часу є цінною мистецькою подією. Митець увійшов в історію української культури не лише як кінорежисер, а й творець нового літературного жанру – кіноповісті, яскравими зразками якого є твори «Україна в огні», «Повість полум'яних літ», «Зачарована Десна».

Започаткувавши новий напрям у кіномистецтві, О. Довженко увів нові прийоми вираження думки на екрані: кінометафори, олюднення природи, поєднання реалізму з романтикою. Причиною цього була передусім надзвичайна афористичність мислення митця, поетичність його сприйняття світу. Виняток він зробить тільки для документальних кінотворів, народжених у часи війни. Роздуми автора, думки-почуття, переживання героя, у яких радість зливається з сумом про безповоротні втрати, об'єднуючи минуле.

Специфічним опором О. Довженка соціально-політичним нещастям людей є гуманістична спрямованість його художньої прози, в якій яскраво виражені ідеї антропоцентризму. Всупереч поширеним на той час нормам і догматиці суспільної етики, у центрі своїх творів письменник ставив не людину номенклатури, а звичайну, повсякденну людину, яку він бачив як «вінець творчості».

Творчість О. Довженка воєнної пори засвідчила, що на терені літератури відбулася художня і світоглядна еволюція митця. Глибока й раціональна оцінка суворої дійсності, сміливі передбачення, гуманізм естетичних засад, сміливі художні пошуки, орієнтовані на європейську інтелектуальну спадщину. На основі аналізу творів та поетичної мови кіноповістей О. Довженка, можливо стверджувати про єдину поетику його праць.

За своє творче життя О. Довженко поставив 14 ігрових і документальних фільмів, написав 15 літературних сценаріїв і кіноповістей, дві п'єси, автобіографічну повість, понад 20 оповідань і новел, ряд публіцистичних статей і теоретичних праць, присвячених питанням кіномистецтва. Його кінопоеми

«Звенигора» (1928) та «Арсенал» (1929), кіноповість «Земля» (1930) були визнані світовою кінокритикою шедеврами світового кінематографа, а Довженко – першим поетом кіно. Низку кіноповістей О. Довженка було екранізовано після його смерті: «Повість полум'яних літ» (1944, 1961), «Поема про море» (1956, 1958), «Зачарована Десна» (1956, 1957).

На сьогоднішній хвилі українського національного відродження образ Олександра Довженка увійшов у наше життя як важливий чинник самоусвідомлення, набув значною мірою символічного значення.

До вивчення творчості О. Довженка учні повертаються в 11 класі.

Освоєння здобувачами освіти життєпису митців є значущим етапом при викладанні уроків історії, через те що воно має низку важливих завдань, а саме здобувачі освіти проходять шлях знайомства з митцем, його життям та творчістю, почерпнувши певні важливі мотиви, відбувається процес морального та естетичного виховання

У час активного використання засобів технічного навчання в сучасних школах – це завдання реалізувати за рахунок використання мультимедійних та інтерактивних технологій та найкраще демонструє важливість використання міжпредметних зв'язків у вивченні предметів гуманітарного циклу у закладах фахової передвищої освіти. Це заняття відображає всі структурні елементи уроку, де сприймається та усвідомлюється навчальний матеріал.

Заняття супроводжується презентацією, яка підвищує результативність навчальної роботи, завдяки чому можна швидко та раціонально організувати роботу здобувачів освіти, підвищуючи їх інтерес до навчання.

Звісно, методики викладання не зупиняються та впродовж років значно вдосконалюються, додаються новітні прийоми, методи, засоби та форми навчально-виховного процесу, які роблять етап вивчення життєпису більш захоплюючим та ефективним для обох сторін навчально-виховного процесу.

Дане дослідження не вичерпується проведеною роботою й актуалізує подальші перспективи більш глибокого вивчення постаті О. Довженка й інших представників «розстріляного відродження» комплексно, з урахуванням

соціокультурних процесів. Адже всі вони були частинами складного і неоднозначного явища – українського авангарду. Їхні роботи могли містити українські теми та фольклорні мотиви, і водночас вони прагнули втілити власні ідеї в межах нового соціалістичного мистецтва.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бажан М. О. Довженко. Нарис про митця. Київ : Видавників ВУФКУ, 1930. 32 с.
2. Барабаш Ю. Чисте золото правди. Деякі питання етики і поетики О. Довженка. К., 1962. 362 с. (Р2)
3. Безручко О.В. Кінорежисери-педагоги: О. Й. Гавронський, О. П. Довженко, В. І. Івченко. Вінниця : Глобус-Прес, 2010. 256 с.
4. Безручко О. Невідома лекція Довженка від 18 грудня 1932 року: публікація приблизно. Кінотеатр. 2006. № 3. С. 46–49. Його ж. Невідома лекція Довженка від 18 грудня 1932 року [закінчене] : публікація переклад. Кінотеатр. 2006. № 4. С. 28–32.
5. Безручко О. Олександр Довженко : розсекречені документи спецслужб. К. : Сучасний письменник, 2008. 232 с.
6. Безручко О. Розшук невідомого режисера-оператора Олександра Довженка. Сучасність: література, наука, мистецтво, суспільне життя. 2006. № 8. С. 139–159.
7. Безручко О. Творче учнівський рейтинг і акторів на Київській кінофабриці в 30–40 роках ХХ століття. Нариси з історії кіномистецтва України. 2006. № 1. С. 789–833.
8. Безручко Олександр. Невідомий Довженко. К. : Фенікс, 2008
9. Берест Б. Історія українського кіно: монографія. Нью-Йорк : Наукове товариство ім. Т. Шевченка, 1962. 271 с.
10. Берест Б. Олександр Довженко. Критична монографія. Нью-Йорк : Наукове товариство ім. Т. Шевченка, 1962. 128 с.
11. Білодід І. К. Мова творів О. Довженка. К. : АН УРСР, 1965. 160 с.
12. Бодик Л. О. Джерела великого кіно. Спогади про О. П. Довженка. К. : Рад. письменник, 1988. 183 с.
13. Брюховецька Л. Література і кіно: проблеми взаємин. Літературно-критичний нарис. К. : Рад. письменник, 1988. 183 с.

14. Брюховецька Л. Митець світової слави : До 110-ої річниці від дня народження О. Довженка. *Урядовий кур'єр*. 2004. №171. С. 8-9.
15. Брюховецька Л. Перерваний політ. Українське кіно часів ВУФКУ: спроба реконструкції / Кінематографічні студії. Вип. 8. Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2018. С. 419. 570 с.
16. Бурундукова М. Довженко і Сталін : проблеми взаємовідносин митця і можновладця. *Вісник ТДТУ*. 1996. № 1. С. 136–143.
17. Васильчук Г. Радянська Україна 20–30-х рр. ХХ ст.: сучасний історіографічний дискурс. Запоріжжя – Запорізький національний університет, 2008. 314 с.
18. Вивчення творчості Олександра Довженка в школі; за ред. проф. А. О. Новикова. Х. : Вид. група «Основа», 2014. (Б-ка «Вивчаємо українську мову та літературу; Вип. 8 (129)»).
19. Голуб Н. Життя і творчість О. Довженка. *Українська мова і література в школі*. 1999. №1. с. 34.
20. Госейко Л. Історія українського кінематографа. 1896–1995. С. 19.
21. Госейко Л. Історія українського кінематографа. 1896–1995. С. 21.
22. Гриневич В. Й. Ще раз про затемнені сторінки життя О. Довженка. *Українська література в загальноосвітній школі*. 2008. №9. С. 14-19.
23. Грищенко О. С. З берегів зачарованої Десни. Львів. : молодь, 1964. 211 с.
24. Деслав Є. ВУФКУ закордоном (Від нашого паризького кореспондента). *Кіно*. 1928. № 3. С. 6.
25. Довженко без гриму: Листи, спогади, архівні знахідки / упоряд. і коментарі Віри Агеєвої і Сергія Тримбача. К. : КОМОРА, 2014. 472. с.
26. Довженко і світ. Творчість О. П. Довженка в контексті світової культури: Статті. Есе. Рецензії. Спогади. Доповіді. Відгуки. Листи. Телеграми: [Упорядник С. П. Плачинда; Передмова О. Гончара] – К. : Рад. Письменник, 1984. – 221 с.
27. Довженко О. : Літопис життя. Фільми. Малюнки. Задуми – К. : Б. в., 1994. – 132 с.

28. Довженко О. Афоризми. Крилаті вирази. Творчі роздуми. Скалки думок високих / [упорядники і авт. «Замість передмови» М. Коваленко і О. Підсуха]. – К. : Молодь, 1968.
29. Довженко О. Вибрані твори. Харків. : Ранок, 2003. 320 с.
30. Довженко О. Збірник спогадів і статей про митця – К. : Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1959. – 249 с.
31. Довженко О. Кіноповісті. Оповідання. К. : Наукова думка, 1986. 709 с.
32. Довженко О. П. Зачарована Десна. Оповідання. Щоденник (1941-1956). К. : Дніпро, 2001. 512 с.
33. Єсін А. Принципи та прийоми аналізу літературного твору : Навчальний посібник. 3-е вид. К. : Флінта, Наука, 2000. 248 с.
34. Життя і творчість Леся Курбаса / упоряд., наук. ред. Богдан Козак. Львів; Київ; Харків : Літопис, 2012. 656 с.
35. Жукова А. Є. Кіномистецтво Радянської України. К., 1969. 29 с.
36. Жукова А., Журов Г. Українська рада кіномистецтва. 1930–1941 роки. Київ : видавництві Академії наук УРСР, 1959. 233 с.;
37. Журов Г. В. З минулого кіно на Україні. К. : Вид-во АН УРСР, 1959. 137 с.
38. Журов Г.В. Розвиток українського кіномистецтва: монографія. Київ : Мистецтво, 1958. 44 с.;
39. Зак М. Михайло Ромм і традиції радянського кіно. М. : Искусство, 1975. 280 с.;
40. Зінич С. Г., Капельгородська Н. М. Іван Кавалерідзе. Київ : Мистецтво, 1971. 182 с.;
41. Із положення Наркомосу УСРР «Про фотокіноуправління УСРР» від 28 червня 1922 р. *Культурне будівництво в Українській РСР 1917–1927*. Збірник документів і матеріалів Київ : Наукова думка, 1979. С. 221-222.
42. Із резолюції X з'їзду РКП(б) «Про Головополітосвіту і агітаційно-пропагандистські завдання партії» від 15 березня 1921 р. *Культурне*

будівництво в Українській РСР 1917–1927. Збірник документів і матеріалів. Київ : Наукова думка, 1979. С. 39.

43. Кінорежисер світової слави. Збірник статей. Упорядник Л. Брюховецька. Редакція журналу «Кіно-Театр». Вид-во «Логос». 2013. 216 с.

44. Коба Л. С. Олександр Довженко. К. : Дніпро, 1979. 190 с.

45. Коваленко М. З Довженкової криниці. Спогади і статті. К. : Рад. письменник, 1984. 271с.

46. Корнієнко І. С. Олександр Довженко. Київ : Наукова думка, 1978. 108 с.;
Соболев Р.П. Олександр Довженко. М. : Искусство, 1980. 306 с.

47. Кошелівець І. Олександр Довженко : Спроба творчої біографії. К. : Сучасність, 1980. 428 с.

48. Кошелівець І. Про затемнені місця в біографії О. Довженка. *Дніпро*. 1994. №9-10. С.2-25.

49. Кузякіна Н. Олександр Довженко та Лесь Курбас. *Дніпро*. 1994. № 9/10. С. 38–44.

50. Куценко М. О. П. Довженка. Київ : Дніпро, 1975. 341 с.

51. Куценко М. Український геній у вигнанні : О. Довженко. *Слово і час*. 1997. №5 – 6. С. 89 – 93; №7. С. 81-86.

52. Ландесман М. Так починалося кіно. К. : Мистецтво, 1972. – 133 с.

53. Магуза Г.О. Суспільно-політичні погляди і громадянська позиція О. Довженка : дис. ... канд. іст. наук : 07.00.01. Київ, 2010. 251 с.

54. Марочко В. Зачарований Десною : історичний портрет Олександра Довженка. Київ : Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2006. 285 с.

55. Миславський В. Історія Українського кіно 1896–1930. Факти і документи. Т. 1. С. 323., С. 339. С. 351.

56. Миславський В. Н. Кінематограф Радянської України в період громадянської війни. *Культура України*. 2013. Вип. 40. С. 231.(P1)

57. Наказ Народного Комісаріату Освіти УСРР «Про використання театру, музики, живопису і кіно як засобу пропаганди» 1 липня 1920 р. *Культурне*

будівництво в Українській РСР 1917–1927. Збірник документів і матеріалів. Київ : Наукова думка, 1979. С. 147.

58. Небесьо Б. Німа кінотрилогія Олександра Довженка. Контекст. Київ: Національний центр Олександра Довженка, 2017. С. 19-75.

59. Новиков А. О., Троша Н. В., Максимчук-Макаренко С. О. Літературні пріоритети Олександра Довженка: монографія; за ред. проф. А. О. Новикова. Суми: Видавництво Винниченка Миколи Дмитровича, 2016. 212 с.

60. Олександр Довженко в рецепції сучасної наукової думки : монографія / Олександр Курок [та ін.] ; [за ред. А. О. Новикова]. Харків : ХІФТ, 2019. 415 с.

61. О переходе фотографической и кинематографической торговли и промышленности в ведение Народного Комиссариата образования. Из истории кино. Материалы и документы. Москва : Искусство, 1971. Вып. 8 С. 49.

62. Перше десятиліття кінематографічної творчості Олександра Довженка / упор. В. Н. Мисливський. Харків: «Дім реклами», 2019. С. 275-294.

63. Плачинда С. Довженко, якого ми не знали. *Дивослово*. 1994. №8. С. 8-10.

64. Плачинда С. Олександр Довженко. Життя і творчість. К. : Радянський письменник, 1964. 319 с.

65. Про роботу ВУФКУ. Постанова ЦК КП(б)У від 25 квітня 1925 року. *Культурне будівництво в Українській РСР. Важливі рішення Комуністичної партії і радянського уряду 1917–1959 рр.* Збірник документів. Том 1 (1917 – червень 1941). Київ : Державне видавництво політичної літератури УРСР, 1959. С. 281–282.

66. Про українізацію. З резолюції квітневого Пленуму ЦК КП(б)У 20 травня 1925 р. *Культурне будівництво в Українській РСР. Важливі рішення Комуністичної партії і радянського уряду 1917– 1959 рр.* Збірник документів Том 1 (1917 – червень 1941). Київ : Державне видавництво політичної літератури УРСР, 1959. С. 282–286.

67. Рачук І. А. Поетика. М., 1964. 295 с.

68. Репресовані кінематографісти. Актуальна пам'ять: Статти й документи / Кінематографічний студії. Випуск п'ятий. Київ : Кіно-Театр; МИСТЕЦТВО КНИГА, 2017. 176 с.
69. Розстріляні відродженні: Антологія 1917–1933: Поезія–проза–драма–есеї / упоряд. Ю. Лавріненко. Київ : Смолоскип, 2008. 976 с.
70. Роміцин А.А. Українська рада кіномистецтва: нариси. Київ : видавництво Академії наук УРСР, 1959. 227 с.
71. Росляк Р. Вплив українізаційних процесів на кадрову політику в українському кінематографі (1920-ті – початок 1930-х рр.). *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І.К.Карпенка-Карого*. 2013. Вип. 13. С. 112.
72. Рошаль Л. М. Дзига Вертов. М.: Искусство, 1980. 264 с.
73. Савченко Я. Народження українського радянського кіно: моногр. Київ : Укртеакиновидав, 1930. 44 с.(ВСТУП)
74. Самойленко Т. І. Українське кіно в умовах тоталітарного режиму. *Наукові праці Чорноморського державного університету імені Петра Могили*. 2010. Т. 129, Вип. 116. С. 33.
75. Скалій Р. Курбасів шлях на Голгофу. Записки Наукового товариства імені Шевченка. Львів, 2007. Т. 254: Праці театрознавчої комісії. С. 331–342.
76. Слоньовська О. «Але думка моя вільна» (О. Довженко крізь призму його «Щоденника»). *Дивослово*. 1996. № 9. С. 39-42.
77. Степанишин Б. Дивосвіт Олександра Довженка: До 100-річчя від дня народження : Літ.-крит. Нарис. К. : Просвіта, 1994. 54 с.
78. Ткаченко А. О. Індивідуальний стиль: феноменологія, типологія, динаміка, стиль: дис. канд. філол. наук: 10.01.06. К., 1998. С. 15-37.
79. Тримбач С. Олександр Довженко : Загибель богів. Ідентифікація автора в національному часо-просторі. Вінниця : ГЛОБУС-ПРЕС, 2007. 800 с.
80. Хроніка ВУФКУ. *Кіно*. 1926. № 8. С. 23.
81. ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 2. Спр. 776. Арк. 10.
82. ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 6. Спр. 1487. Арк. 105 (зв).

83. ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 6. Спр. 1487. Арк. 105.
84. ЦДАВО України. Ф. 8. Оп. 3. Спр. 1285. Арк. 10.
85. ЦДАВО України. Ф. 8. Оп. 3. Спр. 1285. Арк. 11.
86. ЦДАВО України. Ф. 539. Оп. 7. Спр. 1180. Арк. 94.
87. ЦДАГО України. Ф. 1. Оп. 20. Спр. 1779. Арк. 78.
88. Шлапак Д. Я. Олександр Довженко. Життя і творчість. К., 1964. 255 с.
89. Юренев Р. Олександр Довженко. М. : Искусство, 1959. 192 с.;
90. Fujiwara C. Neglected Gaint: Alexander Dovzhenko at the MFA. URL: <https://bostonphoenix.com/boston/movies/documents/02557255.htm> (дата звернення: 12.09. 2023).
91. Liber G. Alexander Dovzhenko: a Life in Soviet Film. London: British Film Institute, 2002. 309 p.
92. Rosenbaum J. Life and Death. Landscapes of the Soul: The cinema of Alexander Dovzhenko. URL: <https://jonathanrosenbaum.net/2022/09/death-and-life/> (дата звернення: 10.09.2023).
93. Rotha P. Celluloid: the film to-day. Longman, green and Co.: London, 1931. P. 135-154.
94. Sadoul G. Histoire d'un art: Le cinema. Flamamarion: Paris, 1949. P. 170-184.

Тема: Окупаційний режим Німеччини та її союзників в Україні. Рух Опору в Україні в роки війни. «Щоденник» Олександра Довженка - документ доби

Мета:

Навчальна:

- розкрити суть «нового порядку», установленого окупантами, їхніх злочинів на українських землях;
- показати особливості розгортання Руху Опору в Україні;
- ознайомити з автобіографічними відомостями про Олександра Довженка та з матеріалом про вплив на його долю суспільної «машини»;
- проаналізувати «Щоденник» кіносценариста, звернувши увагу на трагічну долю українського народу в часи Другої світової війни.

Розвивальна:

- розвивати навички аналізу й зіставлення історичного та літературного матеріалу;
- формувати вміння встановлювати причинно-наслідкові зв'язки;
- вчити розглядати історичні явища в конкретно-історичних умовах.

Виховна:

- виховувати у студентів почуття патріотизму;
- формувати національну свідомість, любов до рідного краю, повагу до історії та культури рідного народу.

Тип заняття: бінарне заняття з Історії України та Української літератури, комбіноване.

Форма заняття: прес-конференція.

1. Література:

1. Історія України: підручник для 11 кл. загальноосвіт. навч. закл.:рівень стандарту, академічний рівень/ С.В. Кульчицький, Ю.Г. Лебедєва. – К.: Генеза, 2011. – 304с.
2. Бойко О.Д. Історія України: Посібник.- К., 2003. - 656 с.
3. В'ятрович В. Історія з грифом "СЕКРЕТНО". Таємниці українського минулого з архівів КГБ. – Львів - Київ, 2012. – 328 с.
4. Історія України. Комплексний довідник: 4-те вид., доп. та перероб. /Укладачі: Воропаєва В.В., Губіна С.Л., Земерова Т.Ю., Коніщева С.Є., Сідорчук В.П., Скирда І.М. – Х.: ФОП Співак В.Л., 2012. – 480 с.
5. Сучасний енциклопедичний словник. Україна від А до Я / Уклад. Кожушко О.М. – Х.: Вид-во «Ранок», 2009. – 624 с.
6. Довженко і світ. Творчість О.П.Довженка в контексті світової культури. –К., 1984.
7. Кошелівець І. Олександр Довженко. Спроба творчої біографії. — Мюнхен, 1980.
8. Дончик В. Олександр Довженко // Історія української літератури ХХ століття. – Кн. друга. Ч. перша. – К., 1994.
9. Мовчан Р. Олександр Довженко // Мовчан Р. Українська проза ХХ ст. В іменах. – К., 1997.
10. Корогодський Р. Довженко в полоні. Розвідки та есе про майстра. – К., 2000.

2. Наочність: презентація до заняття «Окупаційний режим Німеччини та її союзників в Україні. Рух опору в Україні в роки війни. «Щоденник» О. Довженка – документ доби».

3. Роздатковий матеріал: картки з завданнями для виконання вправи «Незакінчені речення».

4. Обладнання: таблички з назвами професій учасників прес-конференції.

5. Технічні засоби навчання: мультимедійний проектор, ноутбук.

6. Компетентності:

Предметно-історичні: *хронологічна компетентність*, тобто уміння орієнтуватися в історичному часі, встановлювати близькі та далекі причино-наслідкові зв'язки, розглядати суспільні явища в конкретно-історичних умовах, виявляти зміни і тяглість життя суспільства; *просторова компетентність* – уміння орієнтуватися в історичному просторі та знаходити взаємозалежності в розвитку суспільства, господарства, культури і природного довкілля; *інформаційна компетентність* – уміння працювати з джерелами історичної інформації, інтерпретувати зміст джерел, визначати їх надійність, виявляти і критично аналізувати розбіжності в позиціях авторів джерел; *логічна компетентність* – уміння визначати і застосовувати теоретичні поняття для аналізу й пояснення історичних подій та явищ, ставити запитання та шукати відповіді, розуміти множинність трактувань минулого та зіставляти різні його інтерпретації; *аксіологічна компетентність* – уміння формулювати оцінку історичних подій та історичних постатей, суголосну до цінностей та уявлень відповідного часу чи відповідної групи людей, осмислювати зв'язки між минулим і сучасним життям.

Предметно-літературні: *емоційно-ціннісна* включає в себе розкриття гуманістичного потенціалу та естетичної цінності художніх творів української, формування світогляду студентів, моралі та громадянської позиції; *літературознавча* передбачає вивчення літературних творів, оволодіння студентами основними літературознавчими поняттями, застосування їх у процесі аналізу та інтерпретації художніх творів, розгляд літературних текстів, явищ і фактів у контексті літературного процесу, виявлення специфіки літературних напрямів, течій, шкіл; *культурологічна* передбачає усвідомлення творів художньої літератури як важливої складової мистецтва, ознайомлення студентів з основними цінностями світової художньої культури, розкриття особливостей творів, літературних явищ і фактів у широкому культурному

контексті, висвітлення зв'язків літератури з філософією, міфологією, фольклором, звичаями, віруваннями, культурними традиціями різних народів і національностей, розширення ерудиції студентів, виховання їх загальної культури, поваги до національних і світових традицій, толерантного ставлення до представників різних культур, віросповідань, рас і національностей; **компаративна** забезпечує порівняння літературних творів, їх компонентів, явищ і фактів, що належать до різних літератур, розгляд традиційних тем, сюжетів, мотивів, образів у різних літературах, зіставлення оригінальних творів і україномовних перекладів літературних творів та їх українських перекладів, увиразнення особливостей української культури та літератури на основі світової, демонстрацію лексичного багатства і невичерпних стилістичних можливостей української мови.

Епіграф заняття:

«Коли б можна було Іронію і Жалість
зробити суддями і свідками злочинів
епохи!»

«Щоденник» О. Довженка

ХІД ЗАНЯТТЯ

I. Організаційна частина заняття

Усі учасники конференції сидять за столами, групами за інтересами.

II. Актуалізація опорних знань студентів

Викладач історії: Шановні присутні! Не одне десятиліття відділяє нас від тих днів, коли відгриміли останні залпи Другої світової війни. Часу, коли німецький фашизм піддав важким випробуванням не лише фізичну могутність нашого народу, але й такі його переконання як патріотизм і дружбу, відданість своїм традиціям, могутність людського духу, братню підтримку найбільш

приниженим і постраждалим від жорстоких військових подій. Якраз у ці важкі дні, місяці й роки з особливою силою, проявилася незламність духу українських людей, які проявили чудеса героїзму не лише на фронтах, але й на територіях, окупованих ворогом.

Сьогодні ми розглядаємо надзвичайно цікаве, актуальне та неординарне питання, яке, з одного боку, уже достатньо вивчене, обговорене і досліджене, а, з іншого, має багато «білих плям», пов'язаних із появою нових фактів і документів. Тема встановлення фашистського окупаційного режиму та розгортання Руху Опору на окупованих територіях ще не один рік хвилюватиме зацікавлених і небайдужих людей.

Викладач літератури: Війна жахливим котком пройшла по душах людей. Про війну українськими письменниками сказано і написано дуже багато. Усі ці твори – це цінні історичні джерела. Проте серед робіт українських митців про людину і народ на війні особливо виділяють оповідання і кіноповісті Олександра Довженка. Він став своєрідним літописцем тих героїчно-трагічних подій. «Щоденник» буквально кровоточить – така разюча в ньому сила правди. Правди про священний подвиг нашого воїна, про ті страждання, які пережили люди в гітлерівській окупації. Крім того, цей літературний твір гостро викриває сталінсько-сусловську систему, у зв'язку з чим є цінним джерелом для вивчення особливостей радянського тоталітарного режиму та його проявів в часи Другої світової війни.

III. Повідомлення теми, мети та завдань заняття

Робота прес-конференції проводиться за таким планом:

1. Окупація України військами Німеччини та її союзниками. «Новий порядок». «Щоденник» О. Довженка – документ доби.
2. Опір окупантів. Розкол ОУН. Андрій Мельник. Степан Бандера. Український визвольний рух.
3. Радянський партизанський рух. Сидір Ковпак.

IV. Мотивація навчальної діяльності студента

Викладач історії. Ми запрошуємо всіх до відвертої, конструктивної

розмови, оскільки ще немає однакових підходів і оцінок подій далекого минулого, а тому нам з вами належить зробити спробу, ще і ще раз проаналізувавши факти, наповнити їх новим змістом та сформулювати власну думку.

Викладач літератури. Шановні студенти, вам було надано випереджуваче домашнє завдання, зміст якого полягав у самостійному опрацюванні матеріалу з двох предметів: Історії України та Української літератури. Ваша академічна група була об'єднана за декількома тематичними напрямками. Кожен із вас заздалегідь знав, відповідь на які питання має знайти, яку літературу опрацювати. Представники редакцій газет вдома мали можливість підготувати заготовки видань, у кінці заняття вони представлять свої роботи, в які будуть внесені статті про зміст прес-конференції.

Викладач історії. Хочемо, щоб ми почули сьогодні думки представників різних суспільно-політичних напрямів, професій, людей із великим життєвим досвідом і молодих людей. Тому дозвольте представити наше товариство. Участь у прес-конференції з проблеми «Окупаційний режим Німеччини та її союзників в Україні. Рух опору в Україні в роки війни. «Щоденник» О. Довженка – документ доби» беруть історик, співробітник Центрального архіву України, науковець музею Другої світової війни, літературознавці, психолог, представники незалежної преси, документалісти, статист та представники ветеранського корпусу.

V. Формування нових знань (виклад нового теоретичного матеріалу)

Запрошую до слова історика.

Історик. Друга світова війна - найтрагічніша сторінка в історії ХХ століття. У ній взяли участь 60 держав, а це 80 відсотків населення планети. Жертвами кривавої війни стали понад 65 мільйонів осіб. 1 вересня 1939 року німецькі війська перейшли кордон Польщі, що засвідчило початок Другої світової війни. Отже, Німеччина, керована рейхсфюрером Адольфом Гітлером, уже вдруге у ХХ столітті розв'язала великомасштабну війну, мріючи про світове панування.

Між Радянським Союзом і Німеччиною напередодні війни - 23 серпня 1939

року було підписано договір про ненапад, відомий під кодовою назвою “пакт Молотова - Ріббентропа”, строком на 10 років. До нього додавався секретний протокол про розподіл сфер впливу. Сфера інтересів Німеччини - Західна Європа. Сфера інтересів СРСР - Західна Україна, Західна Білорусія, Бессарабія, Північна Буковина, країни Прибалтики. Два могутніх тирані - Йосип Сталін і Адольф Гітлер домовилися не перешкоджати один одному (прошу подивитись на екрані зображення таємного протоколу).

Науковець. Радянсько-німецьке співробітництво, розпочате договором про ненапад, Адольф Гітлер назвав дуже влучно “шлюбом за розрахунком”. Є серйозні підстави вважати, що таким воно було і для радянського керівництва, яке силовим методом і без перешкод приєднало до СРСР усю Західну Україну. Дуже дивним є той факт, що Румунія на вимогу Радянського Союзу безперешкодно віддала Північну Буковину і Бессарабію. Виявляється, вчинити так їй порадила Німеччина, яка боялася відкритого радянсько-румунського конфлікту, розуміючи, що втратить поставки румунського продовольства, фуражу й особливо нафти. При цьому Берлін запевнив, що ця “поступка” буде тимчасовою, і що Німеччина не тільки допоможе Румунії повернути втрачені землі, а й завоювати нові. Адольф Гітлер сказав керівнику Румунії І. Антонеску так: “Віддай, я скоро поверну”.

Між тим “медовий місяць” радянсько-німецького “шлюбу за розрахунком” закінчувався. 18 грудня 1940 року Адольф Гітлер підписує “директиву № 21 - план Барбаросса”, тобто план нападу на Радянський Союз, основна ідея якого була висловлена ще 15 років тому в книзі “Mein Kampf” (“Моя боротьба”): “Коли ми говоримо сьогодні про придбання нових земель і нового простору в Європі, то, насамперед, думаємо про Росію та про підкорені нею інші держави ... Ця колосальна імперія на Сході дозріла для її ліквідації”.

Викладач літератури. Цікавим є той факт, що представники української інтелігенції були активними учасниками життя в окупації. Вони не на словах знають, що таке війна, залежність від вказівок окупаційної влади, голод і холод, пов’язані з тотальною бідністю. Однією з таких постатей був Олександр

Довженко – видатний письменник, режисер, художник, актор.

Олександр Довженко наш земляк. Народився в Сосниці Чернігівської області у багатодітній селянській сім'ї. Батько й мати були неписьменні. Батько, Петро Семенович, належав до козацького роду. Мати, Одарка Єрмолаївна, найбільше любила працювати на землі та знала багато пісень.

У родині Петра Довженка було чотирнадцять дітей, а вижило тільки двоє: Сашко і його сестра Поліна.

У режисера було дві дружини. Перша – **Варвара Крилова**, з якою він познайомився в 1914-у році, коли вони разом готували вечір, присвячений **Тарасу Шевченку**. Вона була на шість років його молодше; у 1917-у пара зв'язала себе узами цивільного шлюбу. Але у 1917-у році **Варвару** спокусив білогвардійський офіцер, з яким вона навіть поїхала за кордон, де захворіла на туберкульоз кісток. Коханець кинув її, **Варвара** повернулася в Україну. **Довженко** усе ще любить її і у 1923-у році взяв собі за дружину. Але, почавши знімати свої перші фільми, захопився молодю акторкою **Юлією Солнцевою**, і **Варвара** сама вирішила піти з життя **Олександра Петровича** (у 1926-у році), аби не бути тягарем. Новим коханням Олександра Довженка стала актриса Юлія Солнцева. Довженко побачив її на кінофабриці в Одесі у той час, коли ставив там свої перші фільми. Молода, вродлива та енергійна, Солнцева, здавалось, була створена стати вірною супутницею справжнього кінорежисера. Юлія Солнцева була не тільки дружиною Олександра, а і його незмінним асистентом.

З лютого 1942 року Олександр Петрович опиняється на передовій Воронезького фронту разом з маршалом С. К. Тимошенком та іншими воєначальниками Олександр Довженко – один із тих письменників, яким випало жити в надзвичайно важкий час. На очах у нього відбувалися грандіозні битви, мільйони людей загинули під час громадянської війни та війни з німецькими фашистами. І серце Довженкове не могло не відгукнутися на страждання рідного народу. Він сам був на фронті, на власні очі бачив горе, сльози, кров і своїм обов'язком вважав оспівати безсмертний подвиг українців,

показати всьому світу безмір їхніх страждань і велич героїчних звершень.

Письменницькі щоденники - це особливо цікавий жанр літератури. Вони, зазвичай, уводять нас у творчу лабораторію митця, прояснюють окремі епізоди біографії, народження та процес реалізації задумів. О. Довженко довірив своїм чотирьом записним книжкам найпотаємніші й найсокровенніші думки. Зі сторінок «Щоденника» перед нами постає сам автор, громадянин-патріот, який досконало знає історію свого народу, прискіпливо вдивляється в сучасне й намагається зазирнути в майбутнє. «Щоденник» О. Довженка - важливий документ доби. Фактично, це - окремо зроблені записи, розташовані в хронологічному порядку. Але прочитані разом, вони становлять один з різновидів мемуарної літератури. Він розкрив перед нами безмір страждань митця в період одного з найтяжчих для України випробувань.

Кореспондент газети «Сучасність». Яким є образ автора в «Щоденнику»

О. Довженка?

Документаліст 1. Не обов'язково читати біографію письменника, щоб уявити його собі. Варто прочитати “Щоденник”, і перед нами постає геніальна, мудра, розважлива у своїх помислах і справах людина, справжній патріот і вірний син українського народу з масштабним, різнобічним, далекоглядним і навіть провісницьким мисленням. Разом із тим це людина вразлива, ніжна, беззахисна перед чиновницькими бюрократизмом, байдужістю і тупістю. І глибоко нещасна. Бо не може бути така людина, як Довженко, щасливою, коли нещасний її народ. Хоч своє призначення митець бачив у житті “для добра і любові”.

Існує така думка, що найбільші муки – це муки совісті. То ж, роблячи підсумок свого життя, Олександр Петрович Довженко записує в щоденнику: “Мені сорок вісім років. Моєму серцю – шістдесят. Воно заносилося від частого гніву, і обурення, і туги. Недосконалість видимого порядк речей навколо підточила і зв'ялила його”. І додає: “Мабуть, я дратую людей, як приспане сумління. У цьому – весь Довженко.

Правдивий, суворий і безкомпромісний у питаннях справедливого ставлення

до народу і вразливий, беззахисний в особистому житті, яке, власне, й не було особистим, а все віддане людям, праці на добро. На більше ніж чотириста сторінок друкованого тексту – лише кілька рядків про свою любов до дружини і друга Юлії Солнцевої, про свою хворобу і матеріальні нестатки. То ж його твір можна назвати не “Щоденником” О. Довженка, а щоденником українського народу, вірним сином якого письменник був у своєму “московському засланні”.

Зі скупих записів перед нами постає перш за все людина – громадський діяч, із глибоким державним мисленням, мудрими і далекоглядними планами перебудови недосконалого світу.

Олександр Петрович, спостерігаючи, як фотокореспонденти і журналісти намагаються якнайбільше зафіксувати жахливі картини війни, думає про те, що людська душа – це чаша для горя. І коли ця чаша повна, скільки не лий – уже більше не поміститься. Отже, мабуть, не це вже потрібно народу від літератури, а необхідно виховання на чомусь доброму, на прекрасному.

Вражає сміливість висловлювань письменника, його критичний та далекоглядний розум. Адже за кожен рядок, коли б він потрапив свого часу до відповідних органів, можна було б поплатитись не лише волею, а й життям. Митець відчуває, що може зробити більше, ніж знімати хороші фільми й писати книги, але до державної діяльності його “не допущено”.

Кореспондент газети “Єдність”. Що включає в себе «Щоденник»?

Літературознавець І. «Щоденник» О.П. Довженка – важливий документ доби. Фактично це окремо зроблені записи, розташовані в хронологічному порядку. Але прочитані разом, вони становлять один із різновидів мемуарної літератури, тобто теж є літературним твором.

Записні книжки Олександра Довженка - це не щоденник у стандартному розумінні цього слова – це молитва-розпач, це надсадно-тяжкі роздуми Майстра над мистецтвом, роздуми Патріота над долею України, роздуми Громадянина над майбутнім свого народу. Автор фіксує основні події свого особистого і творчого життя, починаючи з періоду Другої світової війни і до завершення роботи над сценарієм «Поєми про море», - аж до 1956 року.

Це збірка окремих розрізнених записів письменника більше ніж за десятиліття. З точки зору логіки це, мабуть, важко назвати художнім, літературним твором. І все ж це твір, причому мистецький, високохудожній, бо пронизаний наскрізною гуманістичною ідеєю, освітлений любов'ю автора до життя, до людини. Разом із тим проникнутий гострим осудом жорсткої тоталітарної системи, яка нівечила народ фізично і морально, приводила його до жахливого рабського становища.

Можна не читати багатьох книг про війну, щоб уявити собі той трагічний і героїчний час. Варто переглянути “Щоденник” О.П. Довженка – і знайдеш відповіді на всі болючі питання: чому на першому етапі довелося так багато відступати, чи виправдані оті безмірні жертви народу, за які провини мільйони людей, що пережили окупацію, знову потрапили в табори, але вже сталінські.

Окремими епізодами, замальовками Довженко подає величну картину безприкладного героїзму народу в боротьбі з німецько-фашистськими загарбниками. Це розповіді про хлопчика Тараса, що помстився за вбитого батька-партизана, про дідів-перевізників, новітніх Сусаніних, про жінок, якими прикривалися німці при наступі, а ті кричали: “Стріляйте по нас, не жалійте! Рятуйте себе і Україну – скривавлену Матір!”, про мужніх матросів, які співали, йдучи роздягненими по лютому морозу в Києві на страту, і безліч інших.

Не можна спокійно читати Довженкові примітки про те, що за час війни на фоні збіднілої виснаженої нужденної народної маси з'явилося багато задоволених життям людей.

Довженка завжди обурювало, що при всіх негараздах офіційні повідомлення бадьорі й оптимістичні: “Наші трибуни робили якісь невідомі майстри з особливого дерева і, мабуть, закликали, заворожили їх. Бо з них ніхто не міг сказати правди, навіть найбільші сміливці”. Звичайно, це ще один наслідок тиску тоталітарної системи, яка нещадно переслідувала і нищила усіх “інакомислячих”.

Недаремно письменник ніби обмовлюється про те, що хотів подати заяву до Комуністичної партії, але “не бачив там частих рук”.

Якими б печальними, похмурими і вражаючими не були нотатки письменника, оптимізм, віра у свій народ все ж переважають у нього. Довженко описує, як за кілометр від фронту бійці і командири орють і сіють. Їм не важко, а радісно, легко і спокійно, бо закладається зерно на новий урожай, на нове життя.

Повоєнні Довженкові записи сповнені планів, проектів реформування в галузі освіти, культури, виховання молодого покоління, архітектури, літератури. Як і тими думками, що все це залишається, на жаль, не почутим.

І зараз, через кілька десятиліть, дихає на нас із “Щоденника” могутнім, самобутнім талантом геніального Довженка – митця, державного діяча і Людини з великої літери.

Кореспондент газети “Сучасність”. Які відгуки мав «Щоденник» О. Довженка?

Літературознавець 2. Відомий письменник і літературознавець Олександр Підсуха так оцінив “Щоденник”: “Як і Шевченко, Довженко лишив нам сповнену драматизму сповідь, виняткової сили людський документ. У ньому, як у фокусі, вмістилися і трагедія перших років війни, і думки з приводу тих чи тих подій, явищ, людей, і протест проти командно-бюрократичних методів керівництва, і вади нашого довоєнного виховання, і безприкладний героїзм... воїнів, і тривога за долю полонених бійців, як і за мільйони юнаків і дівчат, що не зі своєї волі опинилися на тимчасово окупованій території.

Геть – чисто все помічало його всевидюче око – і те, що відбувалося з рідним народом в той чи той момент, що чекало на нього в майбутньому. Не знаю іншого художника, хто б у нашому віці володів даром всебачення і провісництва”.

Документаліст 2. Дійсно, О. Довженко описав усе так, як воно і було. Хочу зачитати слова Гітлера: “Мова йде про боротьбу на знищення. Ми ведемо війну не для того, щоб консервувати свого противника Ця війна буде дуже відрізнятися від війни на Заході. На Сході - сама жорстокість - благо для

майбутнього”.

Викладач історії. “План Барбаросса” передбачав три напрями. Тобто війна мала чітко виражений загарбницький характер та конкретну мету і завдання. Поряд із “планом Барбаросса” було розроблено і план “Ост”. А що можуть сказати про нього представники архіву?(зверніть увагу на слайд).

Працівник архіву. План “Ост” – це генеральний план знищення та поневолення народів Східної Європи. Ще в травні 1940 року уряд фашистської Німеччини прийняв директиву про розробку такого плану, який мав на меті ліквідацію Радянського Союзу, тобто передбачалося:

1. територію Естонії, Литви, Латвії, Білорусії, України та Європейської частини Росії заселити німцями і після колонізації включити до складу Німеччини;

2. виселити до Західного Сибіру жителів усіх республік і областей, а котрі залишаться - знищити або понімечити;

3. створити табори смерті, тюрми та гетто для знищення непокірних;

4. підірвати біологічні сили слов'янських народів.

Із цією метою було створено спеціальне управління - Міністерство окупованих територій, яке очолив Розенберг. Воно складалося із чотирьох відділів - політичного, адміністративного, економічного і цивільного.

Кореспондент газети “Сучасність”. А чому питання встановлення нацистського окупаційного режиму на території України так турбувало О. Довженка?

Документаліст. Під час війни Олександр Довженко працював військовим кореспондентом газети «Червона зірка». Він на власні очі бачив усі жахіття, що принесла на своїх чорних крилах Друга світова війна.

Мабуть, саме війна і підштовнула його на ведення «Щоденника». Адже, своє ставлення до неї, до політики уряду та фатальних промахів воєначальників митець міг довірити хіба що паперу: «Подумайте тільки, скільки людей загинуло і ще загине через дурнів, яким доручено історією кидати людей до бою...(запис від 12.06.1942).

З самого початку війни Довженко гірко вболівав за долю тих, хто залишився на зайнятій німцями території і кому нічим не міг зарадити. Мирне населення було кинуте радянською армією при відступі напризволяще, але після війни планувалося спитати за все і призначити винних якраз з числа мирного населення.

Кореспондент газети “Єдність”. Чи згадує Олександр Довженко у «Щоденнику» про своїх батьків?

Літературознавець 1. У «Щоденнику» є такий запис: «Сьогодні я знову в Москві. Привіз з Києва стареньку свою матір. Сьогодні ж узнав од Большакова і тяжку новину: моя повість «Україна в огні» не вподобалася Сталіну, і він її заборонив для друку і для постановки.

Що його робити, ще не знаю. Тяжко на душі і тоскне. І не тому тяжко, що пропало марно більше року роботи, і не тому, що возрадуються вразі і дрібні чиновники перелякаються мене і стануть зневажати. Мені важко од свідомості, що «Україна в огні» — це правда. Прикрита і замкнена моя правда про народ і його лихо.

Значить, нікому, отже, вона не потрібна і ніщо, видно, не потрібно, крім панегірика.»

«Умираючи в Києві од голоду, од голодної водянки, 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 з своїми дітьми, що поневолі кинули його на поталу. Він думав, що ми житимем усе своє життя десь по чужих країнах. Так в тяжкій безнадійності і помер у великих муках...

Життя батькове було нещасливе. Він помер вісімдесяти років. Він був неграмотний, красивий, подібний зовнішньо на професора чи академіка, розумний і благородний чоловік. Родись і вирости він не в наших умовах, з нього вийшов би великий чоловік.

Прожив він усе своє життя невдоволений, не здійснений пі в чому, хоч і готовий народженням своїм до всього найвищого і тонкого, що є в житті людства.

Шість день лежав він непохованим, поки мати не зробила йому гроб, продавши рештки своєї одежі, і не одвезла його, стара, самотня, кинута всіма, на кладовище.

Мати каже, що він у гробу був як живий і красивий. У нього і в гробі було чорне хвилясте волосся і біла, мов сніг, борода.

Його вигнали з моєї і сестриної квартири німці і навіть сильно побили, так сильно, що він довгий час ходив і увесь синій од побоїв. Його було пограбовано, обкрадено і вигнано на вулицю. Батькове життя — це цілий роман, повний історичного смутку і жалю».

Кореспондент газети “Сучасність”. А як же письменник-документаліст ставився до радянської влади?

Літературознавець 2. Запис від 27 червня 1942 року:

«Боже мій, скільки нещастя народу принесли наші тупоголові воєначальники і скільки ще принесуть! Вони будуть карать ні в чім не повинний народ за те, що не вміли командувати і тікали з орденами під хвостами у кобил.

Каратимуть за те, що народ просто був під німцями і мусить якимось жити, а не повісився увесь чи не був розстріляний німцями. Одним словом, не розстрілюйте ж багато, чортові німці, хай ще своїм трохи зостанеться, як говорив дядько, стоячи під кулями коло паркану».

Але не лише український народ підлягав звірячому ставленню з боку влади, але і його історія та культура мали бути знищені. Адже, без них не було б власне і української нації, а саме цього прагнула радянська система.

Олександр Довженко прекрасно розумів, що уряд України був ворожим і Україні, і її народові: «Я зневажаю уряд України за його скотиняче ставлення до культурних пам'яток своєї старовини. У нього немає любові до народу» (запис, не позначений датою).

«І хоч Україна з останніх сил зберігає острівці своєї культури, на них ведеться наступ, за їх знищення нікого не судять, хіба що нагороджують. У записі за 21 вересня 1944 року є запис про ув'язнений музей, в якому з картини уважно дивився Іван Мазепа на Богдана Хмельницького.

Цей музей в радянські часи вважався крамольним, сюди не пускали відвідувачів, а завідуючих систематично заарештовували й розстрілювали. Коли в перший день війни бомба поцілила у ганок музею, секретар обкому не дозволив гасити історичні цінності, побоюючись, що люди побачать шедеври, усвідомлять своє історичне минуле, чого радянська влада не могла допустити.

Довженко навіть робить величезний список тих архітектурних пам'яток, які знищені у Києві за часів радянської влади до війни і під час війни. У цих записах кожне слово дише болем: «За моїх часів у Києві зникли такі пам'ятки культури:

- Михайлівський монастир з церквою дванадцятого віку. Верхівка Ірининської церкви одинадцятого віку.

- Никольський собор, збудований Мазепою, - надзвичайної краси церква в стилі українського бароко. Дзвіниця цього монастиря.

- Київський братський монастир на Подолі. Знамените братство з Академією, звідки вийшли перші просвітителі Росії, де вчився був Ломоносов.

- Дзвіниця одинадцятого віку Кирилівського монастиря.

- Пам'ятник часів магдебурзького права на Подолі. Самсон, що роздирає лева.

- Києво-Печерська лавра — Успенський собор, геніальна за красою церква, рівної якій, може, ніде немає.

- Межигірський Запорозький Спас - монастир колишніх запорозьких козаків. Чимала кількість других церков старовинних на Подолі.

- Десятинна церква, Трьохсвятительська старовинна красива церква.

- Університет св. Володимира. Публічна бібліотека на вулиці Кірова.

- Хрещатик, Миколаївська, Мерингівська, Ольгинська, Енгельса, Прорізна і частина Пушкінської вулиці — архітектура XIX століття, що

придавала місту особливий його власний стиль і наближала його до хороших європейських міст.

Одне слово, двадцятий вік помстився, погуляв по слідах і дев'ятнадцятого, і сімнадцятого, й одинадцятого. Зоставив биту цеглу, кам'яні коробочки, наякі противно дивитися, і покарбовану землю».

Далі Довженко натякає, що ці нищення – діло рук не диверсантів і не німців, а заплановані акції радянської системи, адже ж вціліли всі її творіння, в яких ні смаку, ні художньої цінності нема: "Не може ж хрещатицький нахабно-дурний універмаг, чи будинок ЦК, чи Раднаркому, чи КВО в Києві увійти в історію як позитивний знак епохи. Бо ім'я їм - позичене убозтво, претензійне й брутальне. Яка шкода, що найпотворніші будинки в Києві - будинок ЦК, Раднаркому, КВО, універмаг zostалися цілі....»

А ще раніше, у записі від 31 травня 1942 року, знаходимо явне звинувачення у руйнуванні: «Лавру Печерську зірвано мінами. "Зачем она?" Будуть мстити українському народу слідчі з трибуналів, будуть мстити всьому народу. Уже мстять».

Олександр Довженко був свідком того, що ніхто не розпорядився переносити на нове місце архітектурні цінності сіл, які мали бути зруйновані з тих чи інших причин. Своє особисте майно селяни рятували, як уміли, власними руками розбирали будівлі й за власний кошт перевозили на нове місце. Церкви ж розтягали бульдозерами, хоч саме ці споруди мали найбільшу цінність, були збудовані ще козаками.

Від споглядання такого варварства Довженко може волати про справедливість хіба що до Бога, у якого й сам не вірить: «Останній спогад про церкву. Мені шістдесят років. З п'ятнадцяти літ не вірю в Бога і відтоді не був у церкві. Але у селі Покровському я пошкодував, що Бога нема.

Мені страшенно захотілося, щоб він з'явився хоча б на п'ять хвилин і, побачивши зруйнований негідниками пам'ятник давньої архітектури, споруджений на честь Його Божої Матері, покарав лютою смертю темних і

підлих іуд, що скоїли цю мерзенну справу. Прощай, Покровське. Віри в неіснуючого Бога в тебе не зменшилося. Зменшилося краси».

Довженко натякає, що нові села отримають нові убогі назви, щоб і сліду не залишилося від історії: «У цьому дурноватому селі знищили чудову камінну церкву, збудовану свого часу запорожцями. Церква на честь Покрови Богородиці. Звідси і назва села - Покровське. Йолопи церкву зруйнували. Залишилось ім'я. До імені йолопи ще не добралися».

Кореспондент газети “Єдність”. Чи мала влада уявлення про те, що Олександр Довженко веде "Щоденник"?

Документаліст 2. Безперечно! Таку людину тримали під лупою, не раз і не два, очевидно, робили й обшуки, не оприлюднюючи їх. Навіть у "Щоденнику" знаходимо запис про підсланих кадебістами висококваліфікованих спецпрацівників, які «втиралися в довір'я до генія».

За моральною розправою не забарилися й організаційні заходи — Довженка виведено зі складу комітетів і редколегій, вдруге звільнено з посади художнього керівника Київської кіностудії (вперше це сталося у 1941 році). А щоб дати йому можливість «виправитися», «покаятися» — назавжди вислано з України. Для нього це було найжорстокішим покаранням: «Я почуваю себе на грані катастрофи... так мені нестерпно тяжко на душі... Мене одцуралися всі. Вся Україна. Я в повному остракізмі, тяжчому за смерть. Невже я такий страшний злочинець, що мене одцуралась Україна? Що ж я зробив таке? Яке зло? Кому? О прокляті, прокляті прикажчики, душителі, братовбивці! Ви замучили, нащо ви замучили мене?»

«Доле, пошли мені силу. Дай мені мужність проливати на чужині кров мого серця, як благотворну росу. І усміхатися крізь сльози. Не спустош моєї душі. Дай простити усіх. Піднеси мій дух до високості прощення всіх отут, на чужині.

Щоб не впав я у відчай, щоб не прокляв нікого, ні за що, щоб до самої своєї смерті проніс ніжну палку любов до найдорожчої в світі моєї

батьківщини, до народу. Не одніми у мене творчості, все інше одніми, моя українська доле» (запис від 11.07.1945).

Викладач літератури. Я дякую за цікаві запитання та обґрунтовані відповіді. Як бачимо, Україна та її населення розглядалися гітлерівською Німеччиною як сировинний придаток, джерело робочої сили з перспективою знищення в майбутньому частини населення, онімечення та колонізації. Чи є якісь питання?

Кореспондент газети “Єдність”. Чому Гітлер у 1941 році назвав СРСР “великим пирогом, а Україну - найкращим і смачним його шматком”?

Статист. Територію Радянського Союзу Гітлер назвав так через її багатства, а от щодо України, то його слова були такими: “Де ще існує регіон, в якому виплавляли би залізо вищої якості ніж українське залізо? Де можна знайти більше нікелю, вугілля, марганцю та молібдену? Україна має такі запаси марганцю, що навіть із Америки їдуть туди за поставками. І, крім того, ще стільки інших можливостей!”.

Кореспондент газети «Сучасність». Україна була окупована фашистами від червня 1941 року. Шановний документалісте, а як змінився адміністративно-територіальний поділ України в часи окупації?

Документаліст 1. Факти свідчать про те, що після захоплення території України гітлерівці прагнули ліквідувати саме поняття “Україна”, розчленувавши її територію на такі адміністративні райони (звернемо увагу на слайд):

1. Львівська, Дрогобицька, Станіславська і Тернопільська області утворили “Дистрикт Галичина”, що підпорядковувався Польському генерал-губернаторству.

2. Рівненська, Волинська, Кам’янець-Подільська і Житомирська, північні райони Миколаївської, Київської, Полтавської та Дніпропетровської областей, північні райони Криму і південні райони Білорусії утворили “рейхскомісаріат Україна” з центром у м. Рівне.

3. Східні райони України знаходилися під владою вищої військової

адміністрації.

4. Одеська, Чернівецька і Миколаївська області утворили нову румунську провінцію під назвою “Трансністрія”.

Історик. У вересні 1941 року Гітлер призначив рейхс-комісаром України “випробуваного бійця” націонал-соціалістичної партії Еріха Коха (глянемо на його зображення на екрані), який своїм підлеглим заявив таке: “Я прибув сюди не для того, щоб роздавати благословення, а для того, щоб допомагати фюреру. Населення мусить працювати, працювати і тільки працювати. Ми - панівний народ, а це означає, що расово найпростіший німецький робітник біологічно в тисячу раз цінніший порівняно з місцевим населенням”.

Науковець. “Немає ніякої вільної України. Мета нашої роботи полягає в тому, що українці повинні працювати на Німеччину. Ми тут для того, щоб ошчасливити цей народ. Фюрер наказав вивезти з України три мільйони тонн зерна, і ми повинні це зробити”. Ці слова належать активному помічнику Гітлера Розенбергу (можемо побачити його на фото на екрані).

Викладач історії. Отже, ми ознайомились із тими планами, які мали фашисти щодо України, послухали думки відомих людей. Але мене цікавить думка психолога стосовно гітлерівських керівників.

Психолог. Із точки зору характеристики індивідуальних особливостей особистості, їй можуть бути властиві ненависть, бажання зверхності, насолода від страху інших. Саме ці риси формував від самого початку Гітлер у своїх підопічних - як у керівників рейху, так і у рядових працівників. Гітлерівська демагогія базувалася на злі, насильстві та ненависті до інших народів, возвеличенні єдиної арійської раси. Це так звана “манія величі”. Але це тільки виховання. Щодо психологічного стану, то всі керівники рейху були абсолютно здорові та розрізнялися хіба що рисами характеру і звичками.

Кореспондент газети “Єдність”. А що стосовно цього писав О. Довженко?

Літературознавець 1. Про Гітлера і його блазнів Довженко не згадував, але дав досить гарну психологічну характеристику Й. Сталіну. Він проклинав

Сталіна. Був у відчаї, йому немовби душу вийняли з грудей: «Мені 48 років. Моєму серцю - 60. Воно зносилося від частого гніву і обурення, і туги... Мені хочеться вмерти. Мені здається, що я прожив уже все своє життя, немов ангели покинули мою душу»...

«Я вмру в Москві, так і не побачивши України...» У цих рядках - весь Довженко, який щиро і віддано любить свою Батьківщину і розлука з нею гірша за смерть...»

Викладач літератури. Дякую за надану цікаву інформацію. Як бачимо, психічний стан окупантів був нормальним. Звідки ж така жорстокість? Напевно, велику роль тут відігравали зверхність і амбіційність.

Особливою жорстокістю в Україні вирізнявся Еріх Кох. Можливо, є інформація про нього у статистів?

Статист. Еріх Кох - обмежена і жорстока людина, схожа на плантатора-рабовласника американського Півдня. Своє завдання Еріх Кох розумів чітко та однозначно, як і належало солдату фюрера, - примусити українців дати Німеччині те, чого їй не вистачало для ведення війни. Виступаючи перед співробітниками в м. Рівне, де знаходилася його резиденція, він заявив: “Мене знають як жорстокого пса. Саме тому мене направили комісаром в Україну. Наше завдання полягає в тому, щоб, не звертаючи уваги на почуття, на моральний та матеріальний стан українців, вичавити з України все. Панове, чекаю від вас абсолютної нещадності до тих, хто населяє Україну”.

Кореспондент газети “Єдність”. Еріха Коха називають “другим Сталіним”. Його накази не підлягали обговоренню. Скажіть, що свідчить про так званий “залізний” порядок в Україні? Які факти можна навести щодо тих далеких подій?

Документаліст 2. У фільмі «О. Довженко. Щоденник (1941-1945)»

М. Вінграновський озвучував цитати з «Щоденника» Довженка. Пропонуємо переглянути відеохроніку.

Кореспондент газети “Сучасність”. Чому фашисти не знищили колгоспи та радгоспи?

Студент 1. Фашисти не стали знищувати колгоспи та радгоспи, оскільки на їх основі створювалися так звані громадські збори або загальні двори та державні маєтки з головним завданням - поставляти хліб та іншу сільськогосподарську продукцію для фашистської армії та вивозити її до Німеччини. Праця на цих дворах нагадувала справжню панщину і рабство. Селян примушували працювати від ранку до ночі.

Студент 2. До речі, Довженко неодноразово висловлював свою думку стосовно долі колгоспного села... Його турбує і стан справ у колгоспному селі, коли людину фактично “відлучили” від землі, не дали змоги відчутися себе господарем на ній. Письменник пропонує наділити селян великими (до гектара) земельними ділянками, щоб вони могли на них трудитися й мати моральне та матеріальне задоволення, виховувати в дітей любов до праці на землі.

Кореспондент газети “Єдність”. Усім відома німецька педантичність і пунктуальність. В архівах зустрічаються документи про діяльність німецьких заготівельних органів, що були основним джерелом постачання сировини та продукції до Німеччини. Чи діяли такі організації в Україні?

Статист. Так, в Україні дійсно було створено систему грабівницьких заготівельних органів, серед яких найбільшим було “Центральне торговельно-промислове товариство Сходу”, що мало 30 комерційних відділів із 200 філіалами на місцях. Головне його завдання – переробка всієї сільськогосподарської продукції на окупованій території. Від початку окупації і до березня 1944 року завдяки зусиллям цього “товариства...” з України було вивезено 9,2 мільйонів тонн зерна, 622 тисячі тонн м’яса та мільйони тонн інших продуктів, для перевезення яких було задіяно 1418 тисяч вагонів. Взагалі до Німеччини було вивезено 5950 тисяч тонн пшениці, 1372 тисячі тонн картоплі, 2120 тисяч голів худоби, 400 тисяч голів свиней, 406 тисяч голів овець, 49 тисяч тонн масла і 220 тисяч тонн цукру. Гітлер віддав наказ про залучення до збору продукції для Німеччини сільських споживчих товариств. Але вони намагалися лише нашкодити та зривали поставки.

Документаліст 1. Важливим економічним ресурсом було багатомільйонне населення України. Уже 5 серпня 1941 року Розенберг підписав наказ про введення трудової повинності в окупованих східних областях. Поступово вікові межі були розширені. Спочатку це були люди віком від 18 до 45 років, а незабаром - від 14 до 65 років. Окупаційний режим вимагав від жителів України рабської покори. Із 2,8 мільйонів молодих людей, вивезених до Німеччини 2 4 мільйони були вихідцями з України.

Гітлерівські колонізатори стріляли, вішали, катували людей та закопували їх живцем у землю. За роки окупації в Україні було вбито і замучено понад 4 мільйони цивільного населення та понад 1,3 мільйона військовополонених, а всього втрати становили понад 17 мільйонів осіб. В Україні за роки війни було створено 180 концентраційних таборів, що перетворилися на страхітливі “фабрики смерті”.

Викладач історії. Усе це просто жахливо. А чи знали ви, шановні учасники прес-конференції, що не всі українці намагалися протистояти політиці загарбників. Є таке поняття в історії, як колабораціонізм – добровільне співробітництво окремих груп чи прошарків населення із нацистськими загарбниками на окупованих територіях.

Кореспондент газети “Сучасність”. А як щодо долі української жінки в роки війни?

Документаліст 2. Довженко страждав від того, що німці пограбували Україну, вивізши не тільки зерно, паливо, пам'ятки культури, але найцінніше - людей, дітей для онімечування й роботи, дівчат для оздоровлення арійської нації.

А українських жінок, що винесли на своїх плечах війну, він порівнює з давньоруською Ярославною, називає жінку хранителькою нації, красою землі нашої. Скільки горя, страждання, випробувань випало на їхню долю? А хто винен? Довженко звинувачує радянську систему.

Багато писав Олександр Довженко про жінку, ту саму радянську колгоспницю чи робітницю, яку влада в обов'язках дорівняла до чоловіка. У

1941 році митець записав: «Велика і надзвичайна тема – українська жінка і війна. Хто виніс і винесе на своїх плечах найбільше лиха, жорстокості, ганьби, насильства? Українська мати, сестра, жінка, улюблена. Коло Запоріжжя німці послали по воду голих жінок до Дніпра, щоб наші не стріляли».

Записи 1942 року: «Найстрашнішим під час відступу був плач жінок. Коли я згадую зараз відступ, я бачу довгі-довгі дороги, і численні села, і околиці, і скрізь жіночий невимовний плач». «Будуть жінки України ще плакати літ тридцять».

«Німці вибирають кращих дівчат. Кращих, розумніших, привітніших. Не горбатих же й не репаних. Сотні тисяч кращих продовжувачок нашого роду зникне з нашої землі і загине спаскуджене, забите, заслане в безповоротну даль. Буде лунати українська пісня недолі по всіх горах, по долинах, по всіх суворих і непривітних Українах».

Олександр Довженко писав: «Я глибоко переконаний, що німці одружуються з нашими дівчатами згідно таємного наказу: убити ворожих солдатів і забрати в подружжя ворожих жінок... А найстрашніше - що дівчата не знають, що, виходячи заміж за німця, вони зраджують Батьківщину. Їх не учили Батьківщині - їх учили класовій ворожнечі і боротьбі, їх не учили історії», «Я пригадав і ще одне оповідання... про два написи на стіні на станції, написані рукою однієї дівчини. Перший - коли її везли фашисти в рабство до Німеччини під час Великої світової війни, другий - коли везли її з фашистської Німеччини на вічне заслання в Сибір за те, що вона була в німецькій неволі. В обох написах вона прощалася з людьми і Батьківщиною, ідучи на безнадійну загибель», і, нарешті страшне свідчення від 29 вересня 1943 про жорстокість і дикість власних визволителів: «...Під Мелітополем на фронті він був свідком явищ глибокообурливих і огидних. Він бачив, як наші визволителі нищили дівчат, що мали чи й не мали нещастя побути під німцями.

У Харкові в перший день визволення одна комсомолка, що півроку не вилазила з льоху, нарешті вилізла, мов із могили. Надівши святкову сукню, а що могло бути більшим святом, вона вибігла на вулицю і кинулася з радісним

привітанням до лейтенанта.

- Забирайся геть, німецька...! - гукнув на дівчатко визволитель, гордовито простуючи по тротуару».

Як видно з цих записів, Довженкове розуміння ролі жінки в суспільстві йшло врозріз із думкою партії. Митець не розумів за що, стільки горя та страждань випало на долі українських матерів, дружин, дочок та сестер. Не було місця українській жінці у радянській системі, бо вона — то душа України, а у Радянському Союзі не було душі, та й не могло бути.

Представник від ветеранського корпусу. Установлення “нового порядку” було тісно пов’язано з остаточним вирішенням єврейського питання. Напад на Радянський Союз став початком планомірного і систематичного знищення єврейського населення спочатку на території СРСР, а згодом і в усій Європі. Цей процес отримав назву *холокост* (запишемо з екрану його визначення: Холокост – планомірне і систематичне знищення єврейського населення).

Страшним свідком і символом холокосту став Бабин Яр у Києві.

Статист. 29 вересня 1941 року там, у Бабиному Яру, за один день було знищено 33 711 євреїв. Далі протягом 103 тижнів, кожного вівторка і п’ятниці, здійснювали розстріли своїх жертв фашистські кати. Загалом їхня кількість становила 150 тисяч осіб. У роки війни в Україні було знищено близько 500 тисяч євреїв.

У січні 1942 року фашисти приймають рішення про створення на території Польщі таборів смерті, обладнаних газовими камерами та крематоріями. Було створено концтабори Тремблінка, Собібур, Майданек, Освенцим.

Викладач історії. Отже, суть “окупаційного режиму” як у місті, так і на селі полягала в тому, щоб жорстокістю та терором залякати людей, зламати їхній опір і перетворити на покірних рабів. Військово-поліцейський апарат проводив організоване пограбування населення, створив нестерпні умови, прирікав його на голодне вимирання. Нацистський “новий порядок” в Україні

викликав загальне обурення народу і спричинив масове зростання Руху Опору. Прослідкуємо, як розвивався Рух Опору в Україні, обговоривши наступне питання.

Історик. Так, довгий час тривають дискусії про пояснення поняття “Рух Опору”, який є однією з особливостей Другої світової війни.

Існують два погляди:

- учасниками Руху Опору вважаються всі невдоволені фашистськими порядками;
- це був визвольний рух проти зовнішнього і внутрішнього фашизму.

Тобто є широке і вузьке розуміння змісту поняття “Рух Опору”. Ми розглядаємо Рух Опору в широкому розумінні.

На окупованих територіях Радянського Союзу взагалі, та зокрема України використовувалися активні та пасивні форми опору(поглянемо на екран).

Активні - партизанський рух, діяльність підпілля, пропагандистська діяльність і диверсійна діяльність.

Пасивні форми опору більш характерні для населення, яке залишилося в тилу:

- 1) різноманітна допомога партизанам;
- 2) відмова співпрацювати з окупантами;
- 3) випуск бракованої продукції;
- 4) відмова від виходу на роботу.

Головні течії Руху Опору на території України: 1) націоналістична; 2) радянська; 3) польська.

Перший представник ветеранського корпусу. ОУН існує з 1929 року, але в організації існували постійні конфлікти через боротьбу за владу і вплив, через вікову різницю учасників і неприязні особисті стосунки, а також суттєві розходження в питаннях тактики боротьби. Напередодні війни націоналістичний рух був уже суттєво розколотий. Конфлікт особливо загострився після вбивства в травні 1938 року лідера організації Є. Коновальця. Із цього моменту розпочалося одночасне існування двох українських

націоналістичних організацій: ОУН(м) - мельниківців, керівник

А. Мельник та ОУН(б) - бандерівців, керівник С. Бандера. Однак мета була одна - незалежність України(поглянемо на фото цих керівників-героїв на екрані).

ОУН(б) сформувала “Легіон українських націоналістів”, що складався із двох підрозділів:

- “Нахтігаль” - 300 осіб, керівник Р. Шухевич;
- “Роланд” - 350 осіб, керівник Є. Побігуший.

Німеччина планувала використовувати ці українські підрозділи для охорони та каральних акцій на окупованій території (ось фото одного з цих загонів).

30 червня 1941 р. у Львові було проголошено Акт відновлення Української держави. Уряд очолив Ярослав Стецько.

Кореспондент газети “Єдність”. Як ставився Гітлер до планів ОУН-УПА про відновлення незалежності України?

Другий представник ветеранського корпусу. Гітлер до певного часу відкрито своєї позиції не висловлював. Саме ця невизначеність і породила певні ілюзії про можливу співпрацю ОУН-УПА і Німеччини. Проте С. Бандера та його соратники помилилися.

Реакція Берліна на відновлення української державності була різкою та бурхливою. 30 червня 1941 року заступник державного секретаря Девід Куццт заявив лідерам ОУН(б): “Фюрер єдиний, хто керує боротьбою! Ми не союзники, ми завойовники російсько-радянських територій”.

Кореспондент газети “Сучасність”. Як склалася доля С. Бандери після цих подій?

Документаліст І. Невдовзі С. Бандеру та інших лідерів ОУН(б) було заарештовано і відправлено до Берліна. Крім того, гітлерівці заарештували ще 300 членів ОУН, із яких 15 розстріляли.

Кореспондент газети “Сучасність”. А хто такий Тарас Бульба(Боровець)? Яка його роль в націоналістичному Русі Опору?

Науковець. Улітку 1941 р. Тарас Боровець сформував на Поліссі та Волині загони «Поліська Січ». Цій армії він сам пізніше дав назву УПА. Коли ОУН(б) почали створювати власні збройні сили – Українську повстанську армію, - до неї увійшли загони Бульби(Боровця). У серпні 1943 р. головним командиром УПА став Роман Шухевич(його фото на екрані). УПА боролася і проти німецьких, і проти радянських військ. Цікавим є той факт, що у вересні 1943 р. командування УПА висунуло ідею створення представницького органу, мета якого – здійснювати політичне керівництво визвольною боротьбою в Україні. У липні 1944 р. поблизу с. Недільна на Самбірщині відбувся Перший великий збір різних українських політичних організацій, які сформували Українську головну визвольну раду на чолі з К. Осмаком.

Кореспондент газети “Єдність”. Випадково довелося почути про Олену Вітер – «праведницю народів світу». Яка її роль в історії ОУН?

Історик. У 1930 р. вона стала членом Організації українських націоналістів. При монастирі О. Вітер заснувала «Рідну школу». У 30-х рр. вона відкрила вечірню школу для дорослих, драматичний гурток і навіть дитячий садок. Згодом за цю роботу чекісти звинуватили її у «націоналістичному вихованні молоді». У 1939 р. сестра Йосифа очолила Львівський монастир студиток. У роки німецької окупації у львівському сиротинці, що знаходився під її опікою, ігуменя Йосифа переховувала від нацистів єврейських дітей.

12 жовтня 1945 року сестру Йосифу вдруге заарештували радянські спецслужби. Перший допит розпочався ввечері того ж дня. Затримана відразу зізналася, що «мала зв'язок з УПА, надавала їм допомогу в боротьбі проти радянської влади, повністю поділяла їхні думки і працювала на користь створення самостійної України. Сестра Йосифа вийшла на волю 29 березня 1956 року. У 1976 році Олена Вітер стала першою українкою, яку визнали «Праведником народів світу» за порятунок єврейських дітей під час Голокосту.

Кореспондент газети “Єдність”. Із національно-визвольним рухом зрозуміло, а дайте, будь ласка, відповідь ще на декілька запитань:

1. Чому Гітлер не надавав великого значення партизанському руху на

початку війни (1941 - 1942 роки)?

2. Назвіть причини слабкості радянського партизанського руху на початковому етапі війни.

3. Які етапи у своєму розвитку пройшов партизанський рух?

Студент 1 (відповідь на 1 запитання).

На початковому етапі партизанського руху гостро відчувався дефіцит підготовлених партизанських кадрів через репресії 1937 -1938 років. До кінця 1941 року підготовку до війни в тилу ворога пройшли менше 15 відсотків військових. Нове покоління партизанських лідерів сформувалося вже під час радянсько-німецького протистояння.

Студент 2 (відповідь на 2 запитання).

У період 1941 - 1942 років із 3500 партизанських загонів і диверсійних груп, залишених для роботи в тилу ворога, відомості про діяльність надходили лише від 22 діючих загонів. Навесні 1942 року Йосип Сталін остаточно переконався у вагомому значенні партизанської боротьби в німецькому тилу. 30 травня 1942 року в Москві Державний Комітет Оборони віддав наказ про створення Центрального Штабу Партизанського Руху. 30 червня 1942 року було сформовано Український Штаб Партизанського Руху, який очолив генерал Т. Строкач.

Студент 3 (відповідь на 3 запитання).

- **1-й етап** - 1941 - 1942 роки - період зародження та становлення партизанського руху;

- **2-й етап** - до середини 1943 року - період стабілізації;

- **3-й етап** - до кінця війни, період активних бойових дій.

Слово викладача історії. Які партизанські загони діяли до кінця війни?

Історик. Уже наприкінці 1942 року німецький тил розхитували великі, добре озброєні та керовані з центру партизанські з'єднання під командуванням О. Федорова, С. Ковпака, О. Сабурова і М. Наумова (розглянемо фото партизанських загонів на екрані).

Статист. Особливу активність партизанський рух виявив у

вирішальному 1943 році.

Наслідки цієї боротьби були такими:

- підірвано 3688 ешелонів;
- знищено 1469 залізничних мостів.

Партизани проводили так звану “рейкову війну”. Протягом війни народні месники України провели 19 рейдів на залізницях. У період 1941 - 45 років у партизанських загонах нараховувалося близько 180 тисяч осіб і 30 відсотків із них загинуло.

Кореспондент газети “Сучасність”. Сьогодні вже було сказано, що існувало три гілки Руху Опору. Поясніть, будь ласка, що мається на увазі під польською течією.

Історик. Польське підпілля і партизанський рух мали місце в Західній Україні і були здебільше уособлені Армією Крайовою (АК), яка об'єднувала декілька десятків тисяч чоловік.

АК підпорядковувалася польському емігрантському урядові і головним чином переймалася проблемою повернення до Польщі „східних кресів” – Волині та Галичини. Польський рух опору брав участь у збройній боротьбі проти гітлерівців, загонів УПА, української національної самооборони, Червоної армії. Фактично в Західній Україні поляки і українці стали заручниками фашистського та сталінського режимів, які своїми провокаційними діями розпалювали етнічну ворожнечу. Так, протягом 1943-1944 рр. польсько-українське протистояння викликало на Волині неоголошену криваву міжнаціональну війну, в результаті якої з обох сторін загинуло по 40-50 тис. чоловік, виключно селян. На початку 1944 р., як союзниця СРСР, створюється Армія Людова. Невдовзі вона об'єднувала 60 тис. вояків, брала участь разом з Червоною армією у боротьбі проти гітлерівців та УПА.

Літературознавець 2. Цікавими є записи в «Щоденнику» за 1943 р.

6 XI 1943

«Україна поруйнована, як ні одна країна у світі. Поруйновані й пограбовані всі міста. У нас нема ні шкіл, ні інститутів, ні музеїв, ані 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 митців...»

Викладач історії. Рух Опору в Україні у роки Другої світової війни увібрав у себе як боротьбу проти гітлерівської окупації, так і за відновлення української держави. Радянський та націоналістичний партизанський і підпільний рухи наближали перемогу. Однак вони перебували на різних позиціях, а тому радянські війська, партизани та УПА перебували в стані відкритої війни, що послаблювала Рух Опору.

Літературознавець 1. Довженко про наслідки війни зазначав таке:

6 IX 1945

"Україна втратила за час війни тринадцять мільйонів людей. І се ще, так би мовити, з оптимістичною неточністю... Себто, коли ми додамо мільйонів два-три, то навряд чи помилимось. До Сибіру вислали ж перед війною півтора мільйона з Західної України, та й зараз висилають немало. А народження ввійде в норму хіба лише в 1950 році.

Таким чином, Велика Удовиця втратила сорок відсотків своїх убитими, спаленими, покатованими, засланими в заслання, вигнаними в чужі землі на вічне блукання. А до війни, з початку великої соціалістичної революції, вона втратила, крім мільйонів загиблих в боях і засланнях політичних, ще 6 мільйонів од голоду в урожайний 1932 рік.

За двадцять з чимось довоєнних років в ній не прибавилося населення, хоч і стояла вона майже на першому місці в Європі по народженню, так вельми жаждали боги. Зараз вона важко, коли не смертельно, поранена. Таких утрат, замовчаних через жахливу свою правду, не знав і не знає ні один народ у світі.

І жодна людина ще не сказала мені про сей історичний жах з плачем чи бодай би з сумом. Ні. Або мовчать, замовчують, або байдужі, або яось всміхаються між іншим, щоб не подумав часом хто, що їм жалко, бо се було б "політично шкідливим».

Студент 2. Усім, хто воював, хто захищав свою Батьківщину, хто не повернувся з війни, присвячуються такі віршовані рядки:

Подвиг героїв безсмертний,
 І пам'ять навіки в серцях.
 Вклонімось живим і мертвим
 За їх легендарний шлях.
 Давно вже минула війна,
 Давно вже бої відгріміли,
 Та в серці бринить струна,
 Як тільки побачим могили.
 Ми, юні, не знаєм війни,
 Не глянула нам вона в очі.
 Ми маємо мир зберегти,
 Ми бачити мир лише хочем.
 Тому кожний день, кожний час
 Ми прагнемо жити у мирі,
 Допоки вогонь наш не згас,
 Добром засіваємо ниву

VI. Узагальнення , систематизація знань, умінь та навичок студентів

- 1) *Студенти представляють підготовлені на занятті випуски газет «Сучасність» та «Єдність».*
- 2) *Метод «Незакінчені речення...»(студенти отримують картки з завданнями, на яких дописують правильні відповіді, після чого обмінюються роботами і оцінюють їх, користуючись методом взаємоперевірки).*

Закінчити речення:

1. У роки війни в Україні існували три течії Руху Опору:..
2. Акт проголошення української держави було оприлюднено...
3. УПА була створена...

4. УШПР очолив...
5. «Поліську Січ» очолив...
6. Добровільне співробітництво окремих груп чи прошарків населення із загарбниками на територіях окупованих ними країн – це...
7. За заповітом автора доступ до «Щоденника» було отримано у ... році.
- 8 «Щоденник» О.Довженка називають...
9. Особливістю написання «Щоденника» О.Довженком є...
10. О.Довженко вів «Щоденник» протягом ... років.
11. Митець висвітлив у «Щоденнику» проблеми...
12. Із «Щоденника» О.Довженка дізнаємося про...

Правильні варіанти відповідей:

1. Радянська, націоналістична, польська.
2. 30 червня 1941 р.
3. 14 жовтня 1942 р.
4. Тимофій Строкач.
5. Тарас Бульба-Боровець.
6. Колабораціонізм.
7. У 2009 році.
8. Документом епохи.
9. Хронологічна послідовність.
10. Протягом 1943 – 1956 років.
11. Воєнних і повоєнних років.
12. Тяжкі роки українського народу.

VI. Підведення підсумків заняття

Викладач літератури. Отже, багато з піднятих Олександром Довженком питань болять нам сьогодні, як тоді боліли йому. Після прочитання «Щоденника» митець багатьом, без сумніву, став ближчим, зрозумілішим саме тому, що в ньому він відкриває нам живу стражденну людську душу. Кожен із нас має знати своє минуле, нехай, і таке жорстоке та знедолене. Але це та ціна,

якою українці гартували свою волю до незалежності.

Викладач історії. На сьогоднішньому занятті ми розкрили суть «нового порядку», що був встановлений німцями в Україні в роки Другої світової війни., показали злочини, здійснені ними щодо українського населення, проаналізували особливості Руху Опору в часи війни, закріпили вміння аналізувати і співставляти історичний та літературний жанри. Маємо надію, що твір О. Довженка запам'ятається присутнім, як цінне історичне джерело.

Викладачі називають оцінки за заняття.

VII. Домашнє завдання

1) Опрацювати теоретичний матеріал за підручником:

Кульчицький С. В., Лебедєва Ю. Г. Історія України. 11 клас– К., 2011. - § 5.

2) Написати есе за «Щоденником» О.Довженка.

Додаток 1

Перелік запитань для підготовки до заняття у формі прес-конференції

1. Коли та за яких обставин Україна була повністю окупована військами Німеччини та її союзниками?
2. Коли та з якою метою було розроблено генеральний план «Ост»?
3. Що означає термін «новий порядок»? Охарактеризуйте суть нацистського окупаційного режиму в Україні
4. Якими були особливості адміністративного поділу України в часи окупації?
5. Що таке колабораціонізм як явище?
6. Хто такі остарбайтери?
7. Для чого нацисти будували концтабори та відправляли туди населення з окупованих територій?
8. Що таке «голокост»? Коли відбувалися розстріли в Бабиному Яру?
9. Яким чином населення окупованих українських територій чинило опір окупантам?
10. Хто такі Андрій Мельник та Степан Бандера. Яка їх роль в історії України?

11. Коли та за яких обставин відбулося проголошення Акта Відновлення Української держави?
12. Кого називають праведниками народів світу в Україні?
13. Чому серед праведників народів світу в Україні особливе місце займає Олена Вігер?
14. Хто такий Тарас Бульба (Боровець)? Яка роль в історії очолюваної ним військової формації «Поліська Січ»?
15. Коли була створена Українська повстанська армія? Як звали її головного командира?
16. Коли і для чого була створена Українська головна визвольна рада? Хто її очолив?
17. Як розгортався радянський партизанський рух на українських територіях. Хто такий Сидір Ковпак?
18. Коли народився О.Довженко?
19. Хто були його батьки?
20. Скільки дітей було у родині?
21. Хто із дітей лишився живим? Що з ними траплялося?
22. Де навчався Довженко?
23. Чи була в нього сім'я?
24. Назвати імена дружин.
25. Назвати фільми зняті Довженком.
26. Хто продовжив кінорежисерську діяльність Довженка?
27. Які роки охоплює «Щоденник»?
28. Які події згадуються у «Щоденнику»?
29. У якій послідовності йдуть записи у «Щоденнику»?
30. За чийм заповітом і коли було отримано доступ до «Щоденника»?

Додаток 2

Метод «Незакінчені речення»

Закінчити речення:

1. У роки війни в Україні існували три течії Руху Опору:..

2. Акт проголошення української держави було оприлюднено...
3. УПА була створена...
4. УШПР очолив...
5. «Поліську Січ» очолив...
6. Добровільне співробітництво окремих груп чи прошарків населення із загарбниками на територіях окупованих ними країн – це...
7. За заповітом автора доступ до «Щоденника» було отримано у ... році.
- 8 «Щоденник» О.Довженка називають...
9. Особливістю написання «Щоденника» О.Довженком є...
 10. О.Довженко вів «Щоденник» протягом ... років.
 11. Митець висвітлив у «Щоденнику» проблеми...
 12. Із «Щоденника» О.Довженка дізнаємося про...

Правильні варіанти відповідей:

1. Радянська, націоналістична, польська.
2. 30 червня 1941 р.
3. 14 жовтня 1942 р.
4. Тимофій Строкач.
5. Тарас Бульба-Боровець.
6. Колабораціонізм.
7. У 2009 році.
8. Документом епохи.
9. Хронологічна послідовність.
10. Протягом 1943 – 1956 років.
11. Воєнних і повоєнних років.
12. Тяжкі роки українського народу.