

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

На правах рукопису

Максимчук-Макаренко Світлана Олексіївна

УДК 821.161.2–2.09:82.3–055.2(043.5)

**ТИПОЛОГІЯ ЖІНОЧИХ ОБРАЗІВ У ЛІТЕРАТУРНІЙ СПАДЩИНІ
ОЛЕКСАНДРА ДОВЖЕНКА**

10.01.01 – українська література

Дисертація на здобуття наукового ступеня
кандидата філологічних наук

Науковий керівник:

Новиков Анатолій Олександрович,
доктор філологічних наук, професор

Глухів – 2017

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. ПРОБЛЕМИ ДОСЛІДЖЕННЯ ЖІНОЧИХ ОБРАЗІВ:	
ІСТОРИЧНИЙ І ТЕОРЕТИЧНИЙ ВИМІРИ.....	9
1.1. Історія вивчення жіночих образів у літературній спадщині	
О. Довженка.....	9
1.2. Художній образ: філософський та літературознавчий аспекти.....	22
1.3. Типологія художніх образів у сучасній літературознавчій науці.....	31
1.4. Інтертекстуальність як ключ до розуміння жіночих образів	
у творчості О. Довженка.....	39
Висновки до розділу 1.....	47
РОЗДІЛ 2. ДИСКУРС ЖІНОЧОГО ХАРАКТЕРОТВОРЕННЯ В	
ЛІТЕРАТУРНІЙ ТВОРЧОСТІ ОЛЕКСАНДРА ДОВЖЕНКА.....	50
2.1. Жінки у житті й творчості О. Довженка: образи і прообрази.....	50
2.2. Вплив Святого Письма на формування Довженкових жіночих	
образів.....	68
2.3. О. Довженко про жінку на війні: проблема зради і патріотизму.....	81
2.4. Образ Довженкової героїні в повоєнну добу.....	100
Висновки до розділу 2.....	116
РОЗДІЛ 3. ЖІНОЧІ ОБРАЗИ-СИМВОЛИ В ХУДОЖНЬОМУ	
ОСМИСЛЕННІ ОЛЕКСАНДРА ДОВЖЕНКА.....	119
3.1. Образ-архетип Ярославни в художньому світі О. Довженка.....	119
3.2. Своєрідність інтерпретації образу-символу матері у літературному	
доробку О. Довженка.....	126
3.3. Образ України-матері в творчості О. Довженка.....	138
Висновки до розділу 3.....	159
ВИСНОВКИ	162
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	170

ВСТУП

Актуальність дослідження. Українська красна словесність, починаючи від орнаментального стилю давньої літератури, не закінчуючи бароковим письмом, прикметна естетичною полівалентністю трактування жіночих образів. Свідченням цьому є і «відфольклорний» масив народної словесності, насамперед, жанри календарно-обрядової пісенності, легенди, перекази, балади (постаті дівчини, жінки, матері, невістки, свекрухи, вдови). Яскраві художні індивідуальності репрезентанток жіночої статі постали ще у княжих часах (Ярославна із «Слова про Ігорів похід»), у творчості письменників кінця XVIII – першої пол. XIX ст. І. Котляревського, Г. Квітки-Основ'яненка, Т. Шевченка та ін. Жінки у їхній творчій інтерпретації наділені зовнішньою і внутрішньою красою, емоційно-чуттєвою витонченістю, дотриманням християнських та національних морально-етичних норм, здатністю гармонізувати міжособистісні, родинні взаємини і навіть пасіонарністю (наймичка Ганна, мати Алкіда та ін.). Вони прагнуть відстоювати своє право на жіноче щастя та рівні з чоловіками права.

Вельми широким є й діапазон жіночих образів-характерів в українській літературі другої пол. XIX – поч. XX ст.: від реальної жінки-селянки, бурлачки, покритки, зневаженої суспільством, до високоосвіченої, інтелігентної, сильної духом, багатой душею, незалежної особистості. На зламі століть в українській літературі з'являється новий тип жінки, ангажованої громадським життям і його потребами, котра виходить за межі родинних обов'язків, – вчителька, діяч визвольного руху і навіть революціонерка. Такі емансиповані натури створюють І. Нечуй-Левицький, М. Кропивницький, М. Старицький, Панас Мирний, І. Тобілевич (Карпенко-Карий), Н. Кобринська, О. Кобилянська, М. Коцюбинський, Леся Українка, І. Франко, В. Винниченко та ін. Українська література 30-х–50-х рр. XX ст. культивує образ жінки-матері, жінки-берегині родинного вогнища, жінки, яка є носієм моральних чеснот, зрештою жінки, яка

є патріоткою рідної землі (М. Хвильовий, М. Рильський, В. Сосюра, Ю. Яновський, У. Самчук та ін.).

Літературна епіка і кіноповісті О. Довженка вирізняються на тлі «української радянської» прози та мистецтва кіно широким спектром жіночих персоналій – як типізованих, так і індивідуалізованих, осмислених символічно. Це, зокрема, поліфункціональні образи матері («Зачарована Десна», «Україна в огні», «Повість полум'яних літ»), дівчат і молодиць в обставинах суспільних катаклізмів («Щоденникові записи», «Повість полум'яних літ»), міфологізованих, зокрема за соцреалістичними канонами, постатей жінок різного віку. Стилеві О. Довженка властиві також масштабні узагальнення (Божа Матір, Україна), характерні ліричні осмислення (річки незабутнього дитинства Десни як «незайманої дівичі»).

Дослідження літературних значень жіночих образів, здебільшого дескриптивно-описове в радянську добу, наприкінці ХХ ст. одержало потужний імпульс від гендерних студій і нової феміністичної критики (переклади С. де Бовуар, Е. Шовалтер, студії Р. Веретельника, В. Агеевої, Т. Гундорової та ін.). Науковим результатом дослідження Довженкових героїнь стали праці Ю. Барабаша, Р. Корогодського, М. Куценка, С. Плачинди, О. Поляруша та ін. Однак і донині проблема комплексно не розв'язана, потребує системного підходу до цілісного вивчення особливостей письменницьких ідейно-художніх внесків модерної доби у літературну креацію образу жінки, її місця у доробку О. Довженка з урахуванням естетичних здобутків митця. Окрім того, розробка типології та функціонування жіночих образів є складовою більш загальної і надзвичайно важливої для сучасного літературознавства проблеми красного письменства як художнього людинознавства. Усе це зумовлює **актуальність** обраної нами теми.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дослідження здійснювалося у межах комплексної теми кафедри української мови, літератури та методики навчання Глухівського національного педагогічного університету імені Олександра Довженка.

Тему дисертаційної роботи затверджено на засіданні Вченої ради Глухівського національного педагогічного університету імені Олександра Довженка (протокол № 4 від 30 жовтня 2013 р.) і узгоджено на засіданні Координаційної ради Інституту літератури імені Т. Г. Шевченка НАН України (протокол № 4 від 26 листопада 2013 р.).

Мета дисертації – здійснити цілісний і системний аналіз жіночих образів у літературній спадщині О. Довженка, виявити ідейно-сміслові домінанти і специфіку художніх прийомів і засобів епіка у творенні образу жінки.

Реалізація поставленої мети передбачає виконання таких **завдань**:

- охарактеризувати художній образ як літературознавчу і мистецтвознавчу категорію, визначальну поетологічно; дати концептуальне обґрунтування терміносистеми («художній образ», «характер», «дійова особа»/ «персонаж», «герой», «тип», «прототип / прообраз», «архетип», «типізація», «індивідуалізація», «інтертекстуальність»);
- простежити вплив Біблії, народнопоетичної творчості, «Слова о полку Ігоревім» на формування жіночих образів в літературному доробку О. Довженка;
- дослідити своєрідність інтерпретації жіночих образів, процес їх символізації у прозі та кінопрозі О. Довженка;
- розкрити особливості й ефективність застосованих митцем зображально-виражальних засобів.

Об’єктом дослідження є специфіка образотворення митця як вияв його літературної персоналістики (кіноповісті, оповідання, драматичні твори, кіносценарії, «Щоденникові записи», епістолярій, архівні матеріали О. Довженка).

Предметом дослідження є функціонування системи жіночих образів у літературних творах О. Довженка, їх індивідуальні риси та еволюція, поетика образотворення митця.

Теоретико-методологічною основою дисертації слугують напрацювання вітчизняних та зарубіжних літературознавців, філософів (Л. Базів, О. Бандури,

І. Басс, Р. Барт, Н. Бернадської, І. Бетко, В. Будного, О. Галича, Г. Гегеля, Л. Горболіс, Г. Грабович, Ж. Женетт, М. Жулинського, О. Забужко, І. Захарчук, М. Ковалик, І. Кошелівець, А. Новикова, С. Павличко, В. Погребенника, Н. Поляруш, Г. Сковороди, І. Тена, Н. Тишуніної, Н. Ференц, І. Франка, З. Фрейда, В. Хархун, А. Шопенгауера та ін.). У роботі застосовано типологічний, біографічний, системний, культурно-історичний **методи**, поєднання яких надає дисертації комплексного характеру та забезпечує об'єктивне осягнення творчості письменника. Використання типологічного методу дозволило вивчити літературні факти на основі типологічного зіставлення. Біографічний метод уможливив з'ясування джерел образів і мотивів, сюжетних ситуацій, змодельованих у творах митця. Культурно-історичний метод застосований для висвітлення суспільно-політичних процесів і умов, що знайшли своє відображення в образах творів О. Довженка.

Джерелом дослідження став літературний доробок О. Довженка, представлений у п'ятитомному зібранні його творів, а також повне видання «Щоденникових записів» (2013), епістолярій. У роботі використано спогади сучасників митця, праці С. Коби, Ю. Кочергана, М. Куценка, О. Поляруша та ін. Охоплено широкий літературно-критичний матеріал сучасних досліджень світогляду й творчості О. Довженка – роботи О. Безручка, І. Захарчук, Р. Корогодського, І. Кошелівця, В. Марочка, В. Маценка, В. Попика, В. Пригоровського, Г. Саливончика, Б. Степанишина, С. Тримбача, Л. Череватенка та ін. Бралися до уваги журнальна й газетна хроніка, матеріали Центрального державного архіву літератури і мистецтва України, а також архіву Глухівського національного педагогічного університету імені Олександра Довженка.

Наукова новизна роботи полягає в тому, що вперше конкретизовано ідеал жінки у світоглядних переконаннях і естетичних поглядах О. Довженка та особливості його мистецької реалізації; розкрито прототипи літературних героїнь О. Довженка з жіночого кола його близького оточення; висвітлено змісто- і формоутворюючі впливи Біблії, «Слова о полку Ігоревім» на творення

жіночих образів у творчості митця; запропоновано типологію жіночих образів і характерів у літературному доробку митця; здійснено дальші кроки щодо різноаспектного аналізу й інтерпретації образів-патріоток і «зрадниць» у творчості О. Довженка періоду Другої світової війни.

Практичне значення дослідження. Одержані результати можуть бути використані науковцями для написання дисертаційних і монографічних праць, пов'язаних із вивченням історії української літератури 30–50-х років ХХ століття, а також сучасних теоретико-літературних розвідок. Окрім того, матеріали дисертації можуть бути застосовані під час вивчення творчої спадщини О. Довженка на філологічних факультетах класичних і педагогічних університетів (у відповідних лекційних курсах, спецкурсах і спецсемінарах, під час виконання курсових, дипломних і магістерських робіт), у гімназіях, ліцеях та загальноосвітніх школах.

Апробація результатів дослідження. Основні положення та результати дослідження висвітлені в доповідях на конференціях: міжнародних науково-практичних конференціях: «Сучасний вимір філологічних наук» (Львів, 30–31 травня 2014 р.), «Сучасна філологія: Актуальні наукові проблеми та шляхи вирішення» (Одеса, 13–14 червня 2014 р.), «Глухівські наукові читання – 2014. Актуальні питання суспільних та гуманітарних наук» (15–17 листопада 2014 р.), «Україна наукова» (Київ, 16–18 грудня 2014 р.), «Актуальні питання та проблеми розвитку сучасної мови та літератури» (Одеса, 14–15 серпня 2015 р.), «Масова література: проблема інтерпретації змісту та форми» (Миколаїв, 16–17 жовтня 2015 р.), «Літератури світу: поетика, ментальність і духовність» (Кривий Ріг, 9 жовтня 2015 р.); всеукраїнських науково-практичних конференціях: «Олександр Довженко і українська культура: історія, традиції, сучасність» (Глухів, 23–24 жовтня 2014 р.), «The 21st Century Challenges in Education and Science» (Глухів, 14 квітня 2016 р.), «Україна в гуманітарних і соціально-економічних вимірах» (Дніпропетровськ, 29–30 квітня 2016 р.); на щорічних звітних наукових конференціях Глухівського національного педагогічного університету імені Олександра Довженка (2013–2016).

Публікації. Основні положення й результати дисертації викладено у 18 публікаціях, із яких 5 одноосібних статей – у фахових виданнях, одна праця – у міжнародному.

Структура та обсяг дисертації. Робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків до розділів, висновків, списку використаних джерел (216 позицій). Загальний обсяг дослідження – 189 сторінок, із яких 169 – основного тексту.

РОЗДІЛ 1.

ПРОБЛЕМИ ДОСЛІДЖЕННЯ ЖІНОЧИХ ОБРАЗІВ: ІСТОРИЧНИЙ І ТЕОРЕТИЧНИЙ ВИМІРИ

1.1. Історія вивчення жіночих образів у літературній спадщині О. Довженка

Духовну спадщину О. Довженка, невід’ємною складовою якої є його літературна творчість, із різною інтенсивністю вивчали дослідники кількох поколінь упродовж майже дев’яноста років. Серед низки проблем, порушених письменником, певною увагою користувалася й жіноча тема. Н. Троша виділяє чотири етапи вивчення Довженкового літературного доробку: «праці, опубліковані сучасниками митця; розвідки, що побачили світ після його смерті (до кінця 80-х років минулого століття, постсталінська радянська епоха); дослідження періоду першого десятиліття існування Української держави; видання, що були надруковані після розсекречення архівних матеріалів (починаючи з 2000-го року, так звані “три хвилі” розсекречення)» [187, с. 34]. Така періодизація з деякими уточненнями щодо змістового її наповнення є, на наш погляд, оптимальною.

Перший період хронологічно збігається з роками життя О. Довженка. Він не є багатим на публікації, присвячені аналізу творчості майстра, а надто створених ним жіночих образів. Обумовлено це тим, що написання творів, у яких письменник змалював свої кращі жіночі образи – Олесю Запорожець і Христю Хуторну («Україна в огні»), Уляну Рясну («Повість полум’яних літ»), свою матір («Зачарована Десна») та ін. – припадає в основному на роки, коли він знаходився під сталінською опалюю, а відтак писати щось про його творчість (принаймні без погодження з офіційною владою) мало хто тоді наважувався. Дослідникам цього періоду творчості О. Довженка залишалося задовольнятися здебільшого рецензіями на його кінофільми (та сценарії до них) кінця 20–30-х років, у яких жіночим образам приділяється зовсім мало уваги.

Другий період припадає на кінець 50–80-тих років XX століття. Це постсталінська епоха, що характеризується серйозними послабленнями в суспільному житті, а отже, і літературознавстві (особливо в роки так званої хрущовської відлиги і в добу горбачовської перебудови). Саме в ці роки поступово з'являється низка розвідок, присвячених життю і творчості О. Довженка. Цілком закономірно, що все більше уваги в них приділяється й висвітленню жіночих образів.

Третій період триває впродовж перших двох десятиліть функціонування незалежної Української держави. Ця доба відзначається повною свободою авторів, що присвятили свої розвідки аналізу Довженкової спадщини. Однак ці роки принесли й чимало розчарувань, оскільки саме тоді, особливо в буремні дев'яності, значна кількість оприлюднених матеріалів була наповнена різного роду домислами й дешевими сенсаціями, що не завжди корелювались із дійсністю, не мали наукового обґрунтування. Маються на увазі, зокрема публікації, пов'язані з перебуванням митця разом зі своєю першою дружиною Варварою Криловою в Польщі й Німеччині (О. Фесенко, Р. Корогодський) та деякі інші затемнені сторінки біографії О. Довженка. З іншого боку, саме в цей період з'явилося й чимало досліджень, котрі можна вважати відправною точкою для розробки нових підходів у вивченні Довженкового творчого здобутку й жіночих образів зокрема.

Найбільш плідним став останній, *четвертий*, період осмислення творчої спадщини майстра, котрий розпочався 2010 року, тобто після розсекречення архівних матеріалів, і триває в наші дні. Крім усього іншого, він характеризується появою перших вагомих розвідок про жінок у житті й творчості письменника.

Загальновідомим є факт, що шлях О. Довженка у велике мистецтво розпочався 1926 року зі знімального майданчика Одеської кіностудії. Тому не дивно, що «першими ластівками» у вивченні творчості митця стали праці, присвячені аналізу його кінематографічної діяльності. Відразу після виходу в світ перших фільмів молодого режисера – «Ягідка кохання» (1927), «Сумка дипкур'єра» (1927), «Звенигора» (1928), «Арсенал» (1929), «Земля» (1930) –

з'явилися і перші відгуки та рецензії на них. Цей же період ознаменований і появою перших літературних творів письменника – сценаріїв до власних кінострічок.

У лютому 1927 року на шпальтах газети «Кіно» вийшла друком чи не найперша стаття, присвячена кінематографічній творчості О. Довженка. Це була рецензія на фільм «Сумка дипкур'єра», у якій згадується прима-балерина Одеського театру Іда Пензо – виконавиця однієї з головних ролей у згаданій кінострічці [117, с. 2].

1928 року була укладена збірка статей, присвячених черговому Довженковому фільму «Звенигора». Авторами розвідок виступили М. Бажан («Творці легенд і творці історії»), Я. Савченко («Епохальний фільм»), Ф. Якубовський («Про Тараса й «Звенигору»»), В. Хмурий («Перший український фільм»), а також сам О. Довженко («Про свій фільм»). Про єдину жіночу роль у картині – Роксану (її зіграла І. Отава) – кілька рядків написав лише М. Бажан. Він не надто високо поцінував створений актрисою образ, зазначивши, що І. Отава менш виразна, ніж інші герої фільму, але й «вона в славянських сценах – казкова жінка казкових часів» [59, с. 26].

1929 рік ознаменувався виходом Довженкової стрічки «Арсенал», що стало поштовхом до появи низки публікацій, пов'язаних із цією подією. Особливу увагу привертає стаття Є. Черняка «Арсенал», у якій як про кадр великої сили йдеться про епізод зі старою матір'ю, яка сама сіє з торби зерно на погано зораній ниві. Акцентується у розвідці й на моменті, що, на думку автора, легко воскресить в уяві глядача сумну картину села в часи Першої світової війни, коли навколо залишилися тільки «баби з наливою груддю, ні одного мужика, один городовик – цар і бог». Останній на тлі убогої вулиці з обірваними стріхами та драними тинами підійшов до жінки і «злапав» її «усією п'ятірнею за груди, – грубо, брутально, – потримав і похитав головою. Молодиця не поворухнулася, не підвела голови. Наче це не жива істота» [209, с. 5].

Досить сумною для О. Довженка виявилась історія, пов'язана з одним із його жіночих образів у фільмі «Земля» (1930), який після грандіозного успіху в

Європі (Берліні, Парижі, Лондоні) на теренах Радянського Союзу несподівано був вилучений із прокату. Сталося це після оприлюднення фейлетону Дем'яна Бедного «Філософи» у газеті «Известия» від 4 квітня 1930 року, у якому серед інших «гріхів» режисера вказувалось на недопустімість зображення оголеної натури. Реабілітована «Земля» була лише 1958 року на міжнародному кінофестивалі в Брюсселі, де її було зараховано до дванадцяти найкращих картин у світовій історії кіно.

1937 року у часописі «Радянське кіно» виходить друком стаття П. Грідасова під назвою «Про сценарій “Щорс”» [30, с. 30]. У представленому матеріалі звернено увагу на «невірно поданий епізод», пов'язаний із убивством дружини Боженка. Помилку О. Довженка критик убачав в тому, що, уміло демонструючи страждання старого партизана, його відчай і горе через втрату близької людини, режисер разом із тим не показує його кохання до дружини за її життя, а також суму рядових бійців. Тому, мовляв, трагедія Боженка не сприймається настільки гостро, як це повинно бути [30, с. 29].

У часи Другої світової війни з-під пера Довженка з'являються літературні твори, не пов'язані з кінематографією. Йдеться про публіцистичні статті й оповідання, у яких письменник надихав народ на безкомпромісну боротьбу з агресором. Серед них – «До зброї!», «Душа народна неподоланна!» (1942), «Народні лицарі!» (1942), «Я бачу перемогу» (1942), «Лист на Україну» (1942), «Не хазяйнувати німцям на Україні» (1942), «Слава нашому народові!» (1942), оповідання «Ніч перед боєм» (1942), «Відступник» (1942), «Стій, смерть, зупинись» (1942), «Воля до життя» (1942), «На колючому дроті» (1943). Образи дівчат, які проводжали на війну своїх коханих, матерів, які проводжали на війну своїх синів, жінок, які стерпіли фізичну наругу від нацистів, знайшли своє відображення у статтях «Україна у вогні» (1942) та «У грізний час» (1942), оповіданні «Незабутнє» (1942). Попри те, що в багатьох із цих Довженкових творів жіноча тема є домінуючою чи однією з основних, вона за незначним винятком до сьогодні залишається поза увагою літературно-критичної думки.

Систематично творчість О. Довженка стала вивчатися з другої половини 1960-х років. Прикметно, що перші, не надто сміливі згадки про митця спочатку з'являються у підручниках для вищої школи. Так, у виданні 1966 року для філологічних факультетів університетів і педагогічних інститутів, що має назву «Матеріали до вивчення історії української літератури» за редакцією А. Іщука, зроблено спробу дещо переосмислити літературний процес в Україні у пореволюційну епоху. У книзі вміщено критико-біографічний нарис К. Волинського «Олександр Довженко» [104]. Автор розвідки, аналізуючи «первісні джерела», витоки таланту режисера, серед багатьох інших факторів (життя односельців, природа тощо) згадує матір О. Довженка, не називаючи її імені й цитуючи, здебільшого, слова П. Тичини. «Саме від матері узяв О. Довженко рідну мову, перейняв пісню українську, колядки, щедрівки, веснянки, обжинки, а також любов до всього того, що тягнеться із землі до сонця. Це від матері успадкував майбутній митець тонку артистичну натуру» [104, с. 57], – зазначає автор розвідки.

Розглядаючи творчість О. Довженка, К. Волинський побіжно згадує образи Уляни Рясної з «Повісті полум'яних літ», Христі з «України в огні», помилково «Орисею» називає Олесю Запорожець [104, с. 64]. Епізод зустрічі Марії-полонянки зі своїм чоловіком Павлом – бронзовим пам'ятником із «Повісті полум'яних літ» – дослідник вважає надзвичайним за силою драматизму, зауважуючи, що «тема радянської людини, яку жорстока воєнна доля загнала на каторгу до гітлерівського рейху, залишила на поталу на окупованій території чи закинула в пекло ворожого полону» є новою для тогочасної літератури [104, с. 64].

Високо заслуги О. Довженка як письменника поціновував також творчий колектив авторів «Історії української літератури» за загальною редакцією Б. Буряка (1971). У підручнику аналізується діяльність митця періоду Другої світової війни. Серед низки створених ним у ці роки образів згадується й Марія Стоян – центральна героїня оповідання «Мати» [64, с. 145].

Перше фундаментальне дослідження, присвячене вивченню життєвого й творчого шляху майстра, побачило світ лише в середині 70-х років. Йдеться про працю М. Куценка «Сторінки життя і творчості О. Довженка» (1975). У книзі в хронологічній послідовності подано найповніший життєпис митця [86]. Обґрунтовуючи кожен дату чи факт відповідним документальним, архівним чи дослідницьким джерелом, автор звертається до постатей студентської подруги О. Довженка Ірини Коваль, його дружини Варвари Довженко-Крилової та Юлії Солнцевої.

80-ті роки ХХ ст. були збагачені новими розвідками, присвяченими вивченню творчості О. Довженка. Під новим кутом зору розглянула літературну діяльність митця Ю. Кочерган у праці «Олександр Довженко: проблеми майстерності» [78]. Дослідниця наголосила на зв'язках творчості письменника з фольклором, акцентуючи на образах Уляни Рясної й Марії-полонянки («Повість полум'яних літ»), Марії Стоян («Мати») [78, с. 114].

Привертає увагу в ці роки Довженкова спадщина й літературознавців діаспори, які, на відміну від колег в Україні, затиснутих у вузькі рамки комуністичної цензури, могли вільно висловлювати свої думки. Це стосується насамперед І. Кошелівця, який 1980 року видав у Мюнхені монографію «Олександр Довженко. Спроба творчої біографії». Доволі сміливою, як на той час, була його думка про недобру роль дружини майстра Юлії Солнцевої щодо розпорядження Довженковою спадщиною. «Там (мається на увазі СРСР – С. М.–М.) підносити це питання поки що не в кон'юктурі, – зазначає дослідник. – Хай це буде сказане тут» [80, с. 377]. І. Кошелівець звинувачує Ю. Солнцеву в невиконанні заповіту митця про поховання його в Україні (про це неодноразово згадується у «Щоденникових записах»), а також тому, що безцінні матеріали з особистого архіву майстра вона передала не до українських, а російських сховищ [80, с. 378]. Прикметно, що Ю. Солнцева була тоді ще живою і гіпотетично могла ознайомитися з дослідженням І. Кошелівця, принаймні їй могли розповісти про звинувачення закордонного літературознавця.

1984 року до 90-річчя з дня народження митця з ініціативи викладачів Глухівського державного педагогічного інституту було проведено першу науково-практичну конференцію «О. П. Довженко – видатний радянський кінорежисер і письменник» [123]. Проте поміж тридцяти шести доповідей учасників із Києва, Кривого Рогу, Запоріжжя, Сум, Кіровограда, Івано-Франківська, Глухова, Москви не виявилось жодної, присвяченої вивченню жіночих образів у літературній творчості метра. Лише у виступі О. Романова «Високоморальна гармонійно розвинута особистість – провідний герой творчості О. П. Довженка» побіжно згадується письменникова матір – невтомна трудівниця, яка любила прикрашати землю власними руками [123, с. 26].

1990 року вперше було надруковано статтю про життєвий і творчий шлях О. Довженка в енциклопедичному виданні («Українській літературній енциклопедії»), у якій також вміщено світлину майстра разом із Ю. Солнцевою [190].

1991 року з'являється одна з кращих статей про історію стосунків О. Довженка з його першою дружиною Варварою Криловою – «Сповідь про трагічне кохання» М. Куценка. У розвідці на основі документальних фактів спростовуються чутки про зраду Варвари у двадцятих роках ХХ століття з білогвардійським офіцером, а також знімається завіса з питання про батьківство сина Варвари Вадима. Автор цілком обґрунтовано, спираючись на документальні джерела, доводить, що ніхто інший, окрім О. Довженка, не міг бути його батьком [87].

У 1994 році до 100-річчя з дня народження митця журнал «Дніпро» (№ 9–10) друкує статтю І. Кошелівця «Про затемнені місця в біографії Олександра Довженка», у якій серед іншого викладаються роздуми автора про непрості стосунки Довженка з Варварою Криловою» [81, с. 3].

У цьому ж числі часопису публікуються й невідомі раніше листи О. Довженка до Юлії Солнцевої і Валентини Ткаченко, а також спогади його другої дружини, у яких знову акцентується на передсмертному бажанні видатного письменника й кінорежисера бути похованим в Україні.

З нагоди ювілею у видавництві «Просвіта» виходить друком літературно-критичний нарис Б. Степанишина «Дивосвіт Олександра Довженка», у якому особлива увага звертається на роль матері з її любов'ю до народних пісень у формуванні світогляду митця, згадується про історію його кохання з першою дружиною, наголошується, що Олеся Запорожець і Христя Хуторна – кращі жіночі образи в літературному доробку письменника [172, с. 32], а наскрізним у кіноповіді «Україна в огні» є образ України [172, с. 30].

Ще одна стаття Б. Степанишина «Велично-трагічне кохання» друкується цього ж року в журналі «Київ». У згаданій праці йдеться про щасливі й сумні роки кохання та подружнього життя О. Довженка з Варварою Криловою [173].

Великий резонанс у культурному житті України викликала публікація, котру 1999 року на шпальтах журналу «Сучасність» під назвою «Велика цитата, або любовні листи полоненого» здійснив Р. Корогодський. Дослідник уперше оприлюднив і проаналізував вісімнадцять листів О. Довженка до Олени Чернової, додавши таким чином новий, важливий штрих до правдивої біографії майстра кінця двадцятих – початку тридцятих років [75; 76].

Якісно новим етапом у вивченні Довженкової спадщини став початок ХХІ століття. У цей час з'явилося чимало ґрунтовних праць, автори яких звертаються до теми жінки у літературній творчості письменника.

Заслуговує на увагу праця В. Пригоровського «Його Юліана: з епістолярної спадщини О. П. Довженка» (2007) [66], у якій зібрані листи митця (відомі, маловідомі й невідомі) до Юлії Солнцевої 40 – 50-х років, коли їм із тих чи інших причин доводилося жити й працювати нарізно. Згаданий епістолярний спадок допомагає глибше пізнати епоху, у яку випало творити О. Довженку, краще зрозуміти ідейні й творчі інтереси подружжя, їхні зв'язки з оточенням.

У тритомному виданні О. Безручка «Справа-формуляр “Запорожець”: “І я горів у тому вогні...”», що побачило світ 2011 р. [9], чимало місця відведено дослідженню біографії другої дружини О. Довженка Юлії Солнцевої, а також аналізу її ролі в житті метра.

У навчальному посібнику Г. Калатаєвської «Українська література (кінець XIX – перша половина XX ст.)», надрукованого того ж 2011 року [69], авторка зупиняється на ролі Варвари Крилової у житті О. Довженка, згадує про сина Варвари Вадима як можливого письменникового нащадка. Аналізуючи кіноповість «Україна в огні», дослідниця акцентує на сцені, у якій Олесь Запорожець (Олесю помилково названо Хуторною) просить незнайомого їй солдата Василя Кравчину переночувати з нею. Г. Калатаєвська наголошує, що ця ніч змінила їх до невпізнання, дала сенс їхньому життю і сили повернутися додому живими після всіх випробувань.

У роки незалежності на матеріалі Довженкового доробку захищено низку кандидатських дисертацій: «Концепція життєтворчості в естетиці та поезії Олександра Довженка» (Н. Іванова, 1999), «Проблеми національної психології у творчості О. Довженка» (Н. Медвідь, 2000), «Проза Ю. Яновського, О. Довженка, О. Гончара середини XX століття: інтенсифікація образності засобом повтору» (Н. Яременко, 2003), «О. П. Довженко – педагог. Творчий пошук і метод» (О. Безручко, 2007), «Суспільно-політичні погляди і громадянська позиція О. Довженка» (Г. Магуза, 2010), «Щоденники О. Довженка та А. Любченка як феномен української мемуаристики XX століття (змістова парадигма і жанрова природа)» (Н. Видашенко, 2014), «Концепт історії у літературній творчості Олександра Довженка» (Н. Троша, 2014). У зазначених дослідженнях автори, зазвичай побіжно, порушують і жіночу тему в літературній спадщині митця.

Так, Н. Медвідь, досліджуючи проблему запродавства і зрадництва у творчості О. Довженка, акцентує на тому, що історія взаємин Христі Хуторної з італійським офіцером («Україна в огні») не розцінюється письменником як зрада, бо, опинившись далеко від України, Христя не забуває про своє українське походження, національне обличчя. Концептуальну основу розв'язки конфлікту між героїнею і більшовицьким функціонером Лиманчуком визначає безсмертя правди як одна з особливостей національного буття, нескореність

духу жінки, героїчне начало в її характері, почуття відданості своєму народові та Батьківщині [108].

У кандидатській дисертації Н. Видашенко стверджується, що у своєму щоденнику О. Довженко створює образ України на основі емоційних станів, у яких країна постає як жертва жіночої статі. На думку дослідниці, Довженкова Україна бореться проти німців, але не протистоїть радянській владі й постійно перебуває в екзистенційному стані «буття у смерті». Формами, що характеризують такий стан, є русифікація, національне безпам'ятство, «духовне каліцтво» народу, його моральна смерть [17].

За останні дванадцять років з'явилася низка монографічних, історико-документальних досліджень, метою яких стало заповнення прогалин щодо філософського світогляду українського художника-мислителя О. Довженка. Так, у монографії С. Мащенка «Філософські обрії Олександра Довженка» (2004) стверджується, що письменник у своїх творах періоду Другої світової війни, особливо в кіноповісті «Україна в огні», прагнув показати образ знедоленої України, на полях, сльозах, костях і крові якої здобута перемога [107, с. 83].

У біографічному нарисі В. Марочка «Зачарований Десною. Історичний портрет Олександра Довженка» (2006) висвітлюються маловідомі сторінки життя і творчості майстра, таємниці його повсякденного життя. Книга написана на основі матеріалів, що зберігаються в архівах Москви й Києва, а також архівних документів колишнього ДПУ, НКВС, ЦК ВКП(б). Описуючи тернистий шлях митця в умовах тоталітарного комуністичного режиму, його творчий доробок, повсякденне життя, художньо-мистецькі смаки, світоглядні уподобання та громадянську позицію, дослідник не оминув своєю увагою і реальні образи жінок у творчості О. Довженка. У розділі «“Немає меж для душі”: любов і повага до жінки» певну увагу приділено ролі Довженкової матері Одарки Єрмолаївни, а також Варвари Крилової, Олени Чернової і Юлії Солнцевої у його житті [103].

Масштабне теоретико-критичне осмислення спадщини О. Довженка здійснив відомий дослідник його творчості С. Тримбач. У 2007 році він видав монографію «Олександр Довженко: Загибель богів. Ідентифікація автора в національному часопросторі» [185], присвячену життєвому і творчому шляху майстра українського кінематографа. У праці досліджується здебільшого режисерський спадок митця, наголошується на його багатоплановості й багатшаровості. Розглядаються стосунки з друзями, ворогами і владою. Значну увагу приділено темі відносин О. Довженка з його дружинами Варварою Криловою і Юлією Солнцевою. Окреме місце відведено ролі сердечних подруг митця Іді Пензо, Олені Черновій, Валентині Ткаченко. У розділі «“Прощай”. Спершу – Америко» досліджено роль Анабелли Бюкар у створенні кінофільму, а відтак і сценарію до нього «Прощай, Америко!».

Тема жінки на окупованій території порушена у статті І. Захарчук «Жінка і війна. Щоденникові версії Аркадія Любченка й Олександра Довженка» [58]. Проводячи компаративний аналіз щоденників О. Довженка й А. Любченка, автор виводить своєрідну класифікацію згаданих у них жіночих образів. Розглядаються топоси «жінки в солдатській шинелі», «жінки в ярмі», «топос нереалізованої жіночої ідентичності» тощо.

Матеріали до вивчення Довженкового «Щоденника» пропонує А. Новиков. У розвідці «Образ України у творчій спадщині Олександра Довженка» (2013) [120] автор акцентує на тому, що домінантними у творчій спадщині митця періоду Другої світової війни є образ України і проблема збереження національної самосвідомості українців. Україна в творчій уяві письменника, як стверджує дослідник, постає в образі знедоленої вдови, у якої немає жодних перспектив на краще майбутнє [120, с. 247]. Автор наголошує на тому, що доробок О. Довженка – це справжня школа патріотизму, де центральним є образ України.

Жіночу тему в творчості митця висвітлює А. Новиков і в статті «Концепти “добро” і “зло” в художньому світі Олександра Довженка» (2015), де наголошує на надзвичайно сильному дусі й патріотизмі Христі Хуторної, а також на

непереборному бажанні жити задля виконання головної жіночої місії – стати продовжувачкою козацького роду – Олесі Запорожець [118].

2013 року низку публікацій спричинив вихід у світ першого повного видання щоденників митця «Довженко О. П. Щоденникові записи, 1939–1956 = Дневниковые записи, 1939–1956» [41]. Це спільна робота українських (О. Гінзбург, С. Тримбач) і російських (А. Артїзов, Т. Горяєва, В. Забродін, Е. Марголіт, А. Сорокін, Н. Томіліна) довженкознавців. З рецензіями на зазначене видання виступили С. Тримбач («Щоденники Олександра Довженка: кризи ідентифікації»), О. Кульчій («Видавничий проект “Олександр Довженко. Щоденникові записи, 1939–1956”») та ін. Особливої уваги заслуговують сторінки щоденника, на яких зосереджено чимало підготовчого матеріалу, що послужив для створення кращих Довженкових жіночих образів – Олесі Запорожець і Христі Хуторної («Україна в огні»), Уляни Рясної («Повість полум'яних літ»), Марії Стоян («Мати»), Катерини Зарудної («Поема про море») тощо.

З 2008 року творчість О. Довженка є предметом дослідження на щорічних науково-теоретичних конференціях у Глухівському національному педагогічному університеті імені Олександра Довженка. Так, 2014 року з нагоди 120-річчя від Дня народження митця за підсумками VII Довженківських читань видано збірник наукових праць. Тема жіночих образів знайшла своє відображення, зокрема, у статті Я. Антоненко «Образ української жінки в кіноповісті О. Довженка «Україна в огні» [176]. У розвідці досліджується трагічний образ української жінки в роки окупації під час Другої світової війни, наголошується на неповторності створених письменником художніх портретів Олесі Запорожець і Христі Хуторної. У дослідженні В. Пустовіт «Особливості портретування в щоденникових записах Олександра Довженка» акцентується на змалюванні митцем образу дівчат і жінок у довоєнні, воєнні та повоєнні роки. Авторка наголошує, що до зображення жіноцтва письменник ставився з особливою прискіпливістю і любов'ю [176, с. 36].

До 120-річного ювілею була приурочена також фундаментальна праця «Довженко без гриму: листи, спогади, архівні знахідки» (2014), упорядниками якої виступили В. Агеєва і С. Тримбач. У книзі зібрано раніше вже опубліковані архівні знахідки, листи, спогади (у тому числі скорочений варіант праці Р. Корогодського «Велика цитата або любовні листи полоненого», а також стаття М. Куценка «Сповідь про трагічне кохання»). Але наявні й нові, не публіковані раніше мемуари сучасників митця, що дають змогу подивитися на Довженкову біографію в новому світлі, зазирнути у творчу лабораторію митця, зрозуміти витoki його мистецьких задумів, автобіографічне підґрунтя сюжетів «Арсеналу», «Землі», воєнної прози, простежити особливості побутування в українській культурі авторського міфу Олександра Довженка [37].

У 2016 році зусиллями колективу авторів (А. Новиков, Н. Троша, С. Максимчук-Макаренко) була створена монографія «Літературні пріоритети Олександра Довженка» [122] за загальною редакцією А. Новикова. У монографії висвітлюється життєвий і творчий шлях О. Довженка, аналізується літературна спадщина майстра, зокрема такі кіноповісті, п'єси й оповідання, як «Арсенал», «Звенигора», «Земля», «Щорс», «Тарас Бульба», «Україна в огні», «Повість полум'яних літ», «Потомки запорожців», «Життя в цвіту», «Зачарована Десна», «Поема про море», «Мати», «Відступник», «Щоденникові записи». Особлива увага приділяється майстерності у змалюванні жіночих образів; простежуються біблійні мотиви й літературні зв'язки з такими давньоруськими шедеврами, як «Повість минулих літ» і «Слово о полку Ігоревім», творчістю М. Гоголя, Т. Шевченка, М. Кропивницького.

Проаналізовані праці свідчать про незгасаючий інтерес до постаті й творчості О. Довженка упродовж багатьох десятиліть, особливо в добу незалежності України, але водночас і слугують підтвердженням відсутності системного дослідження жіночих образів у літературній спадщині митця. Передумовою поглибленого вивчення зазначеної проблеми в нашій роботі послужила

актуалізація її в новому світлі питань, порушених у працях А. Новикова (Україна-жінка), І. Захарчук і Н. Троші (жінка і війна) тощо.

1.2. Художній образ: філософський та літературознавчий аспекти

До категорії «художнього образу» зверталися відомі філософи доби античності, що сформувалася в межах давньогрецької естетики. Необхідно відзначити, що в античній та середньовічній естетиці художнє не виокремлювалося в окрему сферу, оскільки весь світ вважався космосом – художнім творінням вищого рівня [200, с. 452]. Варто також зауважити, що греки сприймали мистецтво (музику, поезію) як «мімезис», тобто «наслідування» природи. Уперше ця категорія зустрічається у науковій спадщині античного мислителя Демокріта (460–370 р. до н. е.), який зазначав: «Від тварин шляхом наслідування ми навчилися важливих справ: від павука – ткацькій та швецькій справам, від ластівок – побудові житла, <...> від солов'їв – співу» [65, с. 86].

Давньогрецький термін «ейдос» мислителі трактували як сучасне поняття «образ». Ейдос поєднував у собі як зовнішній вигляд предмета, так і позатілесну, позачасову сутність, ідею [7, с. 251]. Значне місце вивченню цієї категорії відводив у своїх філософсько-естетичних поглядах Платон. Він розглядав «образ» у мистецтві як копію реальних предметів, які в свою чергу були копіями вічних ідей [215, с. 53].

Якісно переосмислює категорії «мімезису» та «образу» вчитель Олександра Македонського Арістотель (384–322 р.р. до н. е.). По-перше, характеризуючи сутність «образу», мислитель визначив, що це поняття не поступається реальним речам, оскільки наслідує «не дійсне, а можливе і поєднує в собі не одиничне, а загальне» [7, с. 76]. По-друге, саме Арістотелю належить перша спроба розробити узагальнено-сміслову типологізацію художніх образів. У трактаті «Поетика» філософ зазначає: «Епічна і трагічна поезія, а також комедія і поезія дифірамбічна, більша частина авлетики і кіфаристики – все це мистецтва наслідувальні. <...> А так як наслідувачі

наслідують діючим [особам], останні ж бувають або хорошими або поганими. <...> Така ж різниця й між трагедією і комедією: остання прагне зобразити гірших, а перша – кращих людей, ніж нині існуючі. <...> Так, Гомер представляє кращих, Клеофонт – звичайних, а Гегемон Фасосець, перший творець пародій, і Никохар, який написав «Деліаду», – найгірших» [3, с. 117].

Християнська естетика «образу», яка найбільш повно розкрилася у терміні «ікона», розривала зв'язки з античною спадщиною. Якщо у греків мистецтво (у тому числі й література) мало наслідувати реальне буття, то у християнській естетиці живописний, книжний образ не є образом реального світу. Тобто, не образ святого мав бути схожим на реального святого, а реальний святий – на образ-ікону. «Оскільки не ікона – образ світу, а навпаки – світ є образом своєї сутності, вічного і незмінного, вираженого в іконі, то змінюється докорінно позиція зображення і зображуваного. Не ми дивимося на ікону, а ікона дивиться на нас!», – зазначено у «Нарисах з історії української культури» М. Поповича [142, с. 100]. Так само у книжній культурі реальний світ є лише наслідуванням Святого Письма.

У добу Відродження з утвердженням антропологічної естетики розроблялася категорія «стиль», тобто право художника творити відповідного до своєї творчої ініціативи і відповідно жанру твору. Осмислення власне художнього образу відбулося у ХІХ столітті, коли його вивчали у межах кількох світоглядних парадигм: класичної німецької філософії (гегельянство), романтизму і позитивізму.

Вагомий внесок у розробку проблеми «образу», «художнього образу» зробив всесвітньо відомий мислитель Г. Гегель у своїй праці «Естетика». Він уперше дав визначення категорії художній образ через порівняння художньої творчості з науковою діяльністю. Образ для нього демонструє не абстрактну сутність, а конкретну реальність. Також йому належить розробка оригінальної концепції про три форми співвідношення між ідеєю та формою («образом», «художнім образом»). Перший випадок – це коли «недосконалий зміст» обумовлює «невдоволеність формою». У другому випадку ідея найбільш повно

відображається у формі. А в третьому – ідея через свою масштабність не може знайти адекватне відображення у матеріалістичному художньому образі [22, с. 178; 200, с. 452].

Якісно інший погляд на природу «художнього образу» був у представника німецького романтизму А. Шопенгауера. Для нього художній образ залежить не стільки від абстрактного абсолютного духу (ідеї), скільки від інтелектуального рівня особи, яка осмислює його [216, с. 354].

Серед представників французького романтизму, які розробляли проблему «типового образу», заслуговують на увагу спостереження В. Гюго. На його думку, «типовий образ» має такі ознаки: реалістичність, чуттєвість і символічність. Він не є відображенням певної людини як окремого індивідууму; «він узагальнює й концентрує в собі цілу сім'ю характерів і умів. Типовий образ, не скорочує, а згущує. Він утілює не одного, а всіх» [31, с. 532]. Якби «типовий образ» був тільки абстракцією, наголошував В. Гюго, то люди не впізнавали б його. «Типові образи – це живі істоти» [31, с. 533].

Для мислителів епохи романтизму базовими проблемами під час вивчення «художнього образу» були його співвідношення з абсолютною ідеєю, розуміння образу як суб'єкту. Якісно інший погляд на природу «художньої праці» та «художнього образу» був сформований у межах позитивізму. «Батьком» позитивізму вважається відомий французький мислитель О. Конт. Оскільки він за базовою освітою був математиком та природознавцем, то для нього пояснити явище означало, знайти фактори, що його обумовили. Саме цей принцип каузальності був перенесений на вивчення явищ культури.

Позитивісти винесли ідею, зміст за межі «художнього образу» в область психології, політології, соціології, ототожнювали зміст образу з його тематичною наповненістю [200]. Яскравим прикладом такого нового підходу став психоаналіз австрійського ученого, першовідкривача індивідуального підсвідомого З. Фрейда. На його думку, «художні образи» є символічними реалізаціями підсвідомих сексуальних інстинктів. Так, у своїй роботі «Леонардо да Вінчі. Спогади дитинства» на основі спогадів сучасників митця

та мистецьких творів З. Фрейд намагався реконструювати сексуальний портрет цього «заочного» пацієнта [204, с. 370]. Його учень К. Юнг пішов далі й відкрив підсвідоме колективне, що отримало відповідну назву «архетип» [200, с. 570].

На теренах України проблема «образу» почала розроблятися в межах східнохристиянських естетичних канонів, що утвердилися із поширенням болгарської перекладної літератури, а саме: енциклопедій. Зокрема, в «Изборнике Святослава» 1073 року вміщено перекладену з давньогрецької мови статтю Хировоска «Об образах». Обґрунтування поетичних тропів та фігур представлено й у азбуковниках, що з'явилися в оригінальній літературі на Русі в XIII столітті.

У колі універсальї української барокової літератури XVII–XVIII століть поняття «образ» займало одну з найважливіших позицій. На його позначення використовували цілу низку слів, зокрема архетип, вид, знак, знаменіє, изображененіє, ікона, кшталт, подобенство, пропорцію, символ, тип, *effigies*, *exemplum*, *figura*, *imago* (зображення), *similitudo* (схожість) [194, с. 34].

Найбільш поширеним тлумаченням «образу» того часу стала «схожість одного предмета з іншим» (Афанасій Кальнофойський, Стефан Яворський). Значною мірою вищезазначена термінологія відображає збереження традицій середньовічної естетики. Проблема символу була центральною в естетиці цієї доби, оскільки все чуттєве не тільки в мистецтві, але й у природі являлося лише відблиском «позамежного, надчутливого» світу. Таким чином, художня форма мала протистояти природній не як «образ» (*imago*) останньої, а тільки як «схожість» (*similitudo*) [200, с. 571].

Спадщина відомого українського письменника та філософа Г. Сковороди підсумовувала півтисячолітню традицію осмислення «образу». Варто підкреслити, що на методологічний світогляд мислителя вплинули традиції патристики та новомодерного пієтизму Я. Беме, з основами яких він познайомився під час навчання у Києво-Могилянській академії [197, с. 182]. Відповідно до цієї традиції текст необхідно було розуміти не буквально, а

символічно, враховуючи алегорії та метафори. Сам Г. Сковорода зазначав: «Не велика нужда знать, откуда сие слово родилось: хлеб от хлеба или от хлопот, а в том только сила, чтоб узнать, что через тое имя означается» [163, с. 125].

Друга половина XIX ст. позначена утвердженням позитивізму в мовознавстві та літературознавстві Російської імперії. Питання образів починають розглядатися не тільки в естетиці, а й в межах історії культури та «поетики» («історична школа» в літературознавстві). Теорію художнього образу, що ґрунтувалася на філософії мови, розробив відомий український вчений О. Потебня та його учні (харківська «психологічна школа»). Український мислитель перший звернув увагу на те, що власне ідея образу викристалізовується у результаті перехрещування уявлення творця та того, хто його сприймає (так званий суб'єктивний формалізм) [200, с. 453; 143, с. 48]. О. Потебня акцентував на різній природі розуміння «художнього образу» та «наукового факту». Якщо «науковий факт», наголошував він, для розуміння треба розкласти на окремі елементи, то «художній образ» розуміється у своїй повноті [143, с. 52].

Специфічні особливості «образу» висвітлював у своїх працях І. Франко. Зокрема, у статті «Із секретів поетичної творчості» він розкриває сутність музичного, поетичного та художнього (малярського) образів і робить висновок про те, що формою втілення образу є практичні дії, символи, мова, музика, малярство, різні знакові моделі [202, с. 115].

В українському літературознавстві радянської та пострадянської доби зберігається генетичний зв'язок із досягненням європейської й вітчизняної гуманітарної думки попередніх століть і, навіть, тисячоліть. Фактично термін «художній образ» формується на основі базових понять «мімезис» (наслідування/відображення) та «природа» (людина та її внутрішній світ, фізична природа). Так, у словнику літературознавчих термінів В. Лесина і О. Пулинця «художній образ» трактується як особлива форма естетичного освоєння (тобто мімезис) світу, при якій зберігається його предметно-чуттєвий

характер, його цілісність, життєвість, конкретність, на відміну від наукового пізнання, що подається у формі абстрактних понять [89, с. 247].

За П. Волинським, художній образ – це конкретно-чуттєве змалювання людської особи, предмета, явища природи, творче відображення дійсності, у якому є художнє узагальнення [19, с. 82]. Подібне трактування подає й О. Бандура. На його думку, художній образ – відтворення за допомогою слова людських характерів, подій, предметів, явищ у конкретно-чуттєвій формі [5, с. 50]. В. Лесин, О. Пулинець визначають художній образ як форму відображення дійсності в мистецтві, основного продукту художнього твору, який характеризується особливою здатністю естетичного впливу на людину [89, с. 246]. І. Безпечний визначає художній образ як конкретну і рівночасно узагальнену картину людського життя, створену за допомогою вигадки, яка має естетичне значення [8, с. 12].

У різних видах мистецтва художні образи моделюються за допомогою різноманітних засобів. Для створення образу письменник розглядає низку явищ дійсності, узагальнює їх, а в творі це узагальнення подається у вигляді конкретної особи, події, явища. Образ становить собою діалектичну єдність загального і конкретного: широкі життєві узагальнення у ньому подаються як живі, неповторні, індивідуальні постаті й картини. Велику роль у створенні образу відіграє також художній вимисел.

Значимість змальованих письменником образів залежить від його світогляду, знання тієї сфери життя, яку він відтворює, від таланту, уміння за допомогою художнього вимислу типізувати явища дійсності.

Суттєвою ознакою літературно-художнього образу є те, що він дає не статичний, а динамічний образ дійсності, який розгортається в діалогах, монологіях, авторських роздумах та описах, картинах природи тощо.

Внутрішня специфіка структури літературно-художнього образу залежить від родових ознак твору. Так, ліричний образ тяжіє до асоціативності, нехтуючи предметністю; епічний, навпаки, прагне до якомога точнішого відтворення предметного боку зображуваного; у драмі образ створюється майже виключно

за рахунок мови самих дійових осіб. В епосі й ліриці помітна різна міра застосування фантастики чи умовності в структурі образів тощо.

Визначення художньому образу подає і літературознавець Н. Ференц, визначаючи художній образ як специфічну форму відображення, «клітину» мистецтва, його серцевину. Це творче відображення в одиничній, конкретно-чуттєвій формі. Художній образ, за словами дослідниці, подає об'єктивну картину дійсності у формі суб'єктивного сприйняття. Тому одні й ті ж явища, факти, події різними письменниками змальовуються по-різному [196, с. 92].

Ядром художнього образу є *характер*. Поняття образу, звичайно, ширше за поняття характеру, бо воно не виключає зображення і всього речового, живого і взагалі предметного світу, у якому людина перебуває. Характер – це сукупність основних рис людської поведінки, що визначають індивідуальні особливості героя [8, с. 13]. Характер розкриває свій зміст тільки у зв'язку з певними обставинами. Образ-характер виникає поступово. Він складається з діалогів, монологів, авторських описів, розповідей, із взаємодії з іншими героями, роздумів про життя, про людей, із ставлення героя до природи тощо. Ці численні складові є важливими для зображення багатогранного характеру.

Приблизно рівнозначними поняттю характер є ряд інших термінів: дійова особа, герой, персонаж, тип. *Дійова особа і персонаж* – поняття, якими визначають у творі людину безвідносно до того, як глибоко й достовірно її зобразив письменник, навіть якщо вона змальована побіжно. *Герой* часто трактується як поняття тотожне з персонажем. Відмінність полягає в тому, що в поняття *герой* письменники вкладають більше змісту і його роль значиміша у порівнянні з рядовими персонажами. Нарешті, *тип* – це вища форма характеру, велике художнє узагальнення. А той шлях, яким іде перетворення в тип, втілення в типічні форми, називають *типізацією* [8, с. 16].

Саме типізація людських характерів і явищ дійсності, яка, на думку В. Кудіна, є «основою змісту певного художнього твору» [84, с. 5] стала одним із провідних законів творення художніх образів у XX–XXI ст. За К. Гнатенко, суть типізації полягає у тому, що в основі кожного літературного типу лежать

реальні факти, явища, особи. В одних випадках узагальнення письменника відбувається на основі одного реального прототипу або прообразу; в інших – на основі багатьох подібних, схожих явищ та осіб [24, с. 63].

Л. Толстой був переконаний, що «коли писати про одну якусь людину, то це вийде зовсім не типово, – вийде щось одиничне, виняткове, нецікаве... А треба взяти в когось його головні, характерні риси й доповнити характерними рисами інших людей, яких спостерігав, тоді це буде типово. Треба спостерігати багато однорідних людей, щоб створити один окреслений тип» [182, с. 237].

Термін *тип* походить від грецького *typos* – зразок, відбиток. Типові образи відображають суть життя, його тенденції у конкретних і водночас узагальнених образах. Типове у житті – це об'єктивна реальність, типове у літературі – суб'єктивний образ об'єктивного світу [196, с. 102]. О. Ревякін стверджував, що «типовий художній образ – це образ, у якому істотне й індивідуальне знаходяться в органічній єдності, де істотне проявляється в неповторно індивідуальному образі живої людини або явища» [154]. У типовому образі синтезується загальне та індивідуальне. Без узагальнення образ втрачає соціальне значення, а без індивідуального перетворюється в схему. Захар Беркут (герой однойменної повісті І. Франка) є, наприклад, конкретною людиною і узагальненим образом справжнього патріота рідної землі.

Моделлю для створення типу може стати *прототип* або *архетип* – первісний зразок, конкретна особа, факти життя чи риси характеру якої покладено в основу створення літературного образу. Звичайно, письменник його не копіює, а конструктивно створює, спираючись на певні риси.

Прикметно, що Г. Сковорода такі поняття як «тип», «антитип», «архетип», «прообраз» вживав у своїх працях синонімічно. Так, Христос згідно з його концепцією, «виступає типом, бо він із Отцем і Духом Святим є причиною всього; антитипом, бо на ньому виповнюється старозаповітний образ жертвовного агнця; архетипом, бо через нього прийшла у світ благодать, щоб кожний, хто вірить йому і в нього не загинув, а мав вічне життя» [2].

Засновник аналітичної психології К. Юнг на рубежі XIX–XX століть використовував термін «архетип» для визначення первинних моделей, що містяться в колективному підсвідомому і є основою міфології. У нього це визначення запозичив Н. Фрай, розробивши власну теорію літературних архетипів, наголосивши на тому, що «певні теми, ситуації і типи персонажів...повторюються з дуже малими відмінностями від часів Арістотеля до наших днів» [88, с. 465].

Типи у літературі поділяються на загальнолюдські, психологічні і побутові. Загальнолюдськими стали типи, що вийшли за межі своєї епохи: Дон Кіхот (М. Сервантеса) – тип мрійливого ідеаліста; Отелло (В. Шекспір) – тип пристрасного, ревнивого чоловіка; Фауст (Гете) – тип людини, яка шукає у життєвій боротьбі філософського пізнання правди; Плюшкін (М. Гоголь) – тип скупой людини; Наймичка (Т. Шевченка) – тип матері, готової на самозречення заради своєї дитини та інші.

Аналіз образів – одне із центральних питань вивчення літературних творів на сучасному етапі. Істотною відмінністю в підході літературознавців до вивчення зазначеної проблеми є те, що для них основну роль відіграє змістовна складова художнього образу і місце, яке він займає в конструкції твору.

Попри велику кількість робіт, присвячених трактуванню терміна «художній образ», остаточне визначення цього поняття ще не сформульоване. Ураховуючи літературознавчу традицію XIX – початку XXI ст., доцільно визначати дефініцію «художній образ» як пріоритетну літературознавчу категорію, специфічну форму літературного, художньо-естетичного (конкретно-естетичного) відображення дійсності, що несе в собі відбиток світоглядних, ціннісних координат як митця так і суспільства (соціокультурного сердовища), що його оточує. Для нашого дослідження важливим є також питання розрізнення понять «художній образ», «характер», «дійова особа», «персонаж», «герой», «тип», «прототип / прообраз», «архетип».

1.3. Типологія художніх образів у сучасній літературознавчій науці

Типологія, як метод наукового пізнання, використовується в усіх науках. Близьким до «типології» є споріднене поняття «класифікації» (від латинського «classic» – розряд», грецького «typos» – зразок, відбиток). Проте між ними існують суттєві відмінності.

Під класифікацією розуміється групування досліджуваних об'єктів на підставі кількісних ознак. Основою класифікації є одиничні поняття. Суть класифікації полягає у доборі декількох одиничних об'єктів і встановленні їхньої тотожності на основі однієї ознаки або взаємозалежної сукупності ознак. Тобто класифікація – це процес. Типологія – це основний вид наукової систематизації за спільними ознаками. Важлива особливість типології полягає в тому, що вона дозволяє охопити класифікацією не тільки пізнані об'єкти, а й вказати на можливість існування інших, ще не відомих науці об'єктів у певний проміжок часу. Тобто типологія – це результат здійснення процесу класифікації.

Загалом у літературознавстві існують різні системи класифікації видів художнього образу (О. Бандура, І. Безпечний, В. Будний, П. Волинський, О. Галич, В. Іванишин, В. Кожевніков, В. Лесин, П. Ніколаєв, О. Пулинець, Л. Тимофєєв, Н. Ференц, Л. Шестак та ін.). У сучасному літературознавстві розповсюджені такі класифікації образів: предметна, узагальнено-смилова і структурна (В. Кожевніков, П. Ніколаєв, Н. Ференц).

За предметною класифікацією виділяють образи-деталі, що можуть різнитися масштабом: від одного слова (тропа) до розгорнутих описів (пейзаж, портрет, інтер'єр); образи-рухи (події, вчинки, настрої прагнення) – динамічні моменти, розгорнуті в часі художнього твору, а також образи-характери й образи-обставини – це герої твору, «що володіють енергією саморозвитку і виявляють себе у всій сукупності фабульних дій: зіткненнях, колізіях і конфліктах» [90, с. 253].

Н. Ференц за предметом змалювання поділяє образи на образи-персонажі (Іван Палійчук, Марія Гутенюк із повісті М. Коцюбинського «Тіні забутих

предків»); образи-пейзажі (картина літнього поля у новелі М. Коцюбинського «Intermezzo»); образи-речі (кухоль, віник, мотивило у повісті І. Нечуя-Левицького «Кайдашева сім'я»); образи-емоції (радість, любов, ненависть, гнів) [196, с. 107].

В. Іванишин до цієї категорії образів відносить образи людей (образи-персонажі, образи-колективи, збірні образи), образи сцен, картин, тварин, споруд, речей, явищ природи, краєвидів [60, с. 100].

За узагальнено-смісловою класифікацією образи поділяються на індивідуальні, характерні, типові, образи-мотиви, топоси та архетипи.

Індивідуальні образи створені самотньою уявою митця. Це вигадані, нафантазовані персонажі, зображення яких притаманне романтичним письменникам. Характерними вважаються образи, що розкривають закономірності суспільно-історичного життя, відображають мораль і звичаї, поширені в дану епоху і в даному середовищі. Типовими називають образи, що вийшли за межі своєї епохи й отримали загальнолюдські риси. Зображення типових образів притаманне реалістичній літературі. Мотив – це образ, який повторюється в кількох творах, а топос характерний для цілої культури певного періоду чи певної нації. Архетип чи міфологема – це «певна модель героя, сюжету чи мотиву, яка в літературній традиції набула статусу константної моделі» [137, с. 21]. Архетипний образ є способом вияву архетипу свідомості. У кожній людині є колективне, неусвідомлене, утворене зі сфери інстинктів і їх відповідників – архетипів [196, с. 109].

Існують й інші класифікації образів. За місцем у творі персонажі можуть бути головні, другорядні та епізодичні. Головні мають повноцінні самотійні характери, другорядні беруть активну участь у розвитку сюжету, але їм приділяється менше уваги, епізодичні – з'являються в одному чи кількох епізодах і не наділені самотійними характеристиками.

Персонажі характеризуються насамперед їх діями і вчинками, а також їх думками, почуттями і настроями. Важливу роль у створенні образів-персонажів

відіграє мовна та авторська характеристика, критичне ставлення одного персонажу до іншого, портрет, опис оточення і природи [89, с. 247].

Іноді окремий штрих, художня деталь багато значать у змалюванні образу людини. Так, наприклад, описуючи дочку Лавріна і Тетяни Запорожець Олесю в повісті «Україна в огні», О. Довженко подає короткі, але місткі характеристики по типу «всьому роду втіха», «майстриця квітів, чарівних вишивок і пісень» з «тонкою, обдарованою натурою, тактовною, доброю», якою «пишалася вся округа», малюючи в нашій уяві національний образ українки з бездоганним вихованням, чесним родом, поглядами і думками.

Свою класифікацію подає Н. Ференц. Вона доповнює усталені класифікації такими новими видами художніх образів: класицистичні (Тартюф, Гарпагон Мольєра), романтичні (Мцирі Ю. Лермонтова, Тарас Бульба М. Гоголя), символічні (каменярі, вічний революціонер І. Франка). У байках, притчах, прислів'ях, приказках, загадках зустрічаються алегоричні образи. Вовк утілює зажерливість і тупість, лисиця – хитрість, осел – упертість; за своїм характером образи можуть бути трагічними (Гамлет, Ромео і Джульєтта, Король Лір Шекспіра), комічними (Коробочка, Собакевич М. Гоголя); за ставленням автора – позитивними і негативними; образи-поняття (честь, слава, обов'язок, доля) [196, с. 92].

На рівні походження розрізняють дві великі групи художніх образів: авторські і традиційні. Авторські образи народжуються у творчій лабораторії автора «на потребу дня», «тут і зараз». Вони виростають із суб'єктивного бачення світу художником, із його особистої оцінки зображуваних подій, явищ або фактів.

Авторські образи конкретні, емоційні й індивідуальні. Вони близькі читачеві своєю реальною, людською природою. Будь-хто може сказати: «Так, я бачив (пережив, відчув) щось подібне». У той же час авторські образи онтологічні (тобто мають тісний зв'язок із буттям), типові і тому завжди актуальні. З одного боку, ці образи втілюють історію держав і народів, осмислюються крізь призму суспільно-політичних катаклізмів. А з іншого –

створюють галерею неповторних художніх типів, які залишаються в пам'яті людства як реальні моделі буття. Так, наприклад, біблійний Мойсей – це образ національного пророка, образ князя Ігоря зі «Слова о полку Ігоревім» моделює духовний шлях воїна, який звільняється від низинних пороків і пристрастей, а образ Чіпки Вареника з роману Панаса Мирного та Івана Білика «Хіба ревуть воли як ясла повні?» уособлює шлях стихійного бунтаря.

Традиційні образи запозичуються зі скарбниці світової культури. Вони відображають вічні істини колективного досвіду людей у різних сферах життя (релігійній, філософській, соціальній). Традиційні образи статичні й тому універсальні. Вони використовуються письменниками для художньо-естетичного «прориву» в трансцендентне і транссуб'єктивне. Головна мета традиційних образів – корінна духовно-моральна перебудова свідомості читача за «високим» зразком. Цьому служать численні архетипи і символи.

В. Будний, М. Ільницький подають класифікацію саме традиційних сюжетів і образів (ТСО). Учений зазначає, що критеріями виділення ТСО з-поміж інших літературних сюжетів та образів є наявність власної інтерпретаційної традиції (функціонування впродовж тривалого часу, яке характеризується повторюваністю і змінністю), маркованість (тобто пряма авторська вказівка на джерело запозичення) і впізнаваність (усвідомлення публікою стійкого семантичного інваріанта ТСО) [14, с. 163].

Науковець подає наступну класифікацію традиційних сюжетів і образів: міфологічні (Прометей, Едіп, Одісей-Уліс, Іфігенія та інші); фольклорні (зафіксовані в піснях, баладах, легендарних оповіданнях сюжети про Летючого Голандця, Вічного Жида, народних месників (Робіна Гуда, чеського Ясоніка, українських Довбуша Кармалюка) та інше; релігійні (християнські, мусульманські, буддистські, тощо), зокрема біблійні ТСО; легендарні, які виникли на основі стародавніх переказів про Фауста. Дон Жуана тощо; засновані на історичному матеріалі (образи історичних і напівісторичних-напівлегендарних осіб, як Олександр Македонський, Юлій Цезарь, Нерон, Іван

Мазепа, Наполеон, Ленін, Гітлер); літературні – Ярославна зі «Слова о полку Ігоревім», Гамлет (Шекспір), Дон Кіхот (Сервантес) [14, с. 164].

Останнім часом з'явилась низка наукових публікацій, дисертаційних робіт, у яких демонструється розподіл героїв за статевими ознаками, реалізуючи гендерний підхід у сучасному літературознавстві. Окремо досліджуються чоловічі та жіночі образи в творчості українських та зарубіжних письменників.

Так, у дисертації Н. Чупрінової «Жіночі образи у художньому світі І. О. Гончарова» [210] розроблено типологію жіночих образів у романній творчості І. Гончарова.

У роботі досліджується типи гончаровських жінок, які викликають захоплення письменника. Це жінки, яким властиві пристрасні поривання, глибокі інтелектуальні запити. Вони прагнуть вирватися з кола патріархального життя, стереотипів усталеного побуту і знайти своє місце не тільки в сім'ї, а й у суспільстві. Цей тип жінок став ідеальним для письменника. Він представлений образами Надіньки, Лизавети Олександрівни Адуєвої («Обыкновенная история»), Ольги Ільїнської («Обломов»), Віри («Обрыв»).

Другим є тип жінки, що наділений рисами працьовитості, самозреченості, відданості іншим людям. Виховані в умовах поміщицького двору, завчивши усталені моральні норми, вони просто і природно сприймають звичай патріархального світу й уживаються в цьому світі: мати Олександра Адуєва («Обыкновенная история»), Агаф'я Пшеницина, Марфінька («Обрыв»).

Третій тип жіночих персонажів представлений у романах Гончарова образами тіток: Ольги («Обломов»), Беловодової («Обрыв»). Вони живуть виключно за законами світу, у якому проходить все їхнє життя, і жорстоко засуджують найменше відхилення від цих законів.

Юлія Тафаєва і Соф'я Миколаївна Беловодова представляють четвертий тип жіночих образів у романах Гончарова. Вони, здавалось би, протилежні за темпераментом, захопленнями, поведінкою у світі, але в той же час є результатом виховання і впливу свого середовища. В окремий тип виділено натури розбещені, порочні: Марина, Улінька, Поліна Критська.

У дисертації Н. Собецької «Типологія жіночого характеротворення у прозі Д. Г. Лоуренса та А. Любченка» [169] основну увагу присвячено проблемі типологічних сходжень та розбіжностей жіночого образотворення у літературних спадщинах Д. Лоуренса та А. Любченка. Зіставляються способи й засоби жіночого характеротворення, місце та роль жінки в житті і творчості письменників та проекції їх біографій на героїнь творів.

Для обох письменників важливою є роль «жінка-мати». А. Любченко створив традиційний тип української матері, Берегині, відданої своїй дитині, своєму синові, з яким зберігає внутрішню єдність. На відміну від А. Любченка, Д. Лоуренс не представив позитивного типу матері. Його авторський образ матері – мати-зрадниця – створений цілком у згоді з емансипаційно-феміністичними тенденціями його часу. Традиційний український погляд на таку жінку – мати-зозуля.

Жінка-дружина й жінка-коханка є найширше представленими образами у творчості обох письменників. Однією з них є змальована А. Любченком героїня у новелі «Образ» – жінка-річ. Знайти жінку-річ у Д. Лоуренса для порівняння з героїнею українського письменника неможливо, бо англійські героїні вміло вивільняються з такого стану. Вони прагнуть свободи, справжнього кохання, задоволення природних інстинктів і, якщо не отримують цього в сім'ї, знаходять їх поза нею. Через те ідеальним жіночим образом Д. Лоуренса є жінка-коханка. У прозі А. Любченка такі героїні отримують статус повії. Український письменник із позицій революційного романтизму, бачив жінку як втілення національного духу, високих устремлінь. Саме жінка-не-дружина, жінка-не-коханка, а жінка-істота соціальна, співфункціонуюча з революцією, здатна оновлюватися й оновлювати, стає ідеалом українського письменника [169].

Авторську типологію жіночих образів розробила у дисертаційній роботі «Типологія жіночих характерів у прозі та драматургії Володимира Винниченка 1902–1923 рр.» М. Ковалик [73]. За твердженнями науковця, на сторінках щоденника розгорнуто концепцію жінки-мрії – гарної, вольової і творчої особистості,

реальним втіленням якої для В. Винниченка стала Розалія Ліфшиць. Традиційними образами стали Мотря з оповідання «Краса і сила» та героїня повісті «Голота» Килина. Третім дослідженим типом став тип жінки-емансипантки, появу якого спровокували революційні перетворення в суспільстві. Активні жінки у творах В. Винниченка весь час намагаються бути соціально корисними.

Напроти́вагу їм у творах В. Винниченка виведена галерея образів-пародій на жінок-революціонерок, для яких властива невиробленість світогляду, відсутність життєвої позиції, що підкреслюється прийомами сатири та іронії. Опозиційними до жінок-емансипанток є «пушисті самочки», котрі є втіленням традиційної жіночої сутності, а в основі їх життєвих пріоритетів лежить створення родини і народження дитини. Підвидами «пушистих самочок» названі жінка-хижачка та жінка-мати. Для першої групи героїнь притаманна гіпертрофована жіночність, яскраво виражена сексуальність, що стає засобом зваблення чоловіків. Жінки-матері тісно пов'язані з духом і волею роду, тому метою їхнього життя є народження дитини.

Образ-ідеал «нової жінки» у творчості В. Винниченка пов'язаний зі сферою духовного – мистецтвом (тип гетери-Музи), у якому наявне домінування духовного над тілесним, зосередженості на чоловікові. Альтернативним типом Музи стала куртизанка – втілення демонічної, руйнівної для чоловіка сили.

Жіночим ідеалом для В. Винниченка став тип «незалежної жінки» – бунтарки проти всіх морально-етичних законів патріархального суспільства, внутрішньо вільної особистості. Вона вільна від моральних норм, що суперечать їх внутрішнім потребам, бажанням і вимогам. Ці жінки виступають ретрансляторами поглядів самого В. Винниченка: обстоюють раціональне підґрунтя існування сім'ї, прагнуть спільної творчості в ній, ініціюють пробний шлюб.

Л. Базів дослідила архетип матері у дисертаційній роботі «Амбівалентність архетипу матері в українській модерній літературі (на матеріалі творчості Лесі Українки, М. Коцюбинського, В. Винниченка і О. Кобилянської)» [4]. Дослідниця окреслила парадигму символічних репрезентацій ідеї матері у творчості Лесі Українки та Михайла Коцюбинського, з'ясувала індивідуальні чинники смислового поля архетипу Матері в доробку цих митців, означила символічне поле

втілень амбівалентної природи аналізованого архетипу у прозі О. Кобилянської і В. Винниченка (ним став образ-символ «земля»). У роботі з'ясовано особливості перцепції архетипу Матері у поезії Т. Шевченка, окреслено символічне поле художніх втілень образу матері у прозі Марка Вовчка крізь призму національної парадигми символічних репрезентацій першообразу Матері. Встановлено, що наскрізною темою творчого доробку цих письменників є тема нереалізованого материнства. Доведено, що деяка схожість біографічних рис, зокрема надмірна дитяча фіксація на постаті матері, стала передумовою домінування у психосвіті Лесі Українки та М. Коцюбинського архетипу Матері та формування під його впливом материнського комплексу. Наслідком подібних переживань, на думку дослідниці, стала ідеалізація материнського образу в художньому доробку письменників [4].

Жіночі типи, створені англійською письменницею Шарлоттою Бронте, дослідила у своїй дисертації О. Бесараб [10]. У дисертації зазначено, що у творчості автора використано як оригінальні, так і традиційні, типові характеристики, притаманні жіночим образам англійської літератури ХІХ століття.

О. Бесараб зацентровано, що вже у ранніх творах письменниці постають два характерні для романтизму типи жіночих образів, в основі яких – визначальний для романтиків контраст, утілений як у зовнішніх, так і у внутрішніх характеристиках героїнь. Дослідниця умовно визначила їх як «європейський» і «східний» тип. Джерела цієї умовності полягають у самій сутності романтичного світовідчуття, символізації дійсності й людини, особливому наповненні поняття «схід», «східний» як протилежний тому, що асоціюється з «європейським».

Ідеал Ш. Бронте за багатьма її творами – це вільна особистість із глибоким внутрішнім світом, красу якої не спотворює непримітна зовнішність і непривабливе соціальне становище. Крім того, на думку дисертантки, авторка створила свій «новий тип» героїні, освіченої представниці середнього класу, для якої духовні пріоритети є основними. Нова жінка в романах Ш. Бронте заявляє про свої права й здатна сама обирати свій шлях у житті, працею здобуваючи щастя.

У радянському і пострадянському літературознавстві сформувалася стійка традиція типологізації художніх образів за такими критеріями: співвідношення

образу та ідеї; його масштабністю, смисловим навантаженням; гендерною приналежністю тощо. Оскільки довженківські жіночі образи є здебільшого традиційними, у дослідженні орієнтуватимемося на схему образів В. Будного, який пропонує наступну класифікацію традиційних сюжетів і образів: релігійні (у дисертації визначено, що Марія Стоян нагадує своїми рисами біблійну Рахав; Христа Хуторна та безіменна дівчина із «Загибелі богів» – Марію Магдалину); літературні (образ-архетип Ярославни зі «Слова о полку Ігоревім» є до певної міри прототипним для Олесі Запорожець і Уляни Рясної); міфологічні/фольклорні (у дослідженні міфологічним визначено образ прабаби Марусини). І лише «легендарні образи» В. Будного не знайшли свого застосування у нашому дослідженні. Тому саме ця система була взята нами за основу і в подальшому розширена.

1.4. Інтертекстуальність як ключ до розуміння жіночих образів у творчості О. Довженка

У літературній творчості О. Довженка інформація незрідка закодована у підтекстах. Поряд із зовнішнім трактуванням описаних у творах подій, є потреба розглянути сліди «чужих» текстів, що дозволить краще зрозуміти ставлення митця до конкретних постатей чи подій. Відтак неможливо обійтися без інтертекстуального аналізу його творчості.

Прочитання літературного доробку письменника на тлі творів, між якими існують генетичні зв'язки, є важливим ключем для розуміння семантики, символіки та смислового поля Довженкового тексту. Відгомін давніх міфів прослідковується, зокрема, в кіноповісті «Зачарована Десна», біблійні запозичення спостерігаються в оповіданні «Мати» та незакінченій сатирично-комедійній кіноповісті «Загибель богів». Незрідка звертається митець і до «Слова о полку Ігоревім». У «Повісті полум'яних літ» він використовує, наприклад, такий авторський прийом, як сни-видіння за участю витязів Київської Русі та розмову Уляни Рясної з князем Святославом. Не можна не

звернути уваги й на схожість деяких Довженкових жіночих образів (Тетяни Орлюк – «Повість полум'яних літ», Олесі – «Незабутнє» й «Україна в огні» та ін.) з Ярославною – центральною героїнею «Слова..», а також на те, що ліричні описи України в кіноповісті «Україна в огні» («О українська земле, як укривавилась ти! Ріки кров'ю поналивано, озера слізьми та жалем» [43, с. 173]) подекуди нагадують відповідні рядки у «Слові о полку Ігоревім» («Чорна земля під копитами, / Кіст'ями засіяна, / Кров'ю полита <...> Журба розлилась по Руській землі, / печаль гірка розтеклася» [165, с. 111–112]).

Немає жодного сумніву, що вивчення таких інтертекстуальних конструкцій у літературному доробку О. Довженка допоможе зрозуміти глибинну сутність його творчості, а отже, й жіночих образів. У цьому аспекті важлива роль приділяється категорії інтертекстуальності, що сформувалась як теоретично нова методологія в добу постмодернізму у кінці 60-х років ХХ століття.

Інтертекстуальність – явище не нове. Запозичення в літературі існували, починаючи зі Старого Завіту. У цій частині Біблії (Вихід 32.32) метафоричне уявлення про текст як світ і світ як текст простежується у зверненні Мойсея до Бога у часи морального падіння його народу: «...витри мене з книги Своєї, яку Ти написав». На що Господь відповів йому: «Хто зігрішив Мені, того витру із книги Своєї» [12, с. 93].

«Чужі» слова у текстах митців простежуються в літературі епохи Античності і Відродження. До постмодерністської була близькою світоглядна позиція, яку висловив Теренці ще у II ст. до н.е.: «Ніщо не було сказане, що не було б сказане раніше» [14, с. 244].

Явища міжтекстової взаємодії були наявні і в українській літературі ХІІ століття. Характерним прикладом є проповіді Кирила Туровського, що свідчать про їх тісний зв'язок із євангельськими текстами. Ця пов'язаність здебільшого проявляється у текстах через алюзії на ті чи інші події, а також символічні образи, які розкривали трагічне завершення життя Ісуса та його воскресіння для життя вічного [156, с. 232].

В українській культурі епохи бароко світ сприймався як велетенська книга, наповнена символіко-алегоричним змістом, який потребував свого розшифрування. Підтвердженням слугує книга українського філософа і поета Григорія Сковороди з промовистою назвою «Буквар світу».

Інтертекстуальність – категорія всеохопна та різнобічна. Вона дає уявлення про розвиток літератури, про інтерференцію текстів, про формування своєрідних талантів, самобутніх письменників.

До проблеми зв'язку одних текстів з іншими звертались переважно закордонні вчені: Р. Барт, І. Гальперін, М. Грессе, Ж. Дерріда, В. Дресслер, Ж. Женетт, І. Ільїн, Ю. Крістева, К. Леві-Стросс, А. Леонтьєв, Г. Лушникова, О. Кубрякова, О. Ревзіна, О. Розеншток-Хюсси, К. Філіппов, М. Фуко, У. Еко. Інтертекстуальність описано здебільшого на матеріалах художнього (Г. Кремнева, Н. Кузьміна, І. Смирнов, А. Юрин), політичного (В. Дем'янков, В. Чернявська) та публіцистичного (В. Антропова, В. Гемсон, О. Ревзіна, С. Сметаніна) дискурсів. У вітчизняному літературознавстві інтертекстуальність вивчали переважно на матеріалі художньої літератури та публіцистики (Ю. Безхутрий, В. Галич та ін.).

В українському літературознавстві підґрунтям інтертекстуальності сміливо можна назвати працю І. Франка 1890 року, присвячену баладі «Тополя» Т. Шевченка. Досліджуючи літературну традицію, письменник запропонував уявити її у вигляді історично створеної, колективно збагачуваної «скарбниці понять, уявлень і форм», із якої автори відбирають необхідні їм мистецькі засоби і створюють із них власні неповторні шедеври [14, с. 244]. Зрозуміло, що І. Франко мав на увазі запозичення, які в залежності від уподобань письменника у власне авторському тексті можуть породжувати як прогнозовані, так і непередбачувані підтексти.

Інтертекст – термін, що пояснює виявлення різних форм та напрямів письма в одній текстовій площині. Сучасне розуміння поняття «інтертекст» ґрунтується на теорії поліфонічності М. Бахтіна, працях представників формальної школи (зокрема, концепції пародії Ю. Тинянова) та теорії анаграм

Ф. де Соссюра. У статті «Проблема змісту, матеріалу та форми у словесній художній творчості» і наступних працях М. Бахтін пояснював народження нового тексту характером різноманітних його взаємин із попередньою літературною традицією, які проявляються у внутрішній діалогічності «свого» і «чужого» слова в цьому тексті [14, с. 245].

Теоретичне обґрунтування терміну «інтертекстуальність» у 1967 році сформулювала французька дослідниця Ю. Крістева. Інтертекстуальність – (франц. *Intertextualite*, англ. *intertextuality*, від лат. *Inter* – між, і *textum* – тканина, зв'язок, будова) – використання ліричних, фольклорних, літературних тощо текстів у новому літературному дискурсі. Це поняття було запроваджене для виявлення різних форм і напрямів письма (цитата, центон, ремінісценція, алюзія, пародія, плагіат, трансформація інваріанта, стилізація) в одній текстовій площині. Дослідниця запропонувала визначати досліджуване поняття як таку взаємодію між текстами, яка відбувається всередині окремого тексту [14, с. 246]. На думку вченої, інтертекстуальність не обмежена цілеспрямованим цитуванням, трактується як його можливий простір, вірогідні літературні, побутові, наукові, пропагандистські дискурси «цитатної літератури» [14, с. 246].

Концепція Ю. Крістевой спричинила виникнення цілої низки вагомих праць із окресленої проблеми і стала поширеною серед таких літературознавців, як Р. Барт, М. Грессе, Ф. Соллерс, У. Еко, М. Ріффатер. У XX столітті теорія інтертекстуальності набула великої популярності.

1973 року канонічним було визнано формулювання поняття інтертексту, що його запропонував Р. Барт. На його переконання, головною ознакою інтертекстуальності є безмежність, зумовлена безмежністю мови (письма) [14, с. 246]. Р. Барт називав інтертекст «перспективою безлічі цитат; маревом, створеним з безлічі структур: одиниці, створені цим кодом є ніщо інше, як відлуння чогось, що було прочитано, видано, зроблено, пережито; вихід в інші тексти, інші коди, інші знаки» [6, с. 39].

Ж. Женетт 1982 року в дослідженні «Палімпсести: література у другому ступені» визначив п'ять видів інтертекстових зв'язків: 1) інтертекстуальність як співприсутність в одному тексті двох чи більше текстів (відкрита та прихована цитація, алюзії, переклад, плагіат, парафраза тощо); 2) паратекстуальність як відношення тексту до своєї назви, післямови, епіграфу; 3) метатекстуальність як коментар і критичне посилення на свої попередні тексти; 4) гіпертекстуальність як висміювання та пародіювання одним текстом іншого; 5) архітекстуальність як жанровий зв'язок текстів [52, с. 79].

Ж. Дерріда як представник постмодерністів запровадив поняття загального тексту, котре обіймає своїм обсягом сукупність концептуалізацій, що є типовими для окремих галузей, таких, як історія, філософія, література. Навіть якщо кожен із цих дискурсів має претензії на істину й універсальність, то в сукупності ефекти їхнього сенсу є взаємосуперечливими – залишається тільки безкінечна кількість текстів, що й дефініюється як інтертекстуальність [35, с. 151]. У. Еко розглядав інтертекстуальність як вид «перекодування», яке встановлює каркас для зв'язку тексту з іншими подібними текстами. Також саме він увів поняття інтертекстуального діалогу [51].

Із часом поняття інтертекстуальності змінювалося, а його зміст розширювався. У сучасному науковому дискурсі є чимало визначень поняття «інтертекстуальність», які досить часто дублюють одне одного. Спільною залишається думка, що інтертекстуальність – це вихід за межі тексту. Зважаючи на це, необхідно зосередити увагу на ключових визначеннях.

В. Будний розглядає інтертекстуальність як один із видів міжтекстової взаємодії, або ж транстекстуальності. «Під інтертекстуальністю переважно мається на увазі перегук твору з літературною традицією, мистецькими формами, жанровими умовностями, стильовими кодами, дискурсами, коли відбувається демонстративне відтворення, наслідування, оголення, перетворення чи руйнування усталених поетичних норм» [14, с. 249].

Укладачі «Літературознавчого словника-довідника» Р. Гром'як, Ю. Ковалів, В. Теремко пропонують таке визначення: «Інтертекстуальність

(фр. *Intertextualite* – міжтекстовість) – міжтекстові співвідношення літературних творів, що полягають у відтворенні в літературному творі конкретних літературних явищ інших творів, більш ранніх, через цитування, алюзії, ремінісценції, пародіювання та інше; явному наслідуванню чужих стильових властивостей і норм (окремих письменників, літературних шкіл і напрямів) – тут мають місце всі різновиди стилізації» [91, с. 318]. На думку дослідників, уявлення про твір як про «чистий листок» безпідставне, адже він не може бути автохтонним, бо всередині тексту постійно здійснюється конотація, відсилаючи автора або читача до минулих, наступних чи взагалі сторонніх текстів [91, с. 318].

Розрізняють такі види інтертекстуальності: генетична – зауважує лише ті архітексти, що брали участь у виникненні літературного твору; інтенціональна – спланована автором, усвідомлена ним; іманентна – визначена самим літературним твором; рецепційна – та, що може бути виявлена емпірично різними реципієнтами [91, с. 318].

У мистецтві постмодернізму інтертекст є основним способом побудови тексту. Суть його в тому, що текст будується з цитат інших текстів. Іншими словами, інтертекстуальність полягає у відтворенні в тексті елементів ранніх текстів через цитування, алюзії, ремінісценції, прийом «текст у тексті», повторювання образів («вічні образи»), пародіювання, наслідування і т.д.

В. Будний цитатою називає більш чи менш дослівно наведений у тексті уривок із претексту, яким може бути висловлювання іншого мовця або попереднє висловлювання автора цього ж тексту (автоцитата) [14, с. 252].

Р. Гром'як визначає дану дефініцію як «дослівний уривок із іншого твору, вислів, що наводиться письмово чи усно для підтвердження або заперечення певної думки з дотриманням усіх особливостей чужого висловлення та з посиланням на джерело» [91, с. 722].

У «Малій філологічній енциклопедії» цитата трактується як «буквально відтворені фрагменти чужої промови чи статті для підтвердження власного погляду, для полеміки з цитованим автором або з іншою метою» [100, с. 437].

Під поняттям «алюзія» В. Будний розуміє натяк на загальновідомий історичний чи літературний факт, заздалегідь обдумане відсилання читача до певного сюжету чи образу світової літератури [14, с. 254]. Р. Гром'як теж визначає алюзію як «художньо-стилістичний прийом, натяк, відсилання до певного літературного твору, сюжету чи образу, а також історичної події з розрахунку на ерудицію читача, покликаного розгадати закодований зміст» [91, с. 330].

За формальною ознакою алюзії поділяються на номінальні, які виражаються іменем, назвою, і вербальні, представлені у більшому відрізку тексту. Відповідно до джерела запозичення, алюзії прийнято поділяти на біблійні, міфологічні, історичні, побутові й літературні.

Саме алюзія є найбільш поширеною формою інтертекстуальності в О. Довженка. Його твори і щоденникові записи густо пересипані алюзіями до творів Біблії, давніх міфів, Т. Шевченка та М. Гоголя. Номінальною можна вважати алюзію назви кіноповісті «Повість полум'яних літ» як інтертекст «Повісті минулих літ» Нестора-літописця.

До алюзії близькі такі інтертекстуальні форми як ремінісценція, наслідування, стилізація, травестія. У «Сучасному тлумачному словнику» за загальною редакцією В. Дубічинського ремінісценція визначається як «відгук у художньому творі якихось мотивів, образів, деталей із відомого твору іншого автора» [175, с. 760].

Укладачі «Малої філологічної енциклопедії» О. Скопненко й Т. Цимбалюк ремінісценцією вважають «відчутний у літературному творі відгомін яких-небудь мотивів, образів, деталей тощо іншого літературного твору». Вони виділяють явну ремінісценцію (пряме цитування) і опосередковану, або ж підтекстову [100, с. 352]. В. Бусел пропонує визначати ремінісценцію як «невизначний спогад, відгомін якоїсь події або враження; відгомін у художньому творі якихось мотивів, образів, деталей тощо з широковідомого твору іншого автора» [16, с. 121]. В. Будний характеризує досліджуване поняття як «неявну

цитату (цитату без лапок), що відсилає читача до раніше прочитаного мистецького твору [14, с. 257].

Ремінісценції також мають місце у творчості О. Довженка. Частіше за все такий прийом митець використовував задля змалювання художнього чи соціокультурного тла, відтворення атмосфери певної доби. Також до цього прийому письменник звертався, коли бажав висловити свою вдячність авторитетним попередникам, якими для нього були передусім Т. Шевченко і М. Гоголь.

Трапляються у літературній творчості О. Довженка й авторемінісценції (коли автор посилається на свої ж твори). Так, під час роботи митець незрідка звертався до власних щоденникових записів. Прикладом можуть слугувати десятки сторінок із роздумами письменника про створення образу дівчини Сані (пізніше Олесі Запорожець), а також сторінки про безсмертний подвиг тітки Явдохи (прообразу Марії Стоян). Окрім того, доречно звернути увагу на те, що кілька його оповідань («Незабутнє», «Бронза», «На колючому дроті», «Воля до життя» та ін.) увійшли майже в повному обсязі до кіноповістей «Україна в огні» й «Повість полум'яних літ».

Чітко окресленою є наявність у творчості О. Довженка такої інтертекстуальної одиниці як парафраза – переказ чужих думок своїми словами. Цим же терміном називають і переробку великих творів, прикладом чого є, наприклад, Довженкова кіноповість «Тарас Бульба», написана за мотивами однойменного Гоголевого твору.

Зважаючи на те, що інформація в літературній спадщині О. Довженка незрідка закодована, прочитання її на тлі творів, між якими існують генетичні зв'язки, є важливим ключем для розуміння семантики, символіки та смислового поля тексту. Інтертекстуальний аналіз Довженкових творів дає можливість виявити в ній сліди «чужих» текстів, а отже, краще зрозуміти ставлення митця до конкретних постатей чи ситуацій.

Висновки до розділу 1

Аналіз джерел, присвячених вивченню Довженкової спадщини (рецензії, публіцистичні і науково-критичні статті, монографії, дисертації, щоденникові записи тощо), свідчать про велику увагу вітчизняних дослідників до його режисерської і письменницької діяльності. В українському довженкознавстві 1920 – 2010-х років простежується формування несистемної традиції вивчення жіночих образів. Упродовж 1920 – 1930-х років дослідники, передусім кінокритики, звертали увагу на особливості сценарію та особовий склад акторів / акторок фільмів. У той же час здійснювався акцент на символізмі жіночих образів, які уособлювали самотність (стара), оновлення (вагітна жінка) тощо.

В умовах «хрущовської відлиги», яка в Україні значною мірою охопила й епоху П. Шелеста, починає складатися літературне довженкознавство, що проявилось у першій спробі написання біографії митця (щоправда з серйозними «білими плямами»). Також було зроблено перші спроби охарактеризувати деякі жіночі образи (мати, Олеся Запорожець). Про О. Довженка починають згадувати у підручниках, друкуються монографії, об'єктом яких є його літературна й режисерська діяльність. Саме в цей період ґрунтовні наукові праці, присвячені О. Довженкові, публікуються представниками діаспори (І. Кошелівець).

Однак про системність у вивченні Довженкового доробку (це не стосується жіночих образів) можна говорити тільки після відновлення Української державності. Здобуття Україною незалежності сформувало передумови для здійснення «тихої революції» в довженкознавстві, яка проявилася не тільки у якісному розширенні джерельної бази (публікація щоденників, епістолярію, справочинної документації), написанні «багатовимірного» життєпису митця, але й у пошуках нової методології дослідження (залучення психоаналізу, осмислення творчості крізь призму екзистенціалізму) та проблематики. Це стало можливим завдяки нівелюванню цензурної заборони, а також отримання вільного доступу до архівів радянських

спецслужб, у яких зберігається чимало матеріалів, що змогли пролити світло на затемнені сторінки життя і творчого доробку О. Довженка.

Так, уперше вивчаються його суспільно-політичні настрої (Г. Магуза), педмайстерність (О. Безручко) тощо. Окрім того, заактуалізовано проблему «жіночого образу» у новому світлі питань: жінка і війна (І. Захарчук), Україна-жінка (А. Новиков, Б. Степанишин та ін.), що створює передумови до поглибленого вивчення цієї проблематики у нашій роботі.

В інформаційному літературознавчому просторі з'ясуванню сутності категорії «художній образ» приділяється значна увага, оскільки, як зазначають дослідники, образ є тією ланкою, що зв'язує текст і твір в органічне ціле. Слід відзначити, що спочатку художній образ сформувався в межах естетики. В античну добу та епоху Середньовіччя він уособлював вічні ідеї. І лише у XIX – початку XXI ст. «художній образ» визначається як пріоритетна літературознавча категорія, специфічна форма художньо-естетичного відображення дійсності, що несе в собі відбиток світоглядних, ціннісних координат як митця так і суспільства (соціокультурного сердовища), що його оточує.

У радянському та пострадянському літературознавстві сформувалася стійка традиція типологізації художніх образів за такими критеріями: співвідношення образу та ідеї (О. Галич, В. Іванишин); його масштабністю (Л. Шестак, Н. Ференц), смисловим навантаженням (В. Кожевніков, П. Ніколаєв); гендерною приналежністю (Н. Чупрінова, Н. Собецька, М. Ковалик) тощо. Жіночі образи в літературній спадщині О. Довженка за ступенем новаторства здебільшого є традиційними, тому у своїй науковій роботі опиратимемось на класифікаційну схему образів В. Будного.

У дослідженні значна увага приділяється вивченню інтертекстуальних конструкцій у Довженковому доробку (алюзіям, ремінісценціям, авторемінісценціям, переспівам, парафразам тощо), які сприяють органічнішому сприйняттю ідейного задуму майстра, дозволяють з'ясувати

текстуальну, смислову спорідненість жіночих образів митця з образами жінок у творчості інших письменників різних епох.

РОЗДІЛ 2.

ДИСКУРС ЖІНОЧОГО ХАРАКТЕРОТВОРЕННЯ В ЛІТЕРАТУРНІЙ ТВОРЧОСТІ ОЛЕКСАНДРА ДОВЖЕНКА

2.1. Жінки у житті й творчості О. Довженка: образи і прообрази

У практиці літературознавчих досліджень неодноразово здійснювалися спроби виявити джерела, що формують систему образів творчої спадщини того чи іншого письменника. Це питання порушувалося, зокрема, такими літературознавцями ХХ століття як Є. Васильєв, О. Галич, В. Назарець («Теорія літератури»), Ю. Манн («Діалектика художнього образу») та ін. Більшість науковців одностайні в тому, що до системи образів художнього твору входять: образи дійових осіб (персонажів), образи творця (автора) та адресата твору (читача), образи природного (пейзаж) та речового оточення (інтер'єр). Деякі з досліджень, що стосуються системи персонажів твору, ґрунтуються на аналізі конкретного матеріалу автора (епістолярію, щоденникових записів тощо). І в цьому є свій сенс, оскільки художнє бачення письменника виявляється через пізнання його художнього світу. На цьому питанні акцентували ще мислителі ХІХ століття. Так, І. Тен, послідовник філософії О. Конта, у своїх працях намагався знайти зв'язок окремого твору з творчістю художника загалом, із середовищем, що його породило, з епохою тощо. У статті «Philosophie de L'art» («Філософія мистецтва») він зазначав: «Наш метод базується на визнанні того факту, що художній твір не є щось ізольоване, і тому необхідно визначити ту систему явищ, яку включає в себе той чи інший твір та допомагає зрозуміти його сенс. <...> Наприклад, грецька трагедія, породжена Есхілом, Софоклом і Еврипідом, з'явилася під впливом перемоги греків над персами в героїчну пору, коли невеличкі республіки відстояли свою незалежність і затвердили свій вплив у всьому цивілізованому світі [188, с. 734].

Творчість О. Довженка неможливо уявити без авторського проектування тогочасної дійсності з усіма часовими й просторовими моментами, кольорами та звуками, пережитими емоціями на його літературну й кінематографічну

творчість. Можна з упевненістю стверджувати, що образи окремих літературних героїнь змальовано майстром із його реальних сучасниць. Коментарі з цього приводу трапляються у працях Р. Корогодського («Велика цитата, або любовні листи полоненого») [75; 76], М. Куценка («Сповідь про трагічне кохання») [87], С. Тримбача («Довженко без гриму», «Загибель богів») [37; 185]. Прообразами Довженкових героїнь стали, зокрема, Олена Чернова, Юлія Солнцева, Валентина Ткаченко. Були, звичайно, й інші жінки, які сприяли генеруванню його художньої енергії.

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

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

Довженкова молодша сестра Поліна згадувала, що її брат обожнював маму, припадав до її ніг, цілував руки: «Ми, малі, сміялися й говорили:

– Не цілуй мамині руки, вони в землі!

А він сміється й каже:

– Руки трудящі – руки красиві» [138, с. 117].

Свої листи до матері О. Довженко завжди закінчував словами: «Мамо, цілую Ваші трудові руки» [39, с. 238]. Митець усе життя пам'ятав мамині сльози і не приховував власні, коли вона померла.

Саме мати першою з'являється на сторінках автобіографічної кіноповісті «Зачарована Десна». Для письменника вона була найголовнішою і найвеличнішою людиною в житті «Образ матері, – як він сам визнавав згодом, – у нечисленному ряді жіночих образів заступив собою всі інші» [38, с. 567]. Образ Довженкової матері є, по суті, уособленням пересічної української жінки-селянки межі XIX–XX століть. Це жінка, яка постійно занурена в побут, часом невирішувані проблеми (згадаймо хоча б те, як Одарці Єрмолаївні не подобалася власна хата без замків і з вікнами, що повростали в землю) [46, с. 42], надзвичайно стійка (неможливо навіть уявити, як вона взагалі змогла пережити смерть дванадцяти дітей), дещо самотня (не дивлячись на наявність численних родичів), але все-таки «невгамовна», як зазначає сам автор, у повсякденних турботах.

Уже з перших рядків твору постає образ матері-трудівниці, матері-годувальниці, яка «чого тільки не насадить в городі – і огірки, і гарбузи, і картоплю, і малину, смородину, тютюн, квасолю, соняшник, мак, буряк, лободу, укроп, моркву – бо нічого в світі так не любить, як саджати що-небудь у землю, щоб проізросло...» [46, с. 36]. Так же безкорисливо вона своєю широкою українською душею любить людей, прагне їм допомогти, лікуючи молитвою «від зубів, пристріту й переляку» [46, с. 44]. Посеред «каруселі» повсякденних турбот про хліб насущний, втомлена працею, мати знаходить час, аби допомогти тим, хто потребує її любові і захисту. Їй хотілося відчувати себе потрібною. Адже людина, яка допомагає іншим, уже не самотня у цьому світі. Жінка відчуває себе щасливою, творячи добро, позаяк щиро вірить, що за це їй уготоване райське життя на небі поміж святими.

З усією повагою і любов'ю до найдорожчої в світі людини, але й з деяким сумом О. Довженко подає у кіноповісті епізоди, що демонструють неписьменність, «темноту» його матері. Доброю ілюстрацією до цього є сцена знищення Псалтиря «діда-чорнокнижника»: «ту чорну книгу вона часто рвала нишком на шматки і розкидала у хліві, в кошарі, в гарбузах, у малині, а вони ніби самі зліталися самі до шкіряної палітурки» [46, с. 43]. І все ж із цього нерівного протистояння з темними, потойбічними силами Одарка Єрмолаївна вийшла переможницею: вона крадькома спалила Псалтир «в печі по одному листочку, боячись палити зразу весь, щоб він часом не вибухнув і не розніс печі» [46, с. 37].

Не менш комічно змальовано прагнення матері потрапити до раю. «Ось де я гляньте, – було показувала на якусь святу душу коло Божої Матері угорі картини Страшного суду. – Бачите? Мати так часто тикала пучкою в цю праведну душу, що у душі вже замість лиця стала коричнева пляма, як столиця на географічній карті» [46, с. 44].

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

Мабуть, саме тому певну надію на свою «надприродну» силу має й Одарка Єрмолаївна. Та тільки сила її насправді в іншому – безмежній, здобутій із

глибин серця, із закутків душі силі Матері. Матері, котра, як ніхто інший, захистить, благословить, приголубить, порадіє, Матері, яка дарує життя і весь безмежний світ.

Іноді змалювання ліричного образу матері зазнало впливу народної пісні: «Коло хати мати-зозуля кує мені розлуку...», «Довго-довго, не один десяток років буде проводити мене мати, дивлячись крізь сльози на дорогу, довго хреститиме мені слід і стоятиме з молитвами на зорях вечірніх і ранішніх, щоб не взяла мене ні куля, ні шабля, ні наклеп лихий» [46, с. 64].

Ліричності твору додає й епізод народження сестрички малого Сашка. З теплотою й непідробною синівською любов'ю описує письменник почуття матері: «Ти вже проснувся синочку? А я тобі ляльку принесла, дівчинку! Ось бачиш яка! ... Яка красива. Ну, лялечка! – ніжно і зворушливо промовила мати. – І позіхає глянь. Голубонько ж ти моя сизенька, квіточка... На щасливому материному лиці, що сяяло і мовби світилося від радості, я побачив сльози...» [46, с. 53]. Ніжність і проникливість цієї сцени зворушує й зачаровує, адже немає нічого в світі більш таємничого і сакрального, ніж народження нового життя. А для матері, яка у свій час за один день утратила чотирьох «синів-соловейків», народження доньки – справжній подарунок небес.

Поліна Довженко-Дудко єдина донька, яка залишилася живою в багатодітній родині Довженкових батьків. Зі «Щоденникових записів» письменника видно, що сестра постійно була з ним, якщо не фізично, то принаймні в думках. Він допомагав Поліні у пошуках роботи й помешкання у Москві, Києві, Уфі. Саме за його порадою вона стала лікарем-терапевтом і здобула можливість певний час працювати разом із відомим професором М. Стражеском, а в роки війни поруч зі своїм чоловіком – видатним хірургом Миколою Дудкою, величний образ якого назавжди лишиться в пам'яті прийдешніх поколінь завдяки Довженковому оповіданню «Воля до життя».

Для Поліни брат завжди і в усьому був взірцем – в умінні поводитися з людьми, наполегливості працювати, писати тощо. У спогаді «Про брата» вона писала, що він неодноразово нагадував їй: працювати потрібно так, щоб совість

була завжди чистою, щоб на серці після роботи було легко і світло. «Запам'ятай сестро, – говорив Довженко, – кожна хвора людина довіряє своє життя лікареві. Будь же гідна цього високого довір'я. Ти мусиш стояти на варті життя хворого. Сестро моя! Роби не для похвал, а для добра!» [138, с. 115].

Поліна була свідком непростих стосунків О. Довженка з Й. Сталіним, М. Хрущовим, Л. Берією. Вона підтримувала брата, безкінечно ним пишалася, на його честь назвала свого первістка Олександром. А він увіковічнив ім'я молодшої сестри у «Щоденникових записах», багатьох листах і автобіографічній кіноповіді «Зачарована Десна».

Не менш оригінальний у кіноповіді й образ третьої героїні – прабаби Марусини. Щоправда, портретні характеристики останньої дещо знижені: «Вона була малесенька і така прудка, і очі мала такі видючі й гострі, що сховатись од неї не могло ніщо в світі. <...> Їй можна було по три дні не давати їсти. Але без прокльонів вона не могла прожити й дня. Вони були її духовною їжею» [46, с. 41].

Прабаба Марусина не виконує традиційну жіночу функцію по збереженню духовних і культурних людських цінностей. Як видно зі змісту кіноповіді, вона не є зразком жіночності в традиційній манері української класичної літератури, у якій згідно з християнською мораллю дійові особи жіночої статі завше наділялися життєвою мудрістю, умінням вибачати, любити, співчувати. Однак саме в цьому криється одне з протиріч твору: не дивлячись на відштовхуючу, на перший погляд, характеристику, прабаба Марусина викликає непідробну симпатію у читачів, оскільки постає в образі однієї з тих міфологічних грецьких фурій, маленьких відьмочок, які не обов'язково на шабаш літають, але життя отруюють.

Це яскравий гумористичний персонаж, вихоплений із гущі народного життя. Епізоди за участю прабаби Марусини написані у стильовій традиції української прози Г. Квітки-Основ'яненка, Марка Вовчка, національного фольклору та живої розмовної мови нашого народу. Мова її невимушена,

природна, витримана в дусі балачок «язикатих сільських баб», таких як баба Параска та баба Палажка з творів І. Нечуя-Левицького.

Жіночка, яка найбільше в світі любила прокльони, що «лилися з її вуст невинним потоком, як вірші з натхненного поета» вражає своєю здатністю автоматично проклинати все, що попадається їй на очі: «свиней, курей, поросят, щоб не скугикали, Пірата, щоб не гавкав і не гидив, дітей, сусідів. Кота вона проклинала щодня по 2–3 рази так, що він трохи згодом був якось захворів і здох десь у тютюні» [46, с. 41].

Для цього, поза сумнівом, теж треба мати хист. В одній зі своїх статей І. Нечуй-Левицький зауважував: «Сільська баба так чесне язиком, як кресалом, що аж посипляться іскри поезії» [116, с. 20]. Через багато десятиліть потому, вторячи словам попередника, автор «Зачарованої Десни» зазначить, що прокльони баби – «це була *творчість* (курсив наш – С. М.-М.) її палкої, темної престарілої душі» [46, с. 41]. Яскравим прикладом може бути одна з кращих сцен повісті – перетворення бабiniх прокльонів на адресу малого Сашка «щоб не вийшло з нього ні кравця, ні шевця, ні плотника, ні молотника...» у пісню, яку вона виспівує, мов колядку:

Та не орача в полі-і-і, ні косарика в лузі,

Не дай бо-о-же,

Та ні косарика в лузі, ні купця в дорозі,

Ой, ні купця в дорозі, ні рибалочки в морі [46, с. 45].

Для такої «творчості» необхідно мати не лише письменницький хист індивідуалізувати образ, виділити в ньому точну деталь, а передусім – глибоке відчуття народної мови, що, очевидно, народжується і зростає з людиною, всмоктується з материнським молоком. Також необхідно зробити акцент на надзвичайній спостережливості, невичерпній образності й гостроті слова прабаби, незважаючи на явну пристрастність та гіперболізацію її оцінок.

Така характеристика прабаби Марусини дає підстави стверджувати, що малий Сашко не надто любив її. Швидше за все, він її боявся, йому було неприємно і страшно, «коли баба клене». Він був ображений, що остання потопила кошенят у копанці. Прикметно, що прабаба Марусина завжди з'являється під «зловісний скрип дверей» і, за словами матері, саме вона на картині Страшного суду, що висіла на стіні «лизала гарячу сковороду за свій довгий язик і за те, що була велика чаклунка» [46, с. 43].

Вельми символічним у кіноповісті є епізод, коли помирає прабаба і водночас народжується дитина – дівчинка. Життя не зупиняється, воно йде далі, воно продовжується й оновлюється. Сашко прокидається і бачить діда, голосіння якого були сповнені стражданням від втрати матері. Проте подія, яка принесла багато страждань дідові, викликала зовсім протилежну реакцію у хлопчика: «Ой, коли б хто знав, яка то радість, коли вмирають прабаби, особливо зимою, в стареньких хатах! Яка то втіха! Хата враз стає великою, повітря чисте, і світло, як у раю!» [46, с. 54].

Це були враження малого Сашка. Разом із тим нема жодного сумніву, що дорослий О. Довженко описував цей образ із любов'ю, усмішкою, гумором, які є властивими українцям.

У щоденнику наявний ще один гумористичний запис дорослого О. Довженка про поведінку прабаби на великих застіллях і про повагу оточуючих до її неоднозначної персони: «Коли моя прабаба Марусина в гостях п'яна уже не трималася за столом і спала, її проте не обходили чаркою. Коли до неї доходив черед, їй чарку вливали в рот сонній. Не кумедія, скажете?» [41, с. 298].

Прикметно, що ця «деталь» (вона була записана зі слів матері митця) не увійшла до тексту жодного з Довженкових творів. Щоправда, оригінальна постать пращурки послугувала прообразом для дружини небалакучого чумака Григорія Харитини з кіноповісті «Земля». Остання так само любила висловлювати свої «почуття» і «побажання» з того чи іншого приводу і, як зазначив автор, «здійснись хоч одна тисячна доля її побажань – ні Григорію, ні

коневі, ні Султанові (собаці – С. М.-М.) не бачити б ясних берегів Тихого океану. Давно б загинули вони в дорозі від чуми, холери і інших напастей, і ні одного з них не прийняла б сира земля» [46, с. 117]. Ця авторемінісценція, дубляж героїні-фурії ще раз доводить незабутність цього образу в душі автора.

Образ Довженкової прабаби – класичний образ невгамовної, сварливої, язикатої сільської баби. Типовість його підкреслюється тим, що в її сварки втягуються невістка, онук, син, все, що росте, літає, рухається, що призводить до загальної плутанини, одвічної безглуздої хатньої війни, відомої ще з творів Г. Квітки-Основ'яненка, І. Нечуя-Левицького та ін. У цьому прочитується сумний підтекст гумористичної кіноповіді: примітивізм і обмеженість думок виникають на ґрунті тяжкого і темного побуту. Але у творі цей другий план лише вгадується.

Протиставляючи образи матері й прабаби, автор розмірковує про неможливість подолання жіночої суті, дуальність жіночої душі: її потягу до любові, співчуття і водночас підступності і жорстокості, що не йдуть у жодне порівняння з чоловічими. Гарною ілюстрацією цього є рядки в кіноповіді, де «мати годує своїх ворогів – діда й бабу – та догоджає їм» з однією лише мрією потрапити у рай як «боляща великомучениця», а прабаба, аби помститися матері, яка довго її не годувала, «накупила в церкві свічок проти матері й поставила їх перед Богом сторч догори. А од цього вже ніяка людина не могла потрапити в рай» [46, с. 44]. А як зраділа мати смерті прабаби, плачучи, тільки для того, «аби дід не обижався!».

О. Довженко дещо іронізує над своїми героїнями, реалізує в їхніх образах гендерний стереотип протилежних жіночих типажів, порушуючи питання про природу жіночого щастя і розуміння жіночих обов'язків у житті. Але є й те, що об'єднує цих жінок: у створених письменником жіночих типах занадто багато гіркого присмаку, безпорадності, незахищеності перед жорстокими обставинами повсякденного життя. Вони страждають від втраченої за тяжкою роботою молодості, любові, дружби, щасливого і безтурботного материнства, що у цілому відображає кризу тогочасного суспільства.

Порушені у кіноповісті «Зачарована Десна» питання, відображують загальнолюдські проблеми. Трагічна, але разом із тим і комічна картина світу, мотиви життя і смерті, що межують у творі, ставлять знак рівності між позитивними й негативними, добрими і злими, красивими й непривабливими зовні героїнями О. Довженка. Межа між добром і злом у творі не надто чітка. Так, прокльони прабаби Марусини, що з погляду християнського вчення є гріхом, викликають ніщо інше, як усмішку, а народження нового життя і радість матері подається в один день зі смертю прабаби і стражданням діда. Героїнь кіноповісті важко поціновувати, користуючись лише критеріями доброчинності чи порочності.

Образ першої Довженкової дружини – Варвари Крилової – ні в літературній, ні кінематографічній творчості майстра відображення не знайшов (згадує він про неї лише у кількох своїх листах), однак у житті письменника ця жінка залишила вельми помітний слід, що опосередковано могло позначитись і на його творчості. Непроста історія їхнього одинадцятирічного кохання до сьогодні залишається найромантичнішою і найзагадковішою сторінкою життя О. Довженка з багатьма нерозгаданими таємницями.

Як відомо, з В. Криловою він обвінчався в 1917 році, а 1923 року взяв ще й офіційний шлюб у Німеччині. Легенду про її зраду з білогвардійським офіцером спростував М. Куценко у статті «Сповідь про трагічне кохання» [87]. Дослідник на конкретних фактах доводить, що, починаючи з 2 жовтня 1921 року і до початку 1928 року, вона постійно була поруч зі своїм чоловіком, що заперечує історію з утечею закоханих до Праги у 1920-х роках.

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

В одному з листів до Олени Чернової (жінки, з якою доля звела О. Довженка у 1928 році) митець писав: «Вона приїхала зовсім несподівано після півроку мовчання. Два тижні величезні милиці стояли всюди переді мною, немов страхітливі привиди. Я наштотхувався на них на кожному кроці. Я боявся ходити по кімнаті. Я боявся торкатися речей. Мені здавалось, що від доторку вони зламуються чи деформуються. Моя кімната стала маленькою і тісною. А на ліжку лежала моя дружина Варя. Жалюгідна, змучена. Це був найглибший абсурд, який я коли-небудь відчував. Нещастя розлилося, як туман, у моїй кімнаті» [75, с. 144].

Існує також припущення, що безнадійно хвору дружину О. Довженко покинув заради Юлії Солнцевої, хоча насправді в його житті спочатку були інші жінки – Іда Пензо й Олена Чернова. І саме остання стала причиною розлуки О. Довженка і В. Крилової. Здогадуючись про нове захоплення свого чоловіка, Варвара надіслала йому листа, у якому зауважила: «Дорогий, рідний, коханий! Я їду від тебе назавжди. <...> Ти ідеш у велике мистецтво. Ти віддаєш йому всього себе. Тобі потрібен друг у житті, тобі потрібна та, яка зможе надихати. <...> Не хочу, щоб моя хвороба травмувала твою душу. <...> Ти закохався, Сашо... Повір: від щирого, хоча і наболілого серця, відкидаючи заради тебе ревність і біль, хочу, щоб вона стала справжнім твоїм другом, твоїм натхненням. А в мене єдине до тебе прохання: хочу жити під твоїм прізвищем» [103, с. 125].

Після розриву стосунків із дружиною поруч із О. Довженком майже одночасно з'являються дві жінки. Однією з них була Іда Пензо – прима-балерина Одеської державної опери, яка зіграла головну роль у його німому фільмі «Сумка дипкур'єра». Про цей «напівроман» дослідникам творчості письменника стало відомо здебільшого з твору близького друга О. Довженка Ю. Яновського «Майстер корабля», який був написаний у період з 1927 по 1928 роки. У романі з великою точністю відображено сутність кінематографічного життя Одеси тих років, а також почуттів, «які спалахнули в магічному

трикутнику: двоє чоловіків (О. Довженко і Ю. Яновський) та жінка (І. Пензо)» [185, с. 142].

Першою жінкою, яка справді зіграла у житті творця нового українського кіно роль натхненниці, музи, стала Олена Чернова. Олена, Олеся, Леся, Леля Чернова, як називав її О. Довженко, у 1920-х роках приїхала до Москви з Баку. Молода жінка займала посаду секретаря у Держбанку, а вечорами підробляла грою на піаніно в невеличких ресторанах. Окрім того, вона знімалась у різних кіностудіях Москви, Одеси, Грузії, зіграла головну роль у фільмі свого чоловіка Георгія Мдівані «Моя бабуся». З О. Довженком О. Чернова познайомилася в Одесі на зйомках фільму «Сумка дипкур'єра», у якому зіграла ледь помітну роль покоївки балерини. Роботу над цим фільмом, а також «Звенигорою» і «Арсеналом» називають втечею О. Довженка від проблем з хворою дружиною до цілющих джерел творчості [76, с. 109]. Саме на період створення цих кіноробіт припадає й епоха листування з Черновою.

Ця частина Довженкового епістолярного спадку (вона налічує вісімнадцять листів, наповнених почуттям любові до Олени Чернової) збереглася завдяки дбайливому ставленню і повазі до пам'яті митця Ірини Геращенко – фахового теоретика, автора й упорядника багатьох книжок. Саме їй колишня Довженкова пасія довірила папку з листами і малюнками закоханого в неї письменника [75, с. 130]. Певних зусиль доклав до цього й Р. Корогодський, який 1997 р. опублікував згадані листи мовою оригіналу в Україні.

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

У листах О. Довженка все як у романі: «інтрига, спалахи божевілля, що знайомі всім закоханим, психологічні колізії, підсвідомі блокади, гра, свідоме відчуження і несвідомі випадки; текст густо засіяний згадками про експеримент соціального безумства на території 1/6 частини світу, свідком і активним

учасником якого був Довженко. І все-таки листи дивні. Й усі про кохання» [75, с. 130]. Окрім зворушливих, подекуди інтимних почуттів, у цих листах наявна ціла поліфонія проблем, що турбували О. Довженка у ті роки. Відчуття приреченості митця, який щосили прагне звільнення від самотності, людського дотику, прихистку для своєї зраненої душі – є наскрізною темою цього епістолярного спадку. Психологічний стан митця у цей час говорить про необхідність відновлення його фізичних і моральних сил. Почуття до Олени Чернової стали спробою письменника втекти в світ романтики від драми повсякденного життя.

Взаємини О. Довженка з О. Черновою були достатньо складними, а часом, неймовірно заплутаними. Частина листів демонструє окриленість митця цим світлим почуттям: «Сьогодні я знову ляжу спати з вашою фотокарткою в руках. Моя маленька, хороша дівчинка», «сонечко, моє рідне, моя мила чудна дівчинка, я відчуваю до Вас велику ніжність» [75, с. 131], «рідна моя, твій образ я ношу в обіймах» [75, с. 134]. Деякі фрази наповнені відчуттям смутку, відстороненості, передчуттям близького кінця цих стосунків: «ваш запах змішався із пахощами покинутого степу», «я вигадав Вас», «так хочеться пожалітися, а нікому», «Ви моя далека сумна музика», «я один, зовсім один» [75].

Листів-відповідей Чернової не збереглося. Можна лише здогадуватися, про що вона могла йому писати. Є підстави дійти висновку, що це Довженкове кохання було без взаємності. Принаймні, з листів письменника стає зрозумілим, що він раз по раз наштотхувався на стіну нерозуміння зі сторони коханої, відчував її відчуженість. І все ж складається враження, що на певний час ця жінка стала тим багаттям, біля якого митець зігрівав свою душу, музикою, під супровід якої писав, присвячений їй «Арсенал». «Яким буде «Арсенал»? Олеся, я присвятив його Вам і зроблю все і навіть більше, ніж мені дозволяють, щоб не було мені перед Вами соромно» [75, с. 145], – писав він в одному з листів.

Відгомін цих почуттів через багато років потому знайде відображення в оповіданні «Незабутнє» й кіноповісті «Україна в огні», у яких ім'ям своєї пасії

він наділить головних героїнь, чим воскресить свою незабутню Олесю-Лелю із забуття. Пристрасний потік слів із четвертого листа («я не вигадав тебе. Ти існуєш і живеш десь для мене. І за все це у душі сама говориш: “Милий, милий, рідний мій Сашко, допоможи мені, Сашо” <...> Це ти, Олеся. Це Тебе я люблю і буду тебе любити. Олеся, я люблю Тебе. Ти моя Олеся») відобразиться у діалозі Олесі Запорожець і її коханого Василя Кравчини («Україна в огні»):

– *Так тебе зовуть Василь?*

– *Так.*

– *Василь, Василик, а я Олеся. Поцілуй мене, Васиliku. Я така щаслива.*

– *А чого ти плачеш?*

– *Ні, я не плачу. Так мені гарно.*

– *Рідна моя. Чого ж ти плачеш?*

– *Це ж ти плачеш, Васиliku. Ти не забудеш мене? [43, с. 157].*

Через дванадцять років після завершення кіноповісті «Україна в огні» ім'ям Олеся нарече О. Довженко ще одну зі своїх героїнь із останньої кіноповісті «Поема про море» (1954–1956), яка розповідає про будівництво Каховської ГЕС. В одному з епізодів твору, використовуючи авторемінісценцію (усвідомлене чи неусвідомлене самопосилання на свої твори), письменник знову повернеться до сцени побачення і емоційного діалогу двох закоханих – водія Івана Гуренка і штукатурниці Олесі:

– *Чого ти плачеш?*

– *Я не плачу. Я радію, що в мене такі думки. Гарно як, дивись. Як прекрасно!*

– *Це ти така.*

– *Яка?*

– *Ну... прекрасна.*

– *Ти любиш мене?*

– Да.

– Господи... Ну, скажи: «люблю». Ніхто нас... тут тільки ми й зорі. Іваночку! Я так люблю тебе!

– І я [50, с. 66–67].

Прикметно, що на початковому етапі у щоденникових записах митця головних героїв звали Фелікса і Трубенко [41, с. 643]. Однак в останній редакції письменник відмовився від прокомуністичних імен і знову повернувся до близьких його серцю українських варіантів.

Сила кохання Василя Кравчини допомогла йому пробитися через усі випробування війни і повернутися в обійми своєї Олесі. Сила кохання Івана Гуренка дозволила зберегти стосунки з коханою людиною у непрості часи розбудови держави післявоєнного періоду. Ймовірно, такими фіналами кіноповістей письменник особисто для себе завершив незакінчений роман з Оленою Черновою, якій у третьому листі писав: «Ще трохи часу. Переступлю я через останні дротяні загородження. І голосно крикну тобі, Олеся – це я» [75]. Та зустрітися йому з Черновою не судилось. Обставини життя, неприступність Олени, її небажання бути разом з Довженком розлучили їх у середині 1928 року назавжди.

У тому ж 1928 році митець познайомився з Юлією Солнцевою, яка стала його *alter ego* майже на три десятиліття, тобто до останніх днів.

Ю. Солнцева була на той час досить успішною актрисою кіно і театру. До зустрічі з О. Довженком вона зіграла головні ролі у фільмах «Аеліта», «Папіросниця від Мосельпрому», «Леон Кутюр'є», «Буря», «Очі, які не бачили», «Джиммі Хіггінс», «Дві жінки». Однак зважилася залишити артистичну кар'єру заради подружнього життя з митцем.

Уперше вони зустрілися на Одеській кінофабриці. Існує принаймні дві версії їхнього знайомства. За однією, їх представив одне одному спільний друг Ю. Яновський. За іншою (на цьому наполягає Ю. Солнцева), це сталося під час зйомок фільму «Джиммі Хіггінс», у якому одну з ролей грала майбутня

Довженкова дружина (митець мав звичку приходити у павільйон кіностудії, аби спостерігати за грою акторів) [37, с. 269].

О. Довженко прожив з Ю. Солнцевою двадцять вісім років. Увесь цей час вона була разом зі своїм чоловіком, виконуючи роль дружини, колеги, помічника, асистента, лікаря швидкої допомоги, коли у нього підводило серце. Письменник дуже цінував кохану. Його листи, звернені до неї, сповнені любові, тривоги за її життя.

Вони добре доповнювали одне одного. Розуміючи, що заради нього Ю. Солнцева пожертвувала своєю акторською кар'єрою, О. Довженко дав їй можливість стати співрежисером, прилучивши таким чином до улюбленої справи під іншим кутом зору. Вона активно працювала над підготовкою його кінокартин. У низці фільмів – «Земля», «Іван», «Аероград» – Ю. Солнцева виконувала обов'язки асистента режисера, починаючи з фільму «Земля», у якому виконувала роль сестри Василя, супроводжувала митця в усіх його поїздках за кордон. Завдяки спільній роботі з Довженком Ю. Солнцева стала лауреатом Сталінської премії (1949), а пізніше (1981) їй було присвоєно звання Народної артистки СРСР.

Після смерті О. Довженка Ю. Солнцева зняла фільми за його сценаріями «Поема про море», «Повість полум'яних літ», «Зачарована Десна», «Незабутнє», «Золоті ворота» і, по суті, стала основним зберігачем і пропагандистом його творчого доробку. Висловлювалася гіпотеза щодо її зв'язків зі спецслужбами [37, с. 270; 185, с. 162], проте документальних підтверджень це не знайшло.

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

Це була молода поетеса з Чернігівщини, якій судилося прожити всього сорок дев'ять років. За своє недовге життя вона видала кілька поетичних збірок – «Зелена сторона» (1940), «Просторами України» (1943), «Дівоча лірика» (1946), «Майбутнє кличе» (1952), «Окрилена молодість» (1952), «Не минає молодість» (1966). О. Довженко був захоплений її творчістю, прохав написати поезію про Дніпро. «Коли б мені Ваш дар, – звертався митець до своєї пасії 16 жовтня 1952 року, – я склав сьогодні б вірш про Велику Річку мого народу, про те, як я люблю її дорогоцінні тихі води. Поскільки ж доля обійшла мене римами, в природі теж бувають помилки, а без рим любові до Ріки скласти не можна, я Вас прошу, моя рідна, у Вас голос ясний і рими легенькі, складіть от сі вірші так, ніби я їх Вам отсе нагомонів» [37, с. 182].

Це останнє платонічне кохання ніби відродило вже серйозно хворого майстра. У його листах до В. Ткаченко досить часто зустрічаються слова «щастя» і «щасливий»: «Ви бачили щасливого чоловіка, Валю? Се я. <...> Я хочу вирости і стати кращим разом з Вами. А Ви обов'язково. Я буду вірити в Вас і ніжно й наполегливо вимагати. Творити мені осталося недовго. Але це не має ніякого значення. Поки здатний до радості, поки живе любов до народу і палає бажання творити – я щасливий» [37, с. 187].

У своїх епістолярних посланнях О. Довженко називає кохану Вілою-посестрою. Він розумів, що їхні стосунки не можуть бути довготривалими. Бути разом заважали і відстань, що їх розділяла (В. Ткаченко жила в Києві), і його спільне життя з Ю. Солнцевою. У тому ж листі від 7 жовтня 1952 року письменник напише: «Я надто переповнений Вами і собою. Я мушу звільнитися од себе і знову розпастися й розмножитися серед народу і перебувати поза всім особистим, навіть найріднішим, найдорожчим. Тому я, очевидно, *писати Вам скоро не буду, у всякім разі, посилаю листи, бо інакше загине все діло мого життя і я сам*» (курсив наш – С.М.-М.) [37, с. 181]. Хоча надалі майстер зізнається, що саме вона, Валентина, Валя, Віла-посестра, по суті, стала його музою: «Як багато прекрасного принесли Ви мені. Скільки відкрили добра. Скільки краси розбудили, Валю. Як зворушливо піднесли Ви в моїх очах

людину, матір. Скільки спогадів дорогоцінних про Україну, про наше Полісся, про мою красуню Десну, про юність мою, про дитинство і... про літа мої і серце. <...> Спасибі Вам, спасибі» [37, с. 181].

Історія цих почуттів мала досить короткий термін – неповних два місяці. Основною причиною припинення стосунків із В. Ткаченко, ймовірно, було те, що поруч із письменником постійно знаходилась інша жінка, з якою він прожив на той час двадцять п'ять років і яку, мабуть, не менше кохав. Усього через два дні після того, як О. Довженко написав останнього листа Валентині, у його щоденнику від 14 листопада 1953 року з'явився запис: «Я так люблю її, мою Юлю, як ніби й не любив ще ніколи за двадцять п'ять років родинного з нею життя. Я безупинно говорю їй найніжніші слова. Милуюсь нею, весь переповнений до неї глибокої ніжності» [41, с. 700].

Можна припустити, що певні риси, притаманні В. Ткаченко, знайшли своє відображення в жіночих образах із останніх Довженкових художніх творів, у тому числі в постаті Катерини Зарудної з кіноповісті «Поема про море», над якою митець тоді працював.

За свої майже три десятиліття літературної творчості О. Довженко створив низку незабутніх жіночих образів, які суттєво поповнили загальноукраїнську галерею портретів представниць жіноцтва, для якої у свій час працювали І. Котляревський, Г. Квітка-Основ'яненко, Т. Шевченко, І. Нечуй-Левицький, М. Кропивницький, І. Карпенко-Карий, Панас Мирний, І. Франко та багато інших вітчизняних класиків.

О. Довженко, як і його попередники, бачив у жінці передусім духовну красу, оспівував її вірність і щирість. На сторінках своїх нарисів, сценаріїв, оповідань, кіноповістей, «Щоденникових записів» він неодноразово звертався до свідомості співвітчизників зі своїми думками про величне призначення жінки в усі часи; закликав цінувати й повсякчас оберігати матір, сестру, доньку, кохану, вбачаючи в кожній із них хранительку домашнього вогнища, берегиню сімейних традицій.

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

2.2. Вплив Святого Письма на формування Довженкових жіночих образів

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

Говорячи про релігійне виховання у Довженковій родині, варто згадати наступні рядки кіноповісті «Зачарована Десна»: «Повсякденні свої інтереси прості люди хорошого виховання, до яких належала і наша сім'я, вважали по скромності своїй недостойними божественного втручання» [43, с. 435]. Відтак, молитви-звернення матері і молитви-прокльони прабаби Марусини були направлені до Божої Матері, Юрія Побідоносця, святого Григорія, а його дитячі прохання були спрямовані до святого Миколая-угодника, образ якого, разом із образом Бога на покуті, нагадував йому портрет діда.

Отже, свої перші релігійні уроки О. Довженко отримав ще в дитинстві, оскільки виховувався у глибокорелігійній родині. Зі Святим Письмом познайомив майбутнього письменника дід Семен – єдина письменна людина в їхній сім'ї. Останній на радість онукам щонеділі любив урочисто читати Псалтир, і хоч, як зауважує автор, «ні дід, ні ми не розуміли прочитаного, <...> це хвилювало нас, як дивна таємниця, що надавало прочитаному особливого, небуденного смислу» [43, с. 432].

Безперечним авторитетом для О. Довженка був батько Петро Семенович, гірку правду про «тяжкі кайдани неписьменності і несвободи» якого вдячний син виправдав такими рядками: «з нього можна було писати лицарів, богів, апостолів, великих учених чи сіятелів, – він годивсь на все...» [43, с. 446]. Саме від нього перейняв письменник «внутрішню високу культуру думок і почуттів» [43, с. 445], майстерність бачити і цінувати красу. Але у хвилини розпачу, коли одне за одним помирали діти, коли в один день довелося поховати чотирьох синів – Лавріна, Сергія, Василя, Івана – «в великій розпачі прокляв він ім'я боже...», а потім «попа вигнав із двору і заявив, що сам буде ховати дітей своїх» [43, с. 445]. Ця подія пізніше лягла в основу епізоду всесвітньовідомого Довженкового фільму «Земля», де Опанас Трубенко після вбивства його сина сількора Василя піде до сільського попа, щоб проклясти навіки Бога і зректися попівщини.

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

З особливою гостротою цей Довженків максималізм проявиться під час навчання в Глухівському вчительському інституті (1911–1914 рр.). «Помню домовую институтскую церковь, в которой я, семнадцатилетний в то время юнец, отказался, стоя на коленях перед аналоем на исповеди перед законоучителем отцом Александром, от веры в бога...» [86, с. 16], – писав він у

листі до Я. Коваль 1949 р. Як результат – лише «удовлетворительные успехи» з Закону Божого в його атестаті.

Установлення в країні нової більшовицької влади, яка поставила церкву поза законом, оголосила їй справжню війну, активне пропагування в суспільстві атеїстично-матеріалістичного погляду на світ, інші заходи, націлені на формування нового типу людини (*homosovetikus*), – все це, напевно, лише зміцнило атеїстичні погляди митця. Як зазначив С. Мащенко, «у 20 –30-і роки О. Довженко, як і інші діячі «Розстріляного Відродження», захоплений ідеями антропоцентризму, співає “людині гімн, людині, а не Богу” (П. Тичина). Поринувши у вир перебудови світу, маючи значні творчі здобутки у сфері кіномистецтва, О. Довженко вірить у всемогутність людини, ставлячи її на місце Бога. До того ж він спостерігає зростання індиферентності серед простих людей у їхньому ставленні до церкви: храми не відвідуються, священник перестав бути авторитетом» [107, с. 107].

Незавуальована демонстрація всезростаючої політичної зрілості селян наявна у кіносценарії «Щорс», який митець писав у 30-х роках ХХ ст. І художній твір, і фільм відображають події російсько-української революції 1917–1921 рр. Однією з найвиразніших є сцена з убивством священника отця Сидора ревним парафіянином, у минулому богунцем Прокопенком. Духовний пастир віддав окупантам-гайдамакам списки партизан села, чим прирік сорок дві людини зі свого приходу на вірну смерть. Вороги розстріляли партизан, знищили їх сім'ї, спалили третину села, залишили сиротами десятки дітей. Дізнавшись про це, богунці вирішили вчинити самосуд.

Дочекавшись кінця служби, Прокопенко з товаришами вивів священника на кладовище, де й виніс вирок зрадникові: «Як віддали ви на люту смерть бідних християн ворогам революції, позбавляємо вас сану і життя, як Іуду Скаріота. Відверніться» [46, с. 201].

У цьому епізоді, де віруюча людина вбиває священника, О. Довженко, ймовірно, намагався продемонструвати вищість цінності людини і її життя над релігійними переконаннями. Також тут простежується утвердження

соціалістичних переконань, що були неможливі за сусідства «релігійних пережитків».

Повернення О. Довженка до традиційних для українського народу християнських цінностей відбувається в роки Другої світової війни, що було обумовлено тим великим випробуванням, із яким зіткнулась країна у зв'язку з нацистською агресією. На тлі великої біди, коли за лічені місяці загинули мільйони людей, коли було зруйновано тисячі міст і сіл, безліч культурних пам'яток, коли німецькі дивізії переможно просувались у глиб країни, солдати і трудівники тилу потребували моральної підтримки. Цю просту істину зрозуміла навіть комуністична влада, яка, аби надихнути воїнів на битву з загарбниками, у своїх офіційних виступах стала спиратися на імена великих полководців минулого – Б. Хмельницького, О. Суворова, М. Кутузова. Саме в цю страшну добу не тільки припинилась шалена атеїстична пропаганда, а й дозволено було відновити богослужіння в уцілілих після довоєнних погромів православних храмах, відкрити нові, були повернені із заслання й концентраційних таборів священники, які на той час ще залишились живими.

О. Довженко одним із перших зрозумів необхідність повернення українського народу до історичних першоджерел, до прадавньої православної віри. Уже в перші тижні війни він друкує свої статті «Душа народна неподолання», «Я бачу перемогу», «Народні лицарі», у яких згадує такі славетні імена з минулого, як давньоруський князь Святослав, Богдан Хмельницький, Наливайко, Кармалюк, звертається до образу гоголівського Тараса Бульби. У статті «Україна в огні» вперше у творчості письменника з'являється біблійний вислів «неопалима купина», що в усі часи вживався як ознака утвердження безсмертя. «І стоїть Україна перед нашим духовним зором у вогні, як неопалима купина» [47, с. 26], – зауважує митець. Аналіз згаданого біблеїзму показує, що вибраний він автором осмислено, і є одним із визначників змісту й ідейно-естетичного спрямування публіцистичного твору.

Про повернення О. Довженка до Бога свідчить і його постійне діагностування суспільних настроїв. Із щоденникових записів письменника

зрозуміло, що надії на перемогу народ пов'язував здебільшого з православною вірою. Характерним прикладом є нотатка, котру він зробив у квітні 1942 р.: «Баба Вівдя: – Кажуть, у Єрусалимі відкрилась дірка в небі, і звідти голос Божий, неначе по радіо, щодня каже: “Молітесь хоч раз у день, і тоді буде щасте і погинуть німці”» [41, с. 70].

Саме в цю нелегку для народу годину О. Довженко чи не вперше за кілька десятиліть із максимальною відвертістю висловлює і своє особисте ставлення до християнських святинь, найбільшою з яких він вважає Великдень. На Великдень, наголошує майстер, «ніхто нікого не вбивав і не було крадіжок. Навіть найбрутальнішому хаму дано було не лаятись у цей великий старий добрий день. Свято над святами. Празників празник. Люде цілували людей». І тут же з сумом додає: «Нема. Нема нічого. Чисто. Продовжується день довжелезний і плеться кров. Земля занедужала» [41, с. 88].

Пізніше у забороненій Сталіним кіноповісті «Україна в огні» (1943) знаходимо слова, вкладені О. Довженком у вуста німецького полковника Ернста фон Крауза: «Дивовижно. Вони вже двадцять п'ять літ *живуть негативними лозунгами одкидання бога* (курсив наш – С.М.-М.), власності, сім'ї, дружби!.. У них немає вічних істин» [43, с. 164]. Мабуть, саме у ці тяжкі воєнні часи колишній «атеїст» і у своїй свідомості, і у своїй літературній творчості поступово повертається до Бога, в існування якого вірив малим хлопчиком, а потім понад тридцять років, керуючись пануючими у тогочасному суспільстві правилами, відкрито відкидав, чи тихо замовчував у собі цю віру.

Відтак цілком закономірно, що в повоєнному 1946 році у своєму щоденнику О. Довженко запише: «Я почав молитися богу. Я не моливсь йому тридцять сім років, майже не згадував його. Я його одкинув. Я сам був бог, богочоловік. Зараз я постиг невелику краплину своєї облуди. <...> Коли посивіла моя голова, і вщухли пристрасті, і день повечорів, і пройдено, здавалося, такий великий шлях, тепер на самоті отут в пустині кинутий людьми, відчув до глибини душі своєї, що “слаб і немоощен є чоловік, і все життя людськеє скорботнее”. <...> Бог в людині. Він є або нема. Але повна

його відсутність се великий крок назад і вниз. В майбутньому люди прийдуть до нього. Не до попа, звичайно, не до приходу. До божественного в собі. До прекрасного. До безсмертного» [41, с. 397].

Повернувшись до Бога, до християнства, О. Довженко так і не змінив свого негативного ставлення до церковників. У зв'язку з цим варто згадати запис, який він заніс до щоденника в квітні 1942 р.: «Церква божа непогрішима. Грішити можуть окремі лише священнослужителі» [41, с. 91].

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

Як уже зазначалося, одне з найпочесніших місць у творчості письменника займає образ матері, яку він порівнює з близьким кожній людині образом Богородиці – Пресвятої, Преблагословенної, Пречистої. Саме образ Божої Матері є одним із головних у кіноповісті «Зачарована Десна». Це єдиний жіночий образ у творі, який не викликає жодних сумнівів чи суперечностей, і відіграє вельми важливу функцію. Автор звертає на нього особливу увагу, свідченням чого є наступні рядки: «Не вдаючись глибоко в історичний аналіз деяких культурних пережитків, слід сказати, що у нас на Україні прості люди в Бога не дуже вірили. Персонально вірили більш у Матір Божу і святих – Миколая-угодника, Петра, Іллю, Пантелеймона. Вірили також в нечисту силу. Самого ж Бога не те щоб не визнавали, а просто з делікатності не наважувались утруждати безпосередньо. У жінок була своя стежка: вони довіряли свої скарги Матері Божій, а та вже передавала Сину чи Святому Духу-голубу» [46, с. 40].

З часів утвердження християнства на теренах України саме образ Святої Богоматері став провідним. Слід підкреслити, що цей образ в усі часи був багатовимірний і уособлював як материнську любов до дитини (сидяча Одигітрія (Провідниця), Єлеуса, або Богородиця Ніжності (та, що молиться і та, що милується); Гра й Галактотрофуса (Ісус грається на руках Марії або ж Марія годує маленького Ісуса груддю), так і матір-заступницю певного краю (Оранта,

або Заступниця (Марія з піднесеними руками молиться за помилування людей); Панагія, або Знамення (Марія стоїть, на її грудях у колі зображено маленького Ісуса); Покрова (Марія на піднятих руках тримає свій омофор, тобто пояс, для захисту віруючих людей од усякої ворожої напасти) [174, с. 28].

Цілком природно, що обидві центральні героїні «Зачарованої Десни» – і мати, і прабаба – теж постійно апелюють до Божої Матері. Майже всі монологи (прокльони-молитви) прабаби звернені до «Цариці Небесної, святої великомучениці, заступниці милостивої, Матері Божої» [46, с. 41, 45]. Саме поруч з Матір'ю Божою все життя мріє знайти собі місце у Раю мати малого Сашка. І саме від Її гнівного погляду ховався в малині «маленький ангел». Таке гречне ставлення до образу Божої Матері обумовлено тим, що вона завжди була і залишається символом християнської жертвності, святої материнської любові.

У своєму зверненні до Матері Божої О. Довженко, ясна річ, мав своїх попередників. В українській літературі XIX – початку XX ст. рецепція образу Богородиці відображена у творах: «Марія» Т. Шевченка, «Сікстинська Мадонна», «Коляда» І. Франка, «Пречиста Діво, радуйся, Маріє!» Ю. Федьковича, «Прокляття Рахілі» Лесі Українки, «Мати Божа», «Віщуни» О. Кобилянської. Символічність образу Божої матері відчутна у новелах «Марія» В. Стефаника, «Мати», «Я (Романтика)» М. Хвильового, «Мати» Г. Косинки, у драмі «Чорна Пантера і Білий Медвідь» В. Винниченка та ін.

Ототожнення головної героїні з образом Богородиці прослідковується й у романі У. Самчука «Марія». У творі, на тлі подій, що відбувалися в Україні у роки Першої світової війни, революції, насильницької колективізації, голодомору, змальоване життя Марії – від народження до смерті. У її образі втілені високі моральні риси українського народу: доброта, любов, працьовитість, усвідомлення людської гідності, а також риси характеру, що були притаманні Пресвятій Марії: здатність до самопожертви, розсудливість, смиренність, терплячість, працьовитість [158].

Однак рисою, що найбільше пов'язує долі Богородиці і Марії з роману У. Самчука є, звичайно, трагізм. Загибель Сина Божого Ісуса Христа стало найбільшим випробовуванням і тягарем для його Великої Матері. Марія Перепутько втрачає трьох синів, дочку, онуку. І саме ця обставина чи не найбільше наближає образ героїні твору до образу Святої Діви.

О. Довженко також неодноразово змальовував образ Марії, втіливши його в постаті українських берегинь. Мати у О. Довженка завжди відіграє роль центральної організуючої родинної сили. Потужний вплив матері на особистість письменника відображено не тільки у його літературних творах, а й у щоденникових записах та епістолярному доробку.

Підтвердженням цього є різнопланова палітра материнських образів та багатство їхніх психоемоційних переживань: літня сівачка, безіменна мати з кіноповісті «Арсенал», яка понад свої сили має самотужки обробляти поле, оскільки її син, герой війни, не в змозі стати пліч-о-пліч з нею, залишившись після кривавого бою без ніг; берегиня роду, його осередок і велике серце Тетяна Запорожець з «України в огні» та Тетяна Орлюк з «Повісті полум'яних літ»; стара добра Левчиха з оповідання «На колючому дроті», яка поклала своє життя заради Петра Чабана; мати, що прокляла сина-відступника у оповіданні «Відступник» і, звичайно, Одарка Єрмолаївна з автобіографічного твору «Зачарована Десна».

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

Проблему нереалізованого або втраченого материнства О. Довженко розкриває на основі образів усіх тих матерів, які втратили своїх улюблених синів на полі бою. Його щоденник переповнений записами про материнські сльози, страждання, біль: «Самим страшним під час відступу був плач жінок. Коли я згадую зараз відступ, я бачу довгі, довгі дороги і численні села і околиці, і скрізь жіночий невимовний плач...» [41, с. 54]. Цей плач, що довгими

ночами не давав О. Довженкові заснути, був для нього суголосний плачу морських чайок, які до кінця днів голоситимуть за своїми чаєнятами.

У той же час «Зачарована Десна» демонструє й іншу сторону феномену материнства як найбільш зворушливого і незабутнього спогаду в житті, з яким пов'язано відчуття захищеності, затишку, наближення до божественного. О. Довженко сакралізує образ матері, возвеличує протягом усього свого творчого життя.

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

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

Історії життя біблійної Рахав і Довженкової героїні завершуються по-різному. Врятувавши розвідників від переслідування і загибелі, Рахав зуміла зберегти і їхні життя, і своє власне [11, с. 590]. Зовсім інша доля випала Марії Стоян, яка змушена була розділити гірку участь із тими, кого намагалася врятувати.

Це приклад того, як майстер умів творчо, використовуючи інтертекстуальні конструкції (переспів), переосмислювати у своєму літературному доробку вічні біблійні сюжети. Водночас такий фінал оповідання «Мати» спонукає подивитися на Довженкову героїню й під дещо іншим кутом зору, оскільки викристалізовується ще одна паралель – між Марією Стоян і, власне, самим Спасителем. Адже обоє вони пожертвували

своїм життям заради інших. Ісус Христос прийняв мученицьку смерть задля того, аби дати надію на спасіння всьому людству, а Довженкова Марія здійснила свій великий материнський подвиг, аби врятувати життя пересічним воїнам, яких вона назвала своїми синами. Символічним тут є передусім те, що це були не її рідні сини, навіть не українці. Обидва вони росіяни, обидва з Уралу – Степан Пшеницин і Кость Рябов. Наголошуючи на цьому, автор намагається в образі своєї героїні ще більше узагальнити образ Матері, для якої синами є всі захисники Вітчизни.

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

Не менш цікавим у плані зіставлення з біблійними персонажами є й інший жіночий образ із Довженкового доробку – образ Христі Хуторної («Україна в огні»). Її ім'я у перекладі з грецької означає «християнка», «та, що присвятила себе Христу». Історія непростого життя цієї героїні алюзійно нагадує шлях до Христа, до духовного очищення колишньої блудниці Марії Магдалини. Остання, як відомо, «була зцілена Ісусом Христом від злих духів і стала однією з тих благочестивих жінок, які всюди слідували за ним під час його земного життя, і першою, кому відкрилося чудо Воскресіння» [11, с. 456]. Ім'я Марії Магдалини згадується в Біблії більше 10 разів (Матф. 27:56, 61; 28:1; Марк 15:40, 47; 16:1,9; Лука 8:2; 24:10; Йоанн 19:25; 20:1, 11, 16, 18), що свідчить про її неабияку роль у житті Ісуса Христа і християнській релігії в цілому.

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

Одним із таких авторів, як відомо, був М. Метерлінк, який висловив припущення, що саме Марія Магдалина могла порятувати Спасителя від загибелі. Про це йдеться в його останній драмі «Марія Магдалина» [110].

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

Це були саме ті ліки, які врятували не один десяток таких загублених у життєвих вирах душ. Слушно зауважити про стан Христі, коли її вели на партизанський суд, куди «вона ледве йшла. Все її молоде тіло утратило свою силу й ніби розтало. Вона немов падала з великої висоти на землю в страшній свідомості, що парашут за спиною не розчинився і вже тепер їй ні спинитися, ні крикнути, ні покликати. Земля невблаганно тягла її до себе» [43, с. 216]. Це був стан приреченості, стан людини, готової до смертельного вироку, до загибелі після довгих днів знущання над нею нацистськими солдафонами, а також інших поневірянь. Але розмова з партизанами мала відбутися в житті цієї Довженкової героїні, аби вона змогла зрозуміти хибність своєї поведінки і даремність свого життя поруч із фашистом.

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

Прощення Христі співзвучне з прощенням Марії, про яку в Євангеліє від святого Луки було сказано: «Численні гріхи її прощені, хоч багато вона полюбила. <...> Твоя віра спасла тебе!» [12, с. 82]. Саме в цьому

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

О. Довженко використав алюзію (відсилання до певного джерела чи явища), змальовуючи постать безіменної героїні з незакінченої сатирично-комедійної кіноповісті О. Довженка «Загибель богів», яка також є схожою на біблійну Марію Магдалину. Показово, що автор спочатку ставив собі за мету написати цей твір як трактат про малярство: «Треба в ньому розглянути найголовніші проблеми малярства взагалі і сучасного зокрема. Реалізм. Натуралізм. Синтез і рабське копіювання, фантазія і убожество» [49, с. 486]. Однак у процесі роботи акценти змістилися, і в центрі уваги опинилася жінка-солдатка, повія й п'яниця, «що втратила все на світі і вже не вважала себе за людину» [49, с. 490]. Вона жила разом зі своєю незаконно народженою дитиною і була дуже «легка до любощів», бо не могла чи не хотіла «спати без живого тіла» [49, с. 490]. «Природа, – зазначає автор, – якось дивно створила її, що, ніби жартуючи, вклала в неї стільки ніжності, що її вистачило б на цілий район жіноцтва. А сприятливих умов для прояву ніжності не послала, от і обернулася вона на казна що» [49, с. 490]. Зрозуміло, що за таку аморальну поведінку молодицю ненавиділи усі мешканці села.

Зміни у свідомості Довженкової героїні почали відбуватися після приїзду до села, у якому вона мешкала, художника, завданням якого було намалювати іконостас для місцевої церкви. Натурниками для створення образів небожителів мали стати її односельці. «Святих було написано з багатих, – зазначає автор, – Тому бідна половина була розлютована вщент. <...> Самі заможні відчували таку певну можливість причаститися безсмертної святості. Почалася боротьба за місця. Кожний хотів бути написаним поближче до царських врат. Варварам, Катеринам і святим Єфросиніям бути поближче до Божої Матері. Махтеї, Марки, Миколи, Пантелеймони, Юрки билися за своє і платили нишком «містове» коло спасителя» [49, с. 481].

Врешті-решт, коли робота над іконостасом була завершена і до церкви приїхав архієрей, то на нього «зі стін і з рам дивились преподобні селюки, змальовані з такою надзвичайною силою, що здавалося, можна відкривати загальні збори» [49, с. 487]. Архієрей у гніві наказав замазати фарбами іконостас. Найбільше розгнівав святого отця образ Пречистої Діви, намальований із недостойної, на його думку, моделі, яку він називав не інакше як «курвою».

Іконописець з-поміж сотні претенденток осмислено вибрав на роль натурниці для ікони Божої Матері саме солдатку-повію. За його словами, вона була найдостойнішою, оскільки саме в ній він побачив смиренність і святість, котрі так необхідні для створення образу Пресвятої Богородиці. Адже святість, як зауважував художник, не з'являється нізвідки, вона твориться «з найвищих, найніжніших бажань і спогадів дитинства, і добра, і кротості матері, з минулого й прийдешнього, з пісень і музики, з плачу дитиночки, з недолі, жалю й примиренності, з доброти і навіть згублених чеснот» [49, с. 486].

Прикметно, що жінка, яка давно вже змирилася з тим становищем, котре відвели їй односельці, довго не погоджувалась, аби з неї малювали ікону Святої Діви, позаяк думала, що це жарт. Але врешті-решт богомазу вдалося її вмовити. І це стало саме тим переломним моментом, коли вона в одну мить змогла переоцінити своє життя, відчула в собі щось людяне і божественне. «Вона засвітилася вся, стала прекрасною, – описує стан колишньої блудниці автор, – художники не впізнали її. І були глибоко схвильовані її натхненням. І тут сталося чудо. Її натхнення передалося художникам. Вони написали надзвичайний образ всіх скорбящих» [49, с. 490]. Пізніше, під час розмови з архієреєм, солдатка відречеться від свого попереднього життя, зауваживши, що після згаданої події змінилася, стала чистішою, праведнішою.

Коментуючи сюжет цього незакінченого твору, О. Довженко робив наголос на тому, що в кожній людині є щось божественне. Потрібно лише пробудити в ній віру в себе («з людей почали писати святих, і людям захотілося стати святими і хоч трохи покращати») [49, с. 486].

Оптимістичним є й фінал оповіді, коли за наказом архієрея замазували іконостас, образ Пречистої Діви якимось дивом залишився незайманим і перед ним, за словами автора, довго ще спинялося не одне покоління малярів і сотні молитов простих людей були звернені до цієї ікони допоки існувала церква. Сама ж «модель», розпочавши нове життя, разом зі своєю дитиною виїхала з цього села і більше про неї ніхто не чув.

Уся літературна спадщина О. Довженка пронизана незгасимою вірою в людину, в перемогу кращих людських чеснот, а отже, божественного начала в кожній особистості. Його творчість є уособленням надій і сподівань на воскресіння загальнолюдських цінностей, повернення духовних надбань народу. Здійснюючи мистецький пошук від запозичень чи наслідувань біблійних сюжетів, письменник зумів синтезувати історичне й символічне трактування, прийшовши до індивідуально-авторського поетичного переосмислення, символічного підтексту.

Таким чином, крізь творчість Довженка 1920–1930-х років проходить ідея оспівування чеснот людини, її технологічних досягнень («Земля»), сили волі («Щорс») тощо. Трагічні 1941–1945 роки повернули його до усвідомлення неможливості жити та творити без християнських істин, що виступають запорукою людяності у техногенному суспільстві. Тому відомі жіночі образи (Марії Стоян, Христі Хуторної, безіменної дівчини із «Загибелі богів» та ін.) значною мірою наслідують біблійні образи-символи.

2.3. О. Довженко про жінку на війні: проблема зради і патріотизму

Однією з провідних тем, що розроблялися в українській літературі середини ХХ століття, була тема виживання людини в екстремальних умовах Другої світової війни. До неї зверталися О. Гончар, С. Зінчук, Е. Козакевич, І. Логвиненко, І. Нехода, Л. Смілянський та ін. Проте мало хто з національних письменників порушував питання, пов'язане з перебуванням української жінки на війні. У цьому контексті поряд із художніми творами цінними є щоденникові записи О. Гончара, А. Любченка, О. Довженка та ін.

Панівні ідеологічні настанови у різні часи призводили до надмірної героїзації чи, навпаки, знецінення ролі жіноцтва під час війни, формування і поширення певних стереотипних уявлень. Це спотворювало знання про минуле, не дозволяло використати набутий жінками досвід у науковому і суспільному дискурсах.

У літературній творчості О. Довженка проблема жінки на війні займає особливе місце. «Велика і надзвичайна тема – українська жінка і війна. Хто виніс і витяг на своїх плечах найбільше лиха, жорстокостей, ганьби, насильства? Українська мати, сестра, жінка, улюблена» [41, с. 51], – зауважував майстер у своїх «Щоденникових записах» 6 березня 1942 року, відчуючи необхідність розповісти людству всю гірку правду про долю українського жіноцтва в роки Другої світової війни.

На Другому антифашистському мітингу представників українського народу, що відбувся в Саратові 30 серпня 1942 року (учасниками його були відомі діячі української культури – М. Бажан, А. Бучма, М. Рильський, П. Тичина та ін.), О. Довженко виголосив одну зі своїх найгучніших промов, у якій поміж іншим були й такі слова: «Жінко, краса і гордість нашої землі! Що зроблено з тобою? Хто в світі потерпів більше, ніж потерпіла ти? <...> Ніхто не переніс таких знущань. Грабунків, гвалтувань, такого жалю і розпачу. Нікого в світі не вивозили так у рабство, як вивозять зараз тебе фашистські кати. <...> Куди розсіяно, розігнано тебе, хранительнице і продовжувачко нашого роду? Ми не забудемо тебе ніколи» [47, с. 46–47].

Творча спадщина О. Довженка 1941–1945 років – художні й публіцистичні твори, щоденникові записи, документальні фільми – відіграла активну мобілізуючу роль у формуванні патріотичних почуттів українського народу. О. Гончар свідчив: «Доля народу, доля поневоленої окупантами України стала думою його безсонних ночей, його пекучим болем і стражданням. Сповнені священної ненависті до ворога народні месники-партизани, багатостраждальні матері, невольниці-дівчата, весь пригнічений, але нескорений люд, що на нього

впала ніч окупації, знайшов в особі Довженка одного з найглибших, найемоціональніших виразників своїх почувань» [27, с. 169].

Трагічна доля українського народу, який кілька років змушений був жити в умовах окупації, відома була О. Довженкові не з книг чи розповідей. Під час Другої світової війни він у якості фронтового кореспондента перебував на фронті, співпрацюючи з газетами «Красная звезда», «Красная Армія», «Известия». Враження від цього лиха світового масштабу знайшли відображення у його публіцистичних і художніх творах «До зброї», «Душа народна неподолання», «Я бачу перемогу», «Стій, смерть, зупинись», «Мати», «На колючому дроті», «Ніч перед боєм», «Незабутнє», «Україна в огні», «Визволення», «Повість полум'яних літ» та ін.

Чи не найбільшим полем для роздумів стали «Щоденникові записи», яким митець довіряв те, що не могло бути оприлюдненим. На сторінках цих безцінних зошитів можна віднайти рядки про історичну несправедливість, якої зазнав український народ загалом і українська жінка зокрема в роки Другої світової війни. Короткі записи про нелегку жіночу долю в різних воєнних ситуаціях – відступ Червоної армії, окупація і звільнення захоплених земель – є тим матеріалом, який дозволяє ще глибше пізнати й усвідомити весь біль і жах війни.

По-військовому стримано згадує письменник дівчат і жінок у містах і селах, які під час відступів покидали наші війська: «Дівчата – краса землі нашої. З невимовним сумом дивляться вони нам услід. Білі обличчя їхні, і білі губи їх сухі, як у ангелів архістратигів. Завмирили серця дівочі у німій тузі, і світ плив у їх очах од передчуття наруги, гвалтувань, сорому і невимовних передчувань вагітності від ворогів» [41, с. 55]. Розуміючи всю безвихідь подібних ситуацій, О. Довженкові залишалось тільки сподіватися на їх щасливий порятунок, втечу. Ці дівчата стали його болем упродовж довгих років війни.

Довженкові «Щоденникові записи» 1941–1942 років містять також багато нотаток про насильство над жінками, які потрапили в загарбницькі руки. Ці

рядки емоційно-виразні й слугують показовим тлом для зображення негативного, нелюдського образу ворога. Характерним прикладом є нотатка, зроблена письменником 6 березня 1942 р.: «Німець гвалтував жінку. Вона одбивалась до останнього. Вона була вже майже голою. Вона була уже під насильником, і все ж він не міг її взяти. Тоді він застрелив її в лоб з револьвера і згвалтував її мертво...» [41, с. 51]. Кожне речення є ніби окремим кадром із кінофільму, жахливим відображенням тогочасної дійсності.

Не менш вражаючим є запис про насильство нацистів над неповнолітніми: «Німці згвалтували всіх дівчат. Дівчатка літ по 15–16, бліді, замучені, плачуть тихенько» [41, с. 58]. Подібні звірства ворогів знайшли відбиток і в художньому доробку майстра, зокрема в кіноповісті «Україна в огні», а також у матеріалах до незавершеного роману «Золоті ворота». Особливо вражає сцена, у якій після багатьох днів безплідних пошуків головний герой згаданого твору Кравчина нарешті знаходить свою погвалтовану німцями улюблену доньку і між ними відбувається нелегка, емоційно напружена розмова:

- Вони принизили моє достоїнство людське.
- Голубонько моя, вся війна – приниження достоїнства.
- Я гидка й брудна.
- Ти прекрасна, як оця розбита церква. Як оця руїна. Вона огидна і прекрасна разом.
- Я понівечена.
- Понівечена вся країна. Чим ти краща за неї? <...>
- Хто мене візьме тепера?
- Якщо не візьмуть, так хіба тому, що нікому брати. Радій, що не взяла тебе земля. Нас вона прийняла мільйони... [48, с. 204].

Цей епізод є промовистим свідченням того, що для О. Довженка однаково болючими були і поразки наших воїнів на фронті, і нелюдське поводження нацистів із українським жіноцтвом на окупованій території. Особливо

нестерпним для письменника було усвідомлення того, що, витримавши наругу від ворогів, цих нещасних дівчат згідно з фальшивою комуністичною мораллю і анатилюдними більшовицькими законами радянські «визволителі» згодом ще й судитимуть за так звану співпрацю з окупантами. «Прокурорів у нас вистачить на всіх, – зазначив він у «Щоденнику» 12 липня 1942 року, – не вистачить учителів, бо загинуть в армії, не вистачить техніків, трактористів, інженерів, агрономів. Вони теж поляжуть у війні, а прокурорів і слідчих вистачить. Всі цілі й здорові, як ведмеді, і досвідчені в холодному своєму фахові. Напрактиковані краще од німців ще з тридцять сьомого року» [41, с. 230].

Та змальовуючи реальні картини погвалтування співвітчизниць ворогами, О. Довженко зумів «оголити» правду і про безчинства тих, на кого вони з такою надією чекали, перебуваючи в окупації. «Всеволод Попов – руський москвич, – занотував митець у щоденнику 28 листопада 1943 р., – розповідав мені з сумом, що під Мелітополем на фронті він був свідком явищ глибоко обурливих і огидних. Він бачив, як наші визволителі нищили дівчат, що мали чи й не мали нещастя побути під німцями» [41, с. 275]. Ці вражаючі факти глибоко обурювали письменника і викликали у нього різкий осуд і внутрішнє несприйняття такої поведінки «захисників» Вітчизни.

Антилюдяна політика радянського керівництва стосовно пересічних людей, які вимушено залишилися на окупованій території незрідка з вини тих же представників офіційної влади, чітко окреслена в одному із фрагментів «України в огні». Епізод про двох вчительок, комсомолок, які прийшли до очільника міста Лиманчука, щоб дізнатися правду про подальшу долю їхнього населеного пункту, яке покидали останні підрозділи Червоної армії, є одним із найемоційніших моментів кіноповісті. На пряме запитання, що їм робити у такій непростій ситуації, перелякані, розгублені освітянки, почули від чиновника, який мав би потурбуватися про долю пересічних громадян, відверту брехню про неправдивість чуток щодо окупації їхнього краю. І тільки один із офіцерів (це був Василь Кравчина) чесно попередив дівчат про ту велику біду,

яка чекає на них, якщо вони не встигнуть виїхати з міста до приходу ворогів. «Тікайте, сестри мої, тікайте. Бо прийдуть німці, понівечать вас, заразять хворобами, поженуть у неволю, а цей незгороєний шкаф, що збирається тікати, повернеться потім та й судитиме вас за розпусту», – попереджає він землячок [43, с. 176].

Випадки замовчування владою реальної небезпеки, яка очікувала на людей під час війни у зв'язку з можливою окупацією території, де вони проживали, були непоодинокі. Це була цілеспрямована урядова політика. Обґрунтовувалася вона начебто небажанням створювати серед населення панічних настроїв. Водночас, сліпо виконуючи настанови й накази кремлівських керманичів, до людей, що залишалися на поталу ворогові, місцеві керівники зазвичай проявляли байдужість.

Несолодко жилося українцям, які здебільшого вимушено залишилися на зайнятій нацистами території, й після повернення Червоної армії. На них назавжди залишилось тавро тих, хто перебував в окупації, про що вони мали самотійно зазначати в анкетах під час працевлаштування, чи спробі отримати освіту в середніх та вищих навчальних закладах. Більше того, незрідка навіть молодше, повоєнне покоління мало повідомляти про перебування своїх батьків під час війни на окупованій території. Як наслідок, до громадян (чи їхніх нащадків), які мали нещастя якийсь час мешкати на захоплених ворогом землях, застосовувались різноманітні обмеження.

Яскравими свідченнями подібних протиправних дій нині слугують архіви державних установ та організацій, у яких зберігаються особові справи громадян післяокупаційного періоду. Зокрема, у відомчому архіві Глухівського національного педагогічного університету імені Олександра Довженка знаходяться справи студентів та викладачів 1943–1960 років. У їхніх особових листках з обліку кадрів наявні запитання типу: «Чи були Ви у полоні (де, коли, при яких обставинах, як і коли звільнені з полону)?», «Чи знаходились на тимчасово окупованій німцями території в період Великої вітчизняної війни (де, коли і робота в цей час)?» [15; 71; 141]. Це є неспростовним доказом того,

що такі відомості мали серйозний вплив на рішення про зарахування на навчання чи прийняття на роботу.

Показовим є той факт, що в автобіографіях громадян, які вказали в особових листах місце і час перебування в окупації (справи Е. Попової, Г. Клятенко, К. Васіної та ін.), подано розгорнуту відповідь про причини невиїзду в евакуацію, детальний опис умов життя і праці під час окупації. Подібні факти можна сприймати як своєрідне приниження тих, хто не з власної волі потрапив у жахливу ситуацію, а згодом ще повинен був і виправдовуватися перед представниками влади, які не зуміли організувати належний опір загарбникам, чи принаймні евакуацію для цивільного населення.

Ще в гіршому становищі були ті, кого радянські репресивні органи запідозрювали у співпраці з гітлерівцями. Останніх, як правило, засуджували до покарання в концентраційних таборах чи заслання до Сибіру.

О. Довженко засуджував таку брутальну антилюдяну політику щодо беззахисного цивільного населення. Разом із тим не меншу відразу викликали в нього і прояви спотвореної радянської моралі, так би мовити, за власною ініціативою, у тому числі з боку окремих військових, які зневажливо ставилися до всіх без розбору співвітчизників, котрим не пощастило уникнути окупаційного режиму. В очах таких «визволителів», одурманених комуністичною пропагандою, вони винні були вже тому, що, попри всі жахіття, котрі пережили за володарювання нацистів, усе-таки вижили. Яскравою ілюстрацією до цього є Довженкова нотатка, у якій ідеться про незаслужене приниження української дівчини радянським офіцером тільки за те, що вона певний час перебувала на території, захопленої гітлерівцями: «У Харкові в перший день визволення одна комсомолка, що півроку не вилазила з льоху, нарешті вилізла мов з могили. Надівши святкову сукню, а що могло бути більшим святом, вона вибігла на вулицю і кинулась з радісним привітанням до лейтенанта. — Забирайся геть, німецька б...дь! — гукнув на дівчатко визволитель, гордовито простуючи по тротуару і шукаючи, очевидно, очима

трупи забитих німцями наших громадян, щоб висловити своє обурення проклятими фашистськими катами» [41, с. 275].

О. Довженко став одним із перших серед тих письменників, хто наважився написати про нормальні людські почуття між людьми, які належали до ворогуючих таборів. Задовго до введення подібного епізоду в один із своїх найкращих творів (ідеться про персонажів кіноповісті «Україна в огні» Христю Хуторну й італійського офіцера Антоніо Пальму), письменник зафіксував у «Щоденникових записах» стислий переказ розмови з одним із генералів про так званих зрадниць Вітчизни – про те, як цей генерал безжалісно «розстрілював їх, як допитував перед розстрілом. Як одна розповіла, що вона вже два роки живе з офіцером, що взяв її, коли їй було лише 15 років. Що вона любить його» [41, с. 254].

О. Довженка вражав не стільки сам факт того, що скоїли ці нерозважливі дівчата, а передусім масовість таких учинків. Він намагається знайти відповідь, чому так сталося? Показовою ілюстрацією до цього є запис у щоденнику від 24 червня 1942 року: «У Белгороді вісімдесят процентів молодих жінок повиходили заміж за німців. Ми будемо карать їх за це. Ми не порвемо на собі волосся, не згоримо од сорому, ми не подумаємо над своїм убожеством у вправах виховання, ми розстріляємо зрадників і безбатченків, яких ми самі поплодили» [41, с. 202].

Страшне усвідомлення того, що ці жінки зазнають кари, яка навряд чи вповні буде справедливою, не дає О. Довженкові спокою. Він приходить до висновку, що з точки зору держави така поведінка, можливо, дійсно є зрадою Вітчизни, але водночас не забуває і зробити застереження про те, що зробили вони це, радше з необачності, від нерозуміння того, що «виходячи заміж за німця, вони зраджують Батьківщину». Першопричину цієї «жіночої зради» майстер бачить у поганій системі виховання, заснованій на хибній комуністичній ідеології. Адже «їх не учили Батьківщині – їх учили класовій ворожнечі і боротьбі, їх не учили історії» [41, с. 151].

Чи не тоді, на тлі цих малозрозумілих подій, зародилась у О. Довженка думка створити художній образ однієї з таких українських дівчат, котрим не вистачило духу встояти під тиском обставин (деякі змушені були «спати з німцями, і не вилізати з-під них півроку»)? [41, с. 155]. Це стало спробою якщо не випрадати, то принаймні зрозуміти бідолах. На сторінках «Щоденникових записів» можна віднайти нотатку, у якій змальовується сцена допиту однієї з таких «зрадниць». «Вона одповідала на всі запитання коротко і правдиво, – констатує автор. – Її правдивість і фатальна одвертість збивали слідчих з пантелику і всияли в їх глибоку до себе антипатію» [41, с. 155]. Надивившись на ситі обличчя своїх суддів, відчувши холод їхніх зачерствілих душ, їх брехливість і повне небажання знати, як живе народ, і що він переніс під час окупації, Довженкова героїня не стала покійно чекати вироку, а взяла слово і, поклавши руку на серце, висловила у вічі тим, хто її судив, свою правду: «Не судити вам мене треба, а просити пробачення, <...> рід мій чесний, не розбещений. Не повія я, а мучениця. Не злочинниця я, а темна і нещасна. Бийте мене, я годувала вас, одягала, я проводжала вас горючими сльозами. Довелось горючими і стрінуги. Ви винні, а не я» [41, с. 155].

Згодом ці слова з незначними змінами О. Довженко, використовуючи прийом авторемінісценції (самопосилання), вкладає в уста Христі Хуторної – найтрагічнішого жіночого образу кіноповісті «Україна в огні». Христю судили в партизанському загоні за те, що за неймовірно складних обставин вона одружилася з італійським офіцером Антоніо Пальмою і навіть покохала його. Однак, попри те, що ця жінка-страдниця не вчинила жодного злочину, її обізвали найбруднішими словами, серед яких чи не найпристойнішим було «повія».

Прикметно, що закінчився цей «суд» ніким не очікуваним фіналом – одноосібним рішенням командира партизанського загону відпустити Христю на всі чотири сторони. Проявивши людяність, він не тільки повірив у невинуватість дівчини, яка вже настільки зневірилась, що не хотіла більше жити, а й знайшов для неї потрібні «ліки». Цими ліками командир називав

помсту ворогам, котрі підступно вдерлися в її рідну Україну, розтоптали її жіночу гідність і знищили всю її сім'ю. Немає жодного сумніву, що у такий спосіб, засобами художнього слова, митець хотів звернути увагу на цю велику проблему вищого керівництва країни, вказавши на шляхи її вирішення.

Сучасні дослідники творчості О. Довженка (А. Новиков, Н. Троша) долю Христі Хуторної порівнюють з трагічною, багатостраждальною долею всієї України. Напевно, саме такими категоріями мислив і автор.

Донести свою думку про необхідність докорінного реформування радянської системи виховання до широких кіл громадськості, а надто кремлівських зверхників, О. Довженко теж намагається засобами художньої творчості. Свідченням тому є сцена в кіноповісті «Україна в огні», де німецький полковник Ернст фон Крауз, будуючи загарбницькі плани, у розмові з сином так характеризує українців: «Ці люди абсолютно позбавлені вміння прощати один одному незгоди навіть з ім'я інтересів загальних, високих. У них немає державного інстинкту... Ти знаєш, вони не вивчають історії. Дивовижно. Вони вже двадцять п'ять літ живуть негативними лозунгами одкидання бога, власності, сім'ї, дружби! У них від слова «нація» остався тільки прикметник. У них немає вічних істин. Тому серед них так багато зрадників...» [43, с. 164].

Варто зауважити, що проблему зрадництва О. Довженко порушує в багатьох своїх творах, оскільки, за його словами, «це драма наших днів. Драма нашої епохи» [41, с. 202]. Серед них – оповідання «На колючому дроті» (Іудою названо начальника служби порядку Максима Заброду, який застрелив Левчиху за спробу передати їжу ув'язненому) [50, с. 264, 266], кіноповість «Україна в огні» (подано портрети синів Купріяна Хуторного, які стали поліцаями), «Повість полум'яних літ» (згадується «жорстокий і безвольний, бандит і грабіжник, підлий виконавець фашистських наказів» дезертир Федір Курбацький) [49, с. 123]. Найбільшу реалізацію ідея зрадництва дістала в оповіданні «Відступник», завершеному на початку 1942 року.

«Відступник» – загальна назва, що перейшла у власну і стала іменем головного героя оповідання й виразником магістральної ідеї автора. Ім'я

головного героя – Мефодій – вживається лише кілька разів. А прізвище взагалі не згадується, оскільки, на думку автора, у цьому немає жодного сенсу – «забуде його мати, забуде батько. Перемінять прізвище його брати й діти. І пропала людина, пропала безслідно й ганебно для всього і всіх на віки вічні» [50, с. 240]. В оповіданні автор продемонстрував одвічне негативне ставлення українців до зрадників: «Щоб тебе, проклятий, сира земля не прийняла», – говорить українська жінка, яка почула про зрадництво Мефодія [50, с. 241].

Тему зради Батьківщині порушено й у вірші «Не розборонити» (інша назва – «Українське»), що був написаний Довженком у 1944 році. У ньому розповідається про двох рідних братів, які повернулися з війни. Один із них – «німця бив три роки» [45, арк. 2–3], тобто з чесністю виконував воїнський обов'язок. Інший виявився зрадником. Зустріч братів відбувається на очах у рідної матері, яка з першої хвилини зрозуміла, що «в одній хаті на сім світі їм уже не жити». Збагнувши, чим все-таки закінчиться зустріч її синів, жінка вирішує піти з хати, аби не бачити як «убиває брат-герой предателя брата» [45, арк. 2–3]. Вона розуміла, що зраду рідній країні виправдати неможливо, тому навіть не намагалася зупинити це кровопролиття.

Українців завжди турбувала проблема вірності й зради Батьківщині. Свідченням цього є сюжети багатьох народних пісень («Гомін, гомін по діброві», «Ой попід гай зелененький», «Ой був в січі старий козак (пісня про Саву Чалого та Гната Голого)»), легенд та переказів («Як загинув Устим Кармелюк», «Про Палія та Мазепу», «Хмельницький і Барабаш»). У народній пісні «Молодець Тараско вибив ворота», записаній О. Довженком від матері у 1943 році, парубок на ім'я Тарас категорично відмовляє польському королю перейти на бік ворогів, навіть після того, як йому запропонували доньку короля в дружини й половину королівства. «Ой королю, королю, да бодай не діждав, щоб я за себе бусурменку узяв, ще й половину королівства прийняв», – гнівно відповідає козак поневолювачу [44, арк. 29].

Не залишилась остаронь вічної теми й вітчизняна література. Класичний приклад – дві різні долі двох синів старого полковника Тараса Бульби з

однойменної повісті М. Гоголя. Старший, Остап, повністю виправдав сподівання батька і до останньої хвилини життя залишився вірним козацькій честі, Вітчизні. А молодший, Андрій, навпаки, заради кохання до красуні полячки зрадив і батька, і побратимів козаків, і Батьківщину.

Пізніше тему зради активно розробляли такі письменники, як І. Франко («Захар Беркут», «Украдене щастя»), Леся Українка («Лісова пісня»), В. Винниченко («Гріх»). До цього переліку доречно додати також низку європейських і американських майстрів слова – Е. Хемінгуей («Прощавай, зброє!»), Е. М. Ремарка («Три товариші»), А. Барбюса («Вогонь») та ін.

Однією з провідних залишилась зазначена проблема і в літературі періоду Другої світової війни та повоєнних років («Земля гуде» і «Партизанська іскра» О. Гончара, «Правда і кривда» М. Стельмаха та ін.). У російській літературі ці питання теж знайшли відбиток, зокрема у прозі В. Бикова («Сотников», «Піти і не повернутись»), В. Некрасова («В окопах Сталінграда»), А. Платонова («Повернення»), В. Гроссмана («Життя і доля»). Зосередити увагу письменників на цій темі змусили події початку й середини ХХ століття. Дві війни поспіль стали неабияким випробовуванням для суспільства загалом і для окремої особистості зокрема. Новітні зрадники все частіше намагалися виправдати свої вчинки життєвим інстинктом самозбереження.

Численні факти зради пронизують і щоденник О. Гончара. Зрада як суспільне явище розкривається у нього на прикладах служіння українок німцям: «Харків взагалі зараз, за оповідями, це новий Вавилон. Життя кипить, але п'яне, нездорове, як бенкет під час чуми... На вулицях сморід від трупів, що десь поблизу розкладаються під сонячним промінням, і тут же поруч на розі – вже гримить ресторан, там німецькі офіцери розважаються з українськими дівчатами» [25, с. 22].

О. Гончар, як і О. Довженко, всупереч офіційним поглядам на радянську мораль, відтворював реальні картини буття людини на війні. Змальовуючи зраду жінки-солдатки, невірність жінки-фронтовички, він не шкодує негативно забарвлених слів, використовує нецензурну лексику.

Особливо обурювали О. Довженка численні приклади відвертої проституції під час окупації. «Я довго думав над цим фактом, – зазначає він у своєму щоденнику 11 грудня 1943 року. – Я чув їх багато, різних (так у тексті «Щоденникових записів» – С. М.-М.) більш чи менш гострих. Я прийшов до висновку, що прощати їх не стоїло. Воювання воюванням, а дійсність дійсністю. Очевидно, одне діло загальні міркування і теорія, і інша справа – підла дійсність. Наші бездушні повії, що лізли силоміць у німецькі бардаки і чіплялись на німецькі шії, де попало, викликаючи навіть у аморальної німецької сволоти почуття огиди – се не шутка. Сього нема нігде в світі» [41, с. 295].

Будучи за освітою вчителем, О. Довженко, як ніхто, усвідомлював, що в Радянському Союзі якнайшвидше потрібно глибоко реформувати шкільну освіту, докорінно змінити систему виховання молоді в цілому. Адже саме хибність радянської системи виховання й стала першоосновою масових прикладів негідної поведінки українського жіноцтва в роки Другої світової війни. На думку письменника, «відсутність громадянської гідності, гордості і національної охайності і мужності, якої нема у других поневолених країнах, це наша дорога розплата за нікчемне поганеє виховання молоді, за хамську образу виховання дівчини, за нехтування жіночої природи, за неповагу до її, за грубість» [41, с. 211] і, можливо, «це є одна з причин, чому у нас так багато зрад і одружень наших дівчат з німцями» [41, с. 208].

Ймовірно, саме ця проблема спонукала О. Довженка так багато сторінок свого щоденника приділити проблемі виховання. Він, зокрема, зауважував: «...треба категорично перебудувати становище і роль учителя у суспільстві і в школі. У нас учитель у загоні. Жалюгідне становище учителя матеріальне і моральне, правове, і хибна система виховання – ось причина перша і найголовніша всіх труднощів, що їх несемо ми зараз...» [41, с. 208]. Наявність освіченого народного українського вчителя, «серця і сумління села», над яким би не стояли безправні голови колгоспів, на думку митця, могла б врятувати

молодь від «неуцтва, безхарактерності, слабодухості, безвідповідальності і розгильдяйства» [41, с. 208].

Намагаючись краще зрозуміти глибинну сутність не надто праведних вчинків своїх героїнь, О. Довженко водночас демонструє всю масштабність народного горя в дні окупації. Його турбує, що людям доводилося впрягатися у ярмо замість коней та волів, зазнавати різноманітних принижень від нових господарів життя, гинути у вогні пожеж, на шибеницях, від ворожої зброї. Ці свої думки метр підкріплює жахливою картиною в кіноповіді «Україна в огні»: «Сотні нещасних людей, розстріляних, покалічених, з вирізаними на грудях і на лобі зірками, згоріли тієї ночі в селі, замкнуті в палаючих клунях і церквах. Розплатилися за німецький хворобливий сон тяжкими муками у вогні українські діти» [43, с. 226].

Митець доходить висновку, що саме страх бути однією з тих, хто згорить у полум'ї війни, інстинкт самозбереження штовхав українських дівчат на нерозважливі вчинки.

Боліло О. Довженкові й за тих дівчат, котрі були депортовані на примусові роботи до Німеччини. Він опікувався їхньою долею навіть тоді, коли нацисти захопили всю Україну і була загроза, що вона назавжди зникне з європейської мапи. Вираженням цієї наболілої теми став запис від 2 травня 1942 року: «Пятьдесят (тут збережено орфографію автора – С. М.-М.) тисяч нещасних наших дівчат і молодих жінок повезено до Німеччини на сільськогосподарські роботи і в бардаки для обслуговування робочих рабів, наведених з Франції, Італії та інших окупованих країн. Везли їх поїздами, набитими вщерть, юними, бідними нашими невольницями. Поїзди їхали через всю Україну удень і вночі, і в нічній темряві губилися дівочі пісні і роздирали душі і плач і прощання. Горе закохалося в нашу жінку, і плакали люде, і довгі ключі весінніх журавлів курликали вночі і високо полихали у загравах пожеж...» [41, с. 118].

Зрозумілим був розпач письменника, на очах якого нищили квіт нації, український генофонд, адже він добре усвідомлював, що «німці вибирають кращих дівчат. Кращих, розумніших, привітніших. Не горбатих же і не

репаних. Сотні тисяч кращих продовжувателюк нашого роду зникне з нашої землі і загине спаскуджене, забите, заслане в безповоротну даль. Буде снувати українська пісня недолі по всіх горах, по долинах, по всіх суворим і непривітним Українам» [41, с. 153].

Далеко не всім із цих невільниць пощастило вирватись із нацистського пекла. Але й багатьом із тих, хто все-таки вижив у Німеччині, судилося витримати ще й свавілля від «визволителів». Картину справжнього жахиття змалював письменник у своєму щоденнику, але тепер уже після перемоги: «Пятьдесят (тут збережено орфографію автора – С. М.-М.) дівчаток українських, веселих і до краю щасливих визволенням з неволі, були передані американцями до нас на нашу зону. Були вони гарненько вдягнені, кожна з двома валізками. Додому, до матері, до батенька! Їм сказали, що немає транспорту, і вони мусять іти пішки. Пройшли 50 кілометрів, покидали чемоданчики. Потім їх кудись завели, замкнули і всіх п'ятдесят (так у тексті «Щоденникових записів» – С. М.-М.) так погвалтували наші солдати і офіцери, що <...> деякі погвалтовані по 25 і більше разів, не могли підвестися на ноги. Вони плакали, проклинали своїх визволителів-гвалтівників, вони казали, що як їм не було тяжко в неволі, як не морили їх голодом і трудом, ніхто, ні один ворог не осквернив, не опоганив їх. Їх заразили трипером і сифілісом. Двадцять з них не витримало ганьби і муки гвалтування і покінчили життя самогубством» [41, с. 368].

Цей запис датовано 13 серпня 1945 року. Почувши розповідь про цю дівочу трагедію від своєї знайомої Есфір Іллінічни Шуб, митець від потрясіння не міг нічого сказати. Відповідь у нього знайшлася лише наступного дня: «Я втратив радість. З переможцями я лише розумом, як громадянин Радянського Союзу і патріот. <...> Всі, хто виграв у війні, чужі мені, хто нажився в ній грабунками, вигадками, slučajem. Хто нажив чини, випадкові посади і ордена випадкові. Хто огрубів, ожирів і занепав морально в занепалому жирному своєму товаристві <...> До самої смерті душа моя буде з тими, кого разорила й обездолила війна. З удовами і сиротами, з каліками, арештантами і вигнанцями,

з погвалтованими в неволі рабинями-дівчатками, що втратили батьківщину і честь і розвіяні по світу, мов чайки в бурхливу годину...» [41, с. 369].

Тема українських невольниць років Другої світової війни не полишала митця і в повоєнні роки. 7 листопада 1956 року О. Довженко занесе до свого щоденника невеличку нотатку про два написи на стіні однієї із залізничних станцій, котрі залишила безіменна дівчина. Перший був зроблений, 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 записах дівчина прощалася з людьми і з батьківщиною, їдучи на безнадійну загибель» [41, с. 785].

Письменник впевнений, що подібні факти із страшної, кривавої історії України не повинні минути безслідно. Сам він, коли згадував, чи занотовував їх до своїх «Щоденникових записів», страждав приступами стенокардії [41, с. 785].

Містить Довженків щоденник записи і про справжніх жінок-патріоток – захисниць свого народу, які поруч із воїнами-чоловіками здобували перемогу для Вітчизни. У філософському словнику поняття «патріотизм» визначається як одне з найглибших громадянських почуттів, змістом якого є любов до Батьківщини, відданість своєму народові, гордість за надбання національної культури [198, с. 480]. Частіше за все, це поняття пов'язується з вимогою самовіддано й мужньо захищати Вітчизну, відстоювати її інтереси. Масовий героїзм жінок і чоловіків у роки Другої світової війни – яскравий прояв патріотизму.

В один із найтяжчий періодів війни, у 1942 році, коли Червона армія під натиском нацистів продовжувала відступати в глибину країни, залишаючи на окупованій території мільйони співвітчизників, О. Довженко напише статтю про нелегку долю української жінки, у якій значне місце відводилось жінці-партизанці. «Партизанко, хранительнице батьківського вогнища, хранительнице нації! – звертається він до жінок, які разом із патріотами-чоловіками взялися за зброю, аби давати відсіч зухвалому ворогу. – Ми скоро

повернемося. Ми, очищені власними жертвами, оточимо тебе увагою і любов'ю. І світ увесь дивитиметься на тебе і преклониться перед тобою, мученице наша і наша красо <...> А зараз ми клянемося тобі, сестро і доню, і кличемо. Гартуй своє серце, ненавидь ворога, ненавидь зрадника, бійся зрадника України Радянської. То твій найлютіший ворог» [41, с. 83–84].

Свій ідеал української жінки, жінки-патріотки, О. Довженко втілив в образі Олесі Запорожець – героїні кіноповісті «Україна в огні» (вперше таке припущення висловив Б. Степанишин) [172, с. 33]. Це в усіх відношеннях викінчений образ. Олеся – людина надзвичайної сили волі. Вона ніколи не стане на шлях компромісу з совістю. Її любов до свого роду і народу сильніша за смерть. Вона – справжня патріотка своєї нації. Тричі тікаючи і будучи схопленою по дорозі в Німеччину, підозрюючи, що це вже її остання мить, дівчина зі справжнього українського козацького роду Запорожців благає охоронців: «Дайте мені хоч жменю землі. Прошу вас. Рідна земля моя» [43, с. 196].

Усвідомлення безкомпромісної боротьби зі злом – життєва позиція героїні. Її любов до свого народу значною мірою виростає з ненависті до тих, хто намагається його знищити. Вона ще на початку твору робить свій чіткий вибір між безмежною любов'ю до захисників і лютою ненавистю до ворогів та приймає на себе всю відповідальність за цей вибір: на вівтар боротьби із загарбниками вона поклала, і своє життя і свою дівочу цноту. Це була її жертва в ім'я перемоги.

Олеся є уособленням нескорених дівчат. Навіть у найтяжчий період свого життя, перебуваючи у німецькій неволі, вона твердо вірить у перемогу над ворогом, у можливість народження дітей під мирним небом задля продовження українського роду. Саме це і дає їй сили терпіти наругу над собою, здолати всі немислимі труднощі і врешті-решт повернутися до рідного краю.

Епізод, у якому описується повернення Олесі додому після німецької неволі, є одним із найнапруженіших і найемоційніших моментів кіноповісті: «Вона йшла додому. Сила, що несла її на схід, на Вкраїну, була надзвичайна. Її

несла мудра невмируща воля до життя роду, оте велике й найглибше, що складає в народі його вічність» [43, с. 208]. Короткими місткими фразами автор «України в огні» демонструє зміни, які відбулися у зовнішності дівчини за місяці страждань у чужій стороні: «Вона була вже не красива, не молода, не чорнява. У неї було сиве волосся і брудні, вимучені руки, з усіма слідами холоду, голоду, лісу, байраків, земляних ям і нужди» [43, с. 208].

Застерігаючи читачів від надмірної цікавості до її довгого і складного шляху додому через тисячі кілометрів, О. Довженко радить не дізнаватися про те, якою ціною дісталася вона рідної сторони, «бо тоді ви розстріляєте її за аморальність, – зауважує письменник. – Думайте, що вона жалібними брехнями прикриває легковажність свою і розпусту, якщо ви самі брехун. І тоді стане одною жінкою менше. Чи впадете перед нею на коліна і гарячим своїм співчуттям розпалите трутизну її спогадів. Ніщо не зміниться. Все було. І, може, найбільша мудрість в таких гірких ділах – слідувати за природою, що послала людині щастя забуття лихого в добромu часі» [43, с. 208]. На прикладі тернистого життєвого шляху своєї героїні О. Довженко демонструє важливість вічної теми: вірність своєму народові, землі, на якій зростаєш.

Безрадісна картина тяжкої жіночої долі постає у «Щоденникових записах» О. Довженка і в повоєнні часи, коли жінку оточувала лише розруха, щоденний плач за загиблими батьками, синами, чоловіками, дітьми, важка праця задля відбудови країни, а ще самотність, яка була особливо відчутною на селі. Більшість здорових, сильних чоловіків забрала війна. А ті, хто вижив, здебільшого оселялися в містах, де було більше можливості знайти роботу, заробити кошти для утримання сім'ї.

На селі залишилися вдови, матері-одиначки, дівчата, які ще не встигли пізнати радість кохання. Усі вони не мали іншого вибору, аніж стати сильними, надміру витривалими, самотійними. «Запрягшись у важкого плуга, три вдови, зігнувшись від потуги над проклятою, политою кров'ю і потом землею, три вдовиці, зціпивши зуби й витріщивши очі, тягнуть епоху, спотикаючись у тваринячих шлеях. Три вдовиченки сестри мої, ластівки, важко дишать і

проклинають світ увесь до одної людини. І я клянусь і плачу разом з ними...» [41, с. 413], – у розпачі писав О. Довженко 25 травня 1946 року.

Письменника вражала байдужість влади до долі жіноцтва. Він проклинав усіх тих письменників-підлабузників і чиновників, котрі, вислужуючись, писали про тогочасний добробут на селі і в місті, а самі продовжували принижувати жіночу гідність, впроваджуючи, наприклад, нові абсурдні податки: «Існує податок (6%) на дівчат за бездітність. Платять з 18 років. Чоловіки на війні загинули. Любитись ні з ким. Платіть будь ласка, дівочки і вдови, за те, що ні з ким вам любитись. Будуйте щасливе заможне життя» [41, с. 799].

Про цю сторінку історичної дійсності тогочасна влада воліла мовчати. О. Довженко зробив ці короткі записи, що свідчать про реалії другої половини 40–50-х років XX століття, у той час, коли зі шпальт усіх газет, із гучномовців сповіщали про розбудову нової держави, акцентували на єдиному вірному шляху до світлого майбутнього і водночас забували сказати про те, що торувався він надмірними зусиллями пересічних людей і в тому числі українських жінок.

27 лютого 1949 року в листі до Ю. Солнцевої О. Довженко вже вкотре згадає про рідний народ, який пролив ріки крові, поту і сліз у боротьбі з нацистами. Не забуде він і про українських жінок, які під час війни втратили своїх чоловіків, а особливо «нереалізованих» матерів, тобто дівчат, наречені яких загинули в горнилі Другої світової. На тлі серйозного загострення міжнародної обстановки, коли суспільство жило в очікуванні нової війни (тепер уже зі Сполученими Штатами Америки), майстер висловить думку про необхідність хоч трішечки їх пожаліти перед імовірними новими жахливими випробуваннями.

Тема української жінки на війні займає вагоме місце у літературній спадщині О. Довженка. Щонайбільше її висвітлення знаходимо у «Щоденникових записах» митця, а також його художніх творах і епістолярії. Спротив жінок нацистським загарбникам, виживання їх самих та їхніх родин у

добу лихоліття, зміна життєвих орієнтирів окремих представниць жіночої статі в екстремальних умовах окупації, депортації, геноциду й примусової праці – питання, що найбільше турбували письменника у часи Другої світової війни. Засобами художнього слова О. Довженко намагався висвітлити глибинні причини аморальних вчинків частини українського жіноцтва. Водночас на прикладах створених ним позитивних жіночих образів у таких творах, як «Україна в огні» (Олеся), «Повість полум'яних літ» (Уляна), «Мати» (Марія Стоян), «Відступник» (мати зрадника Мефодія), майстер намагався продемонструвати незламність української жінки в боротьбі з ворогами, її великий патріотизм і силу національного духу, що ґрунтуються на давніх традиціях княжого й козацького періодів.

2.4. Образ Довженкової героїні в повоєнну добу

Творча діяльність О. Довженка припадає на епоху, під час якої в українській літературі, кінематографі, музиці та інших видах мистецтва домінував і офіційно визнавався лише один творчий метод – метод соціалістичного реалізму. Митці мали зображувати дійсність не такою, якою вона була насправді, а такою, якою її хотіли бачити керманичі комуністичної партії. Рекомендувалося, зокрема, славити «рідну» партію, вождів світового пролетаріату «безсмертних» Леніна й Сталіна та їхніх вірних соратників і послідовників. Прикметно, що впровадження цієї новації розпочалося на завершальному етапі колективізації, в умовах лютого голодомору. «Немає сумніву, що саме таким чином, – зазначає С. Білокінь, – влада прагнула у першу чергу впливати на світогляд “трудящих мас”. <...> Безпосереднім механізмом такого впливу було для партії створення творчих спілок. Спілку письменників СРСР було створено голодного 1932 року на підставі постанови ЦК ВКП(б) від 23 квітня 1932 року “Про перебудову літературно-художніх організацій”. Спілка письменників України виникла 1934 року на Першому з’їзді письменників України» [13].

У повоєнний час митці, принаймні переважна більшість із них, хто з примусу, хто добровільно, продовжували невпинно виконувати настанови партії, наперебій зображували «щасливе» колгоспне життя на тлі безпросвітних злиднів і голоду, а також завзято прославляли мудрого і геніального вождя всіх народів. Не всі, звичайно ж, поміщались у це прокрустове ложе. Відтак значна частина кращих представників творчої еліти була репресована.

Характерними рисами соцреалістичної культури є канони релігійного мислення. Дослідники соцреалістичного мистецтва (А. Синявський, В. Хархун) називають його «цілеспрямованим», «релігійним». Головною метою цього творчого методу є, як уже йшлося, зображення світу і людини такими, якими вони повинні бути. Саме створення канонів, зразків, на які всі мають рівнятися – було основною тенденцією сталінської культури, де ідеальним зразком було установлення й ушляхення комунізму. Реалізуючи цю заданість, письменник ставав каноном, а відтак і частиною «іконостасу» радянської соцреалістичної культури [206, с. 38].

У часи соцреалізму особливої актуальності набула теорія безконфліктності. Сповідуючи її основи, кінематографісти свідомо уникали теми повоєнної розрухи, складного комплексу суспільних і моральних проблем, породжених війною. Життя героїв «знакових» повоєнних фільмів продемонстровано як унормоване, упорядковане, з обнадійливими перспективами на майбутнє («Кубанські козаки» І. Пир'єва, «Кавалер Золотої Зірки» Ю. Ройзмана та ін.). Схильність до ідеалізації умов життя, підміна дійсності ілюзією набули помітних виявів.

Не уникнув демонстрації святково-радісної повоєнної дійсності у літературо- і кінопросторі й О. Довженко. Питання впливу методу соціалістичного реалізму на його творчість неодноразово порушувала у своїх працях Л. Горболіс [28; 176]. У статті «Йому стинала крила чужина» науковець акцентує на тому, що комуністичне керівництво не дало можливості О. Довженку до кінця зреалізувати свої творчі плани: «Це був спрямований на перспективу механізм усереднення і нищення таланту українця

неперевершеним комбінатором Й. Сталіним, ще один продуманий наступ Москви на сферу духу й ментальності українців» [176, с. 4–5]. Митець мріяв створити фільм про Тараса Бульбу, звернувшись до української історії. Натомість мав виконувати всі вказівки вождя, який контролював кіносценарії письменника, підбір героїв на ролі у фільмах, композиційні моменти, хід виконання робіт по створенню замовлених ним картин.

Одним із характерних прикладів соцреалістичного мистецтва у творчості О. Довженка є кіноповість «Мічурін», у якій розповідається про відомого російського вченого-селекціонера та його вірну дружину й соратницю Олександру. Згаданий твір довгий час перебував поза увагою дослідників. Причиною цього була перенасиченість тексту комуністичною ідеологією, елементами соціалістичної пропаганди. З огляду на предмет дослідження, кіноповість варта уваги, оскільки має виразний і чітко окреслений жіночий образ.

О. Довженко змушений був узятися за роботу над кіноповістю не тільки тому, що вона була черговим завданням вищого партійного керівництва (хоча й цього було достатньо), а й іспитом на лояльність (можливо, останнім), від якого в умовах жорстокої сталінської опали після заборони кіноповісті «Україна в огні», швидше за все, залежало його подальше фізичне існування. Відомо, що митець спочатку створив кіноповість «Мічурін» (1946), а згодом на цьому ж матеріалі п'єсу «Життя в цвіту» (1946). Показово й те, що на певному етапі роботи майстер по-справжньому захопився новим проектом. «Се ніби не в'яжеться трохи з моїм “націоналізмом”, – зробив він запис у своєму щоденнику. – Адже се тема руська, про руський народ, проте я думаю, що мені не заборонять писати про його добре, люблячи палко і свій народ...» [41, с. 320]. Водночас, створюючи образ головної героїні, він не відступив від канонів соціалістичного реалізму, згідно з якими вона мала бути не тільки зразковою дружиною, практично позбавленою будь-яких недоліків, а й надійною помічницею своєму чоловікові в його шляхетній праці на благо народу.

Підтримуючи свого чоловіка у його нелегкій, дещо фанатичній справі селекції, Олександра Мічуріна намагалася весь час створювати комфортні умови для його дослідів і повсякденного життя. Разом із ним вона вирощувала перші саджанці, нові сорти дерев і рослин. Коли її чоловікові, науковцю-ентузіасту, здавалося, що деревам не підходить ґрунт, вона, ні на хвилину не сумніваючись у правильності його рішень, підставляла своє плече і перевозила з ним дерева на нові місця: «Олександра Василівна розуміла, що долю саду вирішено безповоротно і що немає в світі вже нічого, що могло б змінити його намір» [49, с. 231].

Щиро вірячи в силу розуму свого чоловіка, Олександра раділа його перемогам. Відтак цілком зрозуміло, чому такою невимовною і щирою була її радість, коли Микола II нагородив Мічуріна орденом Святої Анни третього ступеня. Так само раділа вона заслуженій увазі американців до справи її коханого Івана Володимировича: «Іване, я щаслива... Спасибі вам... Я щаслива це чути. Мені так цього хотілося! Адже так мало щастя!» [49, с. 215]. Прикметно, що сам науковець до свого світового визнання ставився з набагато меншою увагою і всі вітальні слова на свою адресу називав «базіканням» [49, с. 215].

Пропозиції американців щодо продовження справи Мічуріна в Америці, де йому обіцяли створити майже фантастичні умови для наукової й практичної діяльності, вона сприймає із захватом, а відмову чоловіка – з розумінням. «Я руська людина», – говорить селекціонер і далі продовжує: «...Нема таких ні грошей на світі, панове, ні пароплавів, які могли б підняти мене. Як же я вивезу сад? Адже це батьківщина моя, це справа мого народу» [49, с. 219].

Розуміння втрачених можливостей, роки наполегливої праці, помилок, злигоднів, коли «важко діставався хліб і чай, відчай не раз стукав у двері і незлагодна томила душу домочадців» [49, с. 239], на певний час надломили віру Олександри Василівни у велику справу свого чоловіка, який не помічав нікого й нічого навколо і лише безупинно творив майбутні незнані сорти рослин для саду своєї мрії на рідній землі. Та коли у розпачі сам Мічурін вигукував: «Я

відмовляюся від свого саду!» [49, с. 230], саме вона вселяла у його душу оптимістичні настрої й віру в здійснення мрії його життя.

Дружина уважно слідувала за режимом захопленого наукою чоловіка, його харчуванням. Вона роками працювала поруч із ним, занотувала його роздуми і наукові спостереження, знала всі тонкощі вирощування будь-якого насіння. Олександра дуже добре відчувала емоційний стан чоловіка, у моменти невдач уміло відволікала його від неприємностей: «Ти знаєш більше за всіх» [49, с. 230]; «Тільки ти заспокойся. Дивись, птиці летять» [49, с. 241]. Такі прості психологічні прийоми відволікали науковця, піднімали його настрій, підбадьорювали, додавали сил для нових звершень [20, с. 32]. Не зрадила мріям свого чоловіка, його справі Олександра навіть тоді, коли церковники загрожували Мічуріну анафемою за «блудодійні», «богоогидні» схрещування рослин, що нібито сіють безвір'я і безбожжя у народі. Вона впевнено дивлячись в очі отцю Христофору, стверджувала: «Він святий!» [49, с. 242]. Цими своїми рисами Олександра Мічуріна, поза сумнівом, багато в чому нагадує другу дружину О. Довженка Юлію Солнцеву, яка також завжди була поруч зі своїм талановитим чоловіком і в моменти його тріумфу, і під час серйозних випробувань.

Змальовуючи постать дружини видатного вченого, розумної, терплячої сподвижниці, яка крокує поруч зі своїм чоловіком, випереджаючи час, творячи нарівні з ним нову сторінку історії своєї держави, О. Довженко робить це згідно з канонами соціалістичного реалізму.

Повністю вписується в канони соцреалізму і домінуюча в п'єсі думка про те, що тільки після перемоги Жовтневої революції, тільки в країні робітників і селян, тільки під керівництвом комуністичної партії і її мудрого керманіча настали нарешті умови для повної реалізації величних мічурінських планів на благо соціалістичної вітчизни і всього людства.

Згідно з канонами соціалістичного реалізму створив О. Довженко й образ іншої своєї героїні – американки Анни Бедфорд у кіносценарії «Прощай, Америко!» (1950). Митець зазвичай із великим натхненням працював над

жіночими образами у своїх літературних творах і кінофільмах. Однак були й винятки. Інколи йому доводилося змальовувати типи, від яких він не був у захваті. Саме таким був образ згаданої героїні. Прообразом її послужила американська журналістка Анабелла Бюкар, яка після закінчення Другої світової війни несподівано попросила політичного притулку в Радянському Союзі.

Анабелла Бюкар у 1940-ві роки працювала в посольстві Сполучених Штатів Америки у Москві й одночасно була агентом американської стратегічної розвідки, а отже, багато що знала про те, як представники західних дипломатичних місій збирали у Москві секретну інформацію, проводили широку агентурну роботу. Для романтичної і вразливої особистості, якою була Бюкар, це стало справжнім потрясінням. Вона, як і переважна більшість її співвітчизників, ймовірно, нічого (чи майже нічого) не знала про те, що насправді відбувалося за лаштунками так званої країни робітників і селян – ні про масове фізичне винищення інтелігенції, ні про примусову колективізацію, ні про штучно влаштований більшовицькою верхівкою Голодомор 1932–1933 років, ні про мільйони політичних в'язнів, котрі від непосильної праці, недоїдання й жорстокості табірних охоронців щохвилини помирали на кривавих комуністичних будівництвах.

У тогочасній лівій закордонній пресі незрідка подавалася прикрашена інформація про життя в Країні Рад. Яскравим прикладом є книга Джона Ріда «Десять днів, що приголомшили світ» – одна з десяти кращих журналістських робіт за версією журналу «Нью-Йорк Таймс» (1999), у якій у рожевих тонах змальовано події під час жовтневого перевороту 1917 року. Певна річ, Анабелла, як дівчина освічена, могла бути ознайомлена з цією та подібними їй працями і тому легко повірила в усе те, що з першого погляду демонструвала нова для неї держава. Водночас, вона добре бачила і те, як вчорашні союзники по антигітлерівській коаліції підривають устої любої їй червоної Росії, а відтак намагалася цьому протидіяти, оприлюднивши відомі їй факти у книгах із промовистими назвами – «Правда про американських дипломатів» (1949) та

«Підлість союзників. Як Захід зраджував Сталіна» (остання, у співавторстві з Ральфом Паркером, побачила світ лише у 2011 році). В умовах гострого ідеологічного протистояння Радянського Союзу практично з усім цивілізованим світом американка з таким світоглядом для кремлівського керівництва була справжньою знахідкою. А тому цілком закономірно, що Анабеллу вирішено було використати в широких пропагандистських цілях, задля чого їй запропонували радянське громадянство й престижну роботу на московському радіо, а «Правду про американських дипломатів» вирішено було екранізувати, при тому (що показово) всупереч волі самої авторки, у якої на той час, імовірно, почала спадати полуда з очей, але мости для відступу вже, напевно, були спалені.

Роботу над фільмом доручили одному з кращих радянських режисерів О. Довженку. Головним завданням, яке ставилося перед митцем, було зробити фільм про міжнародне становище молоді між другою і ймовірною, як тоді вважали, третьою світовими війнами [47, с. 254]. Приступаючи до створення сценарію, О. Довженко серйозно опрацював не лише книгу Анабелли Бюкар, а й усе, що було видано на цю тему в Америці за останні роки.

За вказівкою тодішнього міністра кінематографії І. Большакова сценарій до кінострічки О. Довженко мав писати разом із відомими сценаристами – братами Тур, але після кількох зустрічей з останніми зрозумів, що їхні задуми, принципи і підходи до створення фільму дуже різняться від його бачення. Як результат – співпраця була анульована. «Їх тягло на детектив <...> Мене ж це не приваблювало, і я, розлучившись з ними, написав сценарій сам» [47, с. 252], – зазначив О. Довженко під час обговорення сценарію «Прощай, Америко!» на засіданні художньої ради «Мосфільму» 4 лютого 1950 року. Переконавшись у тому, що твір Анабелли Бюкар з точки зору драматургії для майбутнього сценарію занадто важкий, майстер на його основі зробив власну композицію, яку й представив художній раді.

Головна героїня майбутньої кінострічки отримала ім'я Анни Бедфорд. Робота над сценарієм «Прощай, Америко!» тривала упродовж 1949–1950 років.

Писався він важко, з усвідомленою необхідністю. 17 вересня 1949 року О. Довженко занотував у щоденнику: «Пишу сценарій. Так працювати важко, як ще ніколи. <...> Коли б мені пощастило написати як слід отсей сценарій, я може, одмовлюсь його ставити» [41, с. 449]. Цей запис є достатньо промовистим і слугує певним поясненням, чому він вийшов не досить вдалим навіть на думку самого автора. Якщо до цього, працюючи над кіноповідями, сценаріями, митець щоразу повертався до роботи, «як до теплої рідної хати» [41, с. 320], то цього разу він рахував дні до завершення осоружної праці. «Осталось чотири дні до закінчення сценарію. Чи й витягну: так все в мені шматоване болить», – зізнавався майстер на сторінках своїх «Щоденникових записів» [41, с. 454].

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

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

Зовсім інша річ американці. «В своєму сценарії я намагався зобразити американський характер, – писав О. Довженко. – Для цього зображав цих людей нещасливими, в кожного з них є свій страх, своя невпевненість і невизначеність. Мені здається, що в деякій мірі вдалося щось створити в

розумінні характерів» [47, с. 252]. На думку письменника, йому в усьому сценарії вдалося створити лише один більш-менш позитивний образ. Ним і стала Анна Бедфорд. «Вона єдина намагалася мислити з рузвельтівських позицій, вірила, що Радянський Союз і Америка повинні жити в дружбі. Більше я не бачу позитивних типів. Далі все мерзотник на мерзотнику» [47, с. 254], – стверджував автор.

Сценарій «Прощай, Америко!» розпочинається згідно з реальними подіями: молода дівчина з Пенсільванії відлітає на роботу в посольство США у Москві. Анна захопилася життям у Радянському Союзі. «Вся країна, куди не дивилася Анна Бедфорд, – в будівельних майданчиках і риштуваннях. І радянські люди, де вона тільки не стрічалася з ними – в школі, в театрі, на стадіоні, на виставках, лекціях, – радували її високими прагненнями» [49, с. 318]. У колі родини професора Громова Анна знайшла справжніх друзів, які з непідробною щирістю прийняли юну американку до свого гурту, цікавилися її справами, підтримували в найскладніші моменти життя, відверто говорили з нею про радощі й турботи радянських людей. І це попри те, що вона фактично мала вважатися ворогом радянського народу, американською шпигункою, оскільки в часи холодної війни чи не всіх іноземців у Радянському Союзі підозрювали в роботі на західні розвідки.

Змальовуючи свою героїню під таким кутом зору, письменник, поза сумнівом, неухильно дотримувався канонів соціалістичного реалізму, одним із основних принципів якого було ідентифікація героя через «відкриту» опозицію, протистояння, противлення, неприйняття. Опозиція «герой – ворог» була ключовою в розгортанні тоталітарного дискурсу 30–50-х років, що обумовлювалось магістральною політичною стратегією радянської держави.

Цього ж принципу, тобто методу соціалістичного реалізму в зображенні дійсності, дотримується автор і при змалюванні ідеологічних опонентів. Гарною ілюстрацією до цього є та важка атмосфера, що панує в американському посольстві, де працювала Анна. Уже з перших днів свого перебування серед співвітчизників вона зіткнулася з пануванням у їхньому

середовищі відчуття нещирості й фальші, що змушувало її перебувати у постійному напруженні. Як тонко підмітив С. Тримбач, змальоване О. Довженком посольство – «це щось на зразок корчми, де господарює нечиста сила. Стоїть вона на краю села і закликає до себе правовірних християн неправедними звабами. Ну, буквально за Гоголем – приймеш якийсь “даруночок” в обмін на поступки совісті, і “на другу ж ніч ташитися в гості какой-нибудь приятель из болота, с рогами на голове, и давай душить за шею...” Придивімося – та он же у посольського радника Марроу ріжки прозирають» [185, с. 473].

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

Метафоричне перетворення, що відбувається з героїнею, яка відчула на собі силу дивовижно щасливого життя в прекрасній Країні Рад і від чого в неї нібито з'являються крила – символ надзвичайно популярний в соцреалістичній літературі. Він вживався для позначення руху, поступу, самоствердження, завоювання нового. Процес становлення передається як рух від старого до нового, із ночі у день.

Феміністичні мотиви «звільнення» жінки, її рівноправність із чоловіками, привласнення чоловічих моделей поведінки є також притаманними соцреалістичному напрямку. Приклад Анни Бедфорд тут красномовний. Таким чином письменник сформував образ «нової жінки» через призму

соцреалістичного коду (причетність до робітничого класу, керуюча сила компартії, життя Леніна як етична норма).

Мабуть, неспроста ще за життя О. Довженка його сценарій зазнав нищівної критики. Метру повсякчас доводилося чути вислови на кшталт: «це – якнайбільша невдача художника», «даремно Довженко взявся за цю роботу», «страхітливе накопичення подій», «все це суперечить правді життя» [47, с. 257]. Майстер не погоджувався з такими оцінками і переконував художню раду «Мосфільму», що фільм усе-таки буде хороший. Однак 1951 року робота над майже завершеною кінострічкою несподівано була зупинена за розпорядженням Сталіна, що для кінорежисера стало черговим потрясінням.

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

Іншим прикладом демонстрації напряму соцреалістичного мистецтва у доробку О. Довженка можна вважати кіносценарій «Антарктида» (1957), який є проявом мілітарної стратегії соцреалізму.

Характерною рисою цього напрямку була міфологізація сили і влади. Архетипними моделями мілітарного соцреалізму стали постаті бійців революції, а також чекістів, льотчиків, полярників, героїв авіації. Модель поведінки зводилася до викриття та знешкодження явних і прихованих ворогів, до освоєння (присвоєння) простору на землі, у воді та в повітрі [57, с. 51]. «Нам нет преград на море и на суше, / нам не страшны ни льды, ни облака» – відома пісня того часу, що вдало закамуюфлювала агресивно-наступальну стратегію тоталітарної імперії совєтського зразка.

Кіносценарій «Антарктида» за визначенням О. Довженка – літературознавчий сценарій, у якому немає вигаданих персонажів. Усі дійові особи твору «взяті із записок Ф. Беллінсгаузена “Двукратные изыскания в Южном Ледовитом океане” і названі своїми іменами від капітанів до рядових матросів з закріпачених селян, імена яких Беллінсгаузен знайшов своїм моральним обов’язком увіковічити в книзі в особливому списку» [49, с. 401]. Саме цей твір мав стати візитівкою під час презентації досвіду відкриття нових земель в українській версії соцреалістичного канону.

Головна героїня твору Надія Касаткіна – дружина матроса Прокіпа, який разом зі своїми побратимами-морями йде у плавання на пошук нових незвіданих земель.

Знайомство з героями кіносценарію відбувається на палубі перед відходом корабля у далеке плавання. Надія постає усміхненою і трішки заплаканою тендітною молодою жінкою, яка проводить в далеку дорогу коханого чоловіка і ще не уявляє наскільки важкими будуть дні очікування. А він, мужній і сильний, зображений весь у полоні єдиної думки: «Невідома путь моя і довга, і весь я вже у владі великого настільки, що все навколо здається мені байдужим, перехідним, малим і начебто минулим» [49, с. 402]. Думка про виконання надважливої місії, що доручила їм держава, була для моряків у цей момент ключовою і майже повністю витісняла їхні особисті душевні почуття.

Сімсот днів і ночей тривала довга подорож героїв-морських до нової землі. Весь цей час дружини і матері вірно чекали на своїх чоловіків, батьків, синів. Вони молилися за них і вдень, і вночі, справляли десятки молебнів по церквах, заради того, щоб ніякі шторми і високі хвилі не відібрали в них опору і надію.

У хвилини штилю кожен моряк у далекій дорозі також линує у думках і тужливих піснях до своїх Надій, що вірно чекали їх удома. Для кожного із двохсот матросів його кохана дівчина, дружина була найкращою, наймилішою провідною зорею.

У день, коли Прокіп Касаткін врешті-решт вперше побачив разом із побратимами береги нової землі, Надія вірно чекала чоловіка вдома вже з його

дитиною на руках. Цей епізод у творі є знаковим: відкриття нової землі – символізує продовження людського життя, розвитку науки, перемоги розуму і сили людини над силами природи. Народження дитини – символ продовження роду відважних героїв. Сама ж Надія стала символом вірної дружини, яка чекає свого чоловіка-першовідкривача нових земель, твердо вірячи в їхнє світле майбутнє.

Створені О. Довженком образи Олександри Мічуріної, Анни Бедфорд і Надії Касаткіної – це данина домінуючому в ту добу методу соціалістичного реалізму. Прикметно, що всі три героїні не були українками. Відтак життя їхніх прототипів митець не міг знати настільки добре, як представниць рідного йому українського народу. Це дало йому можливість відносно легко «вписати» згадані типи в межі соцреалістичних канонів. Зовсім інша річ постать Катерини Зарудної з кіноповісті «Поема про море» (1957) – пересічної української дівчини, що приїхала на будівництво Каховської ГЕС. Таких дещо наївних, ще не зіпсованих так званою міською цивілізацією молоденьких дівчаток, які з близьких і віддалених українських сіл завітали на чергове комсомольське будівництво, О. Довженко, звичайно ж, чимало зустрічав у житті, а надто збираючи матеріал для своєї останньої кіноповісті. У листі до своєї дружини Ю. Солнцевої від 13 вересня 1952 року митець писав: «Я зараз іду такою дорогою, що, здається <...> за рік зможу написати роман не гірше будь-якого письменника. Я пишу живих людей, з якими зустрічаюсь і яких чую на зібраннях або говорю з ними сам. І це захоплює. Я, на жаль, лише зараз зрозумів, яка краса не у вигадуванні людей, а в самих людях, яких потім доведеться змінювати, доповнювати творчою фантазією» [37, с. 160]. Не менш важливою є й та обставина, що це були вже постсталінські часи, а отже, лещата більшовицької репресивної машини дещо ослабли. Відтак, створюючи образ Катерини Зарудної та інших героїв кіноповісті, письменник міг дозволити собі вийти за межі методу соціалістичного реалізму.

Негативні уроки М. Чиаурелі про розкидання «серпочків» і «молоточків» по текстах і фільмах були вже достатньо осмислені О. Довженком. Він розумів,

що за створенням образів «необхідних» його «рідні й улюблені образи» почали «спочатку розмиватися, губитися, а потім і зовсім зникати» [28, с. 42]. Зі смертю Й. Сталіна руки митця до певної міри звільнились від соцреалістичних кайданів. Це дало йому змогу дописати «Зачаровану Десну», сповнену національного українського колориту, і наситити українством свою «лебедину пісню» «Поєму про море».

«Поєма про море. Се мусить бути велетенський фільм, – занотував у ці дні митець у своїх «Щоденникових записах». – Усе, що є в мені святого, весь досвід, і час, і мрії, і навіть сні – все для нього. Створити твір, достойний великості мого народу – ось єдина мета, єдиний зміст мого життя. “Благослови, мій боже, нетвердії руки”...» [41, с. 818].

У центрі кіноповісті красива, розумна, привітна «трудівниця нового моря», як називають Катерину жителі Нової Каховки, яка закохалася у Валерія Голика – «красеня з мозком інженера і совістю клопа» (за влучною характеристикою батька дівчини, голови колгоспу Сави Зарудного) і це, на певний проміжок часу, стало для неї головним випробуванням.

У невеличких авторських відступах у творі митець так описує Валерія: «він ніколи не любив людей і в цій нелюбові ні разу не давав собі відчиту» [50, с. 28]; «усі почуття заложені природою в Валерія Голика, виявились зверненими виключно до власної його персони» [50, с. 28]. Ці характеристики знаходять своє підтвердження в одному із ключових діалогів кіноповісті.

Емоційна зустріч Катерини з Валерієм, під час якої дівчина зізнається у своєму коханні до нього, а також неочікуваній вагітності, закінчується для неї повним фіаско, оскільки для її обранця, як виявилось, є в житті важливіші речі, аніж особисте щастя, – це начебто обов’язок і праця на благо соціалістичної Батьківщини.

Катерина – молода і, як зауважує автор, «для дівчини в розквіті юності любити і бути любимою – основне прагнення всього її єства» [50, с. 72]. Для Голика ж найважливішим і найціннішим завжди залишався «перехідний прапор комсомолу, якого він нізащо не випустить з рук» [50, с. 28–29]. Свій

нестримний потяг до жінок він називає «трагедією свого росту» [50, с. 87], а наявність дітей від нього, по суті, уже у трьох жінок – не надто важливою причиною для одруження.

Прикметно, що Валерій і сам усвідомлює власну аморальність, але намагається себе переконати, що його непорядність – це «крапля в морі життя», а йому «треба ширше дивитись... Ширше і вище» [50, с. 74]. Саме з цих міркувань він мріє одружитися з донькою «бога гідромеханізації» Аристархова – шістнадцятирічною восьмикласницею Світлою.

У підтекст цієї кіноповісті раз-по-раз влітаються мотиви Шевченкових поезій («Причинна», «Катерина» та ін.). Автор, зокрема, використовує алюзію для змалювання сну Валерія Голика, у якому описано похорони утоплениці Катерини після їхньої невеселої розмови [50, с. 74]. У його видінні Катерина залишається наодинці зі своїм зневаженим коханням, нікому не потрібною ненародженою дитиною серед нічних степових просторів Нової Каховки. Нею опановує єдина думка: «Не можу. Не хочу жити». І вона вирішує накласти на себе руки. Ця сцена – яскрава демонстрація міжтекстової взаємодії Довженкового твору й Шевченкової «Катерини» [213, с. 32]. Вельми символічним є й ім'я головної героїні – явна алюзія на Шевченкову Катерину.

У наступній сцені Валерій, який нібито перебуває ще під дією побаченого сну, йде на роботу і там зустрічається з Катериною: «Голик сторопів. Як неприємно! Хочеться щезнути, провалитися» [50, с. 77].

Роль сну в кіноповісті – своєрідний авторський прийом, завдяки якому в героя начебто пробуджується совість, і через деякий час він починає розуміти, що кохає Катерину. Більше того, Валерій хоче залишитися з нею, утворити сім'ю. Він тричі приходить просити вибачення у Катерини, але горда дівчина вирішує виховувати дитину самотійно і відмовляється від пропозиції зрадливого Голика.

Вагітна дівчина, а тим більше комсомолка-покритка, у тогочасній літературі була, по суті, викликом святенницькій комуністичній моралі. Навряд чи вписується в соцреалістичний канон і те, що відбувається згодом. На захист

майбутньої матері стають батько (голова колгоспу Сава Зарудний), співробітники-комсомольці, мешканці Нової Каховки. Її ж кривдник – будівник соціалізму – зображений аморальною людиною, пристосуванцем, головною метою якого є кар’єризм.

Варто зауважити, що в роки, коли була написана «Поема про море», факти дошлюбної вагітності були доволі масовим явищем. Про подібні випадки О. Довженко неодноразово свідчив у своїх «Щоденникових записках»: «На десять рожениць в ново-каховському родильному домі вісім безбатченків. Можемо думати, що нічого більш аморального і гнусного, як наші юні будівники комунізму нема й на світі. Що се нелюди, ізверги, аморальні подонки. Можемо лаяти їх, ненавидіти і зневажати таку розпусту, розбещеність» [41, с. 532]. У нотатці від 15 вересня 1952 року О. Довженко робить спробу пояснити причини морального падіння чоловіків, які зневажливо ставляться до жінок і до своїх незаконнонароджених дітей. Після війни, що забрала тисячі солдат, кількість чоловічого населення зменшилася в декілька разів, а жінок дітородного віку, рожениць відповідно збільшилась. У містах ця проблема завдяки міграції і відносно меншому відсотку рядових солдат, за словами письменника, була менш помітною, а в селах «повинуючись непереборному біологічному закону, нещасні молоді жінки, аби не хворіти і не казитись, мусили фактично розбестити підлітків, що зараз все діють» [41, с. 533]. Як результат, таке «виховання» юнаків з раннього віку стало причиною їх аморальної поведінки і «недостойного ставлення до жінки молодої, а з нею й до дівчини, що зараз терпить од них оце лихо» [41, с. 533]. У «Поемі про море» автор намагався дати відповідь на подібні болючі питання тогочасного суспільства, а також зробив спробу виправдати тогочасне жіноцтво і їхнє самотнє материнство.

У фіналі кіноповісті, коли всі плывуть на кораблі по новоствореному морю, «Голик стоїть коло борту один, відокремлений» [50, с. 98]. Автор порівнює його з самотнім обпаленим блискавкою темним деревом [50, с. 98]. Самозакоханість юнака стала врешті-решт його ж покаранням.

Змальовуючи жіночі образи в епоху домінування методу соціалістичного реалізму, О. Довженко керувався виключно реальними фактами та історіями конкретних людей (Олександра Мічуріна справді була дружиною і соратником садового-науковця Івана Мічуріна, Анна Бедфорд – прототип американської журналістки Анабелли Бедфорд, Надія Касаткіна – вірна дружина полярника, про яку Довженко дізнався з бортового щоденника Ф. Беллінсгаузена). Окремо у доробку письменника цього часу стоїть образ Катерини Зарудної з «Поєми про море» – української дівчини, матері, трудівниці, яка самотійно і впевнено долає всі життєві негаразди.

Висновки до розділу 2

Життєвий і творчий шлях О. Довженка був промаркований непересічними жінками. Образи окремих літературних героїнь змальовано майстром з його реальних сучасниць. Уособленням традиційних сімейних цінностей були для письменника мати Одарка Єрмолаївна і сестра Поліна. На прикладі постаті своєї матері письменник створив традиційний образ пересічної української жінки кінця XIX – початку XX століття. Це жінка-матір, трудівниця, берегиня домашнього вогнища, яка стійко витримує удари долі (смерть дітей, пияцтво чоловіка та інші життєві негаразди). Так само майстерно подано в автобіографічній кіноповісті «Зачарована Десна» комічний портрет прабаби Марусини – класичний образ невгамовної, сварливої, язикатої сільської жінки.

Творчість О. Довженка 1920–1930-х років позначена ідеєю оспівування чеснот людини, її технологічних досягнень («Земля»), сили волі («Щорс») тощо. Події ж 1941–1945 років повернули майстра до усвідомлення неможливості жити й творити без дотримання канонів віковичної християнської моралі – запоруки людяності у тодішньому збуреному гоніннями на церкву й тяжкими воєнними випробуваннями суспільстві.

Ці світоглядні мотиви знайшли відбиток і в літературному доробку майстра. Вплив Святого Письма на образи його літературних героїнь помітний

у низці художніх творів письменника, зокрема таких, як «Мати», «Україна в огні», «Зачарована Десна», «Загибель богів».

Осібне місце у Довженковому доробку посідає тема української жінки на війні. Цій проблемі митець присвятив чимало місця і в щоденнику, і в художніх творах, і в епістолярії. Чи не найбільше його хвилює питання, пов'язане зі спротивом українських жінок нацистським загарбникам, їх виживання у цю нелегку добу, коли в екстремальних умовах окупації, депортації й примусової праці серед окремих представниць жіночої статі незрідка мала місце зміна життєвих орієнтирів.

Створюючи різноманітні жіночі портрети, не обійшов своєю увагою О. Довженко й образ жінки, яку безкомпромісна комуністична влада в роки Другої світової війни затаврувала клеймом зрадниці. Про таких дівчат, які заради елементарного фізичного виживання на окупованій території змушені були піти на так звану співпрацю з нацистами, що зазвичай полягала у добровільному чи примусовому співжитті з ворогами, чи силоміць були вивезені для тяжкої фізичної праці до Німеччини, письменник не тільки часто згадував на сторінках свого щоденника, а й узагальнив їхні страждання в яскравих художніх образах. Характерним персонажем є Христя Хуторна з кіноповісті «Україна в огні». Прикметно, що аморальні вчинки таких жінок влада однозначно трактувала як зраду Батьківщині, тоді як О. Довженко виправдовував свою героїню. Головну причину її морального падіння він убачає передусім у недолугій системі радянського шкільного виховання), де не було місця для вивчення справжньої, а не сфальсифікованої історії українського народу, що упродовж століть героїчно боровся з поневолювачами. А отже, не було й основи для формування у памолоді справжнього патріотизму, котрий, на думку О. Довженка, значною мірою виховується через зв'язок поколінь, на усвідомленні величності подвигів в ім'я Вітчизни окремих постатей. Серед таких визначних особистостей письменник зазвичай згадував київського князя Святослава, гетьманів П. Сагайдачного й Б. Хмельницького, видатних полководців козацької доби І. Богуна, І. Сірка та ін.

Водночас, на прикладах позитивних жіночих образів у таких творах, як «Україна в огні» (Олеся), «Повість полум'яних літ» (Уляна), «Мати» (Марія Стоян), «Відступник» (мати зрадника Мефодія) майстер намагався продемонструвати незламність української жінки в боротьбі з ворогами, її великий патріотизм і силу національного духу, що ґрунтуються на давніх традиціях княжого й козацького періодів.

У післявоєнну епоху, створюючи на догоду вищого партійного керівництва кіноповісті «Мічурін», «Прощай, Америко!», «Антарктида», О. Довженко змушений був застосувати у своєму доробку метод соціалістичного реалізму, вплив якого відчувається і на жіночих образах зазначених творів – Олександрі Мічуриній (дружині видатного вченого – розумної, терплячої сподвижниці, яка крокує поруч зі своїм чоловіком, випереджаючи час, творячи нарівні з ним нову сторінку історії своєї держави), Анні Бедфорд (американській журналістці та агентці американської стратегічної розвідки, яка після закінчення Другої світової війни попросила політичного притулку в Радянському Союзі), Надії Касаткіній (вірній дружині, яка чекає на свого чоловіка, першовідкривача нових земель, твердо вірячи в їхнє світле майбутнє).

Відрадою для О. Довженка стала праця над кіноповістю «Поема про море», у якій він, здолавши утиски тоталітарної системи, знову повернувся до зображення традиційних українських характерів. Свідченням цього став образ Катерини Зарудної – незалежної, сильної натури, юної матері і трудівниці.

РОЗДІЛ 3.

ЖІНОЧІ ОБРАЗИ-СИМВОЛИ В ХУДОЖНЬОМУ ОСМИСЛЕННІ ОЛЕКСАНДРА ДОВЖЕНКА

3.1. Образ-архетип Ярославни в художньому світі О. Довженка

Образ-архетип уміщує в собі найбільш стійкі і розповсюджені «схеми» чи «формули» людської уяви, що проявляються і в міфології, і в мистецтві на всіх стадіях історичного розвитку. Характерним прикладом є один із кращих літературних жіночих персонажів – образ-архетип Ярославни зі «Слова о полку Ігоревім» – доньки галицького князя Ярослава Осмомисла і дружини Новгород-Сіверського князя Ігоря Єфросинії. «Цей немеркнучий образ, – наголошував Л. Махновець, – крізь віки сяє своєю моральною силою і чистотою. Ярославна належить до найблагородніших жіночих постатей усієї світової літератури» [165, с. 13].

З часу оприлюднення «Слова о полку Ігоревім» пройшло понад двісті років. Чимала кількість перекладів «Слова...» упродовж століть свідчить про його неабияку актуальність. Серед тих, хто у своїй творчості звертався до давньоруського шедевр, Т. Шевченко, Панас Мирний, М. Чернявський, М. Рильський, Н. Забіла та багато інших. Неодноразово використовував у літературному доробку образ Ярославни й О. Довженко.

Про українську жінку, «про матір, про сестру. Про нашу Ярославну, що плаче рано на зорі за нами. Про Катерину, що плакала з Ярославною» [41, с. 83] митець задумав написати ще на початку 1942 року. У «Щоденникових записах» того року можна віднайти чимало нотаток, що підтверджують цей його намір. Письменник, зокрема, створив кілька образів своїх сучасниць, які так чи інакше нагадують Ярославну. Довженкових героїнь поєднує з княгинею тема любові, безпрецедентна вірність своєму судженому.

Образ матері-Ярославни, яка тужить за сином, письменник втілює у постаті літньої колгоспниці Тетяни Орлюк з «Повісті полум'яних літ». Передусім,

привертає увагу сцена, пов'язана з образом вітру. Ярославна звертається до вітру зі словами:

*Вітрило-вітре мій єдиний,
Легкий крилатий господине!
Нащо на дужому крилі
На вої любії мої,
На князя ладо моє миле,
Ти ханові метаєш стріли?
Не мало неба, і землі,
І моря синього [165, с. 61].*

Так само до вітру, який понесе її слова в пільму, звертається й героїня О. Довженка: «Відведи, Господи, руку смерті від мого сина-воїна!» [43, с. 250], – говорить Тетяна Орлюк. А потім, «змахнувши руками, наче птиця крилами стане навколїшки й, подавшись наперед» буде готова полинути за Дніпро. Затужить мати, вторячи словам княгині з літопису: «Іваном звать його, моя доле, Орлюком Іваном, а я його мати! Стою на зорях вечірніх і вранішніх, закликаю дороги. Стою опівночі над безоднею скорботи, аби не взяв його ні меч, ні вогонь, ні вода...» [43, с. 250].

У згаданому монологі прослідковується така інтертекстуальна конструкція, як алюзія (відсилання до певного джерела), що спричинено глибоким проникненням «Слова...» у творчість письменника.

Сила материнської любові безмежна. Мати дарує життя, а разом зі своїми молитвами й захист. Благословення матері в усі часи вважалося запорукою майбутнього щасливого життя, могутнім щитом від усіх бід чи напастей, що можуть спіткати молоду людину. Підтвердженням цієї вічної істини слугують долі героїв із творів О. Довженка, а також його особиста доля.

Найяскравішим образом дівчини в літературній творчості митця, яку можна порівняти з Ярославною зі «Слова о полку Ігоревім», є, поза сумнівом,

образ Олесі Запорожець. Він знайшов своє втілення в оповіданні «Незабутнє» (1942) та у кіноповісті «Україна в огні» (1943). О. Довженко тричі змінював ім'я головної героїні під час роботи над текстами згаданих творів: Олена – Саня – Олеся, свідченням чого є записи на сторінках його щоденника. Зупинився митець, як відомо, на імені Олеся. Саме воно фігурує в оповіданні «Незабутнє», кіноповісті «Україна в огні», а також «Поемі про море».

Перша щоденникова нотатка, у якій з'являються контури образу цієї Довженкової Ярославни, датується 30 квітня 1942 року. Йдеться про Саню-Ярославну, яка «летіла зозулею на східні вороніжські степи» [41, с. 118]. Паралелі між творами очевидні, оскільки давньоруська Ярославна теж летіла за своїм судженням «зигзицею, тією чайкою вдовицею» [165, с. 61].

Подібні паралелі з давньоруським шедевром простежуються і в Довженковому оповіданні «Незабутнє». Міжтекстова взаємодія творів прослідковується досить виразно в епізоді, де Олеся-Ярославна з «Незабутнього» виплакала на перелазі за своїм коханим «свою многосотлітню пісню» [43, с. 597], подібно до того як «квилела і плакала Ярославна в Путивлі рано на валу» [165, с. 61]. Прикметно, що Саня-Олеся («Незабутнє», «Україна в огні»), як і Ярославна, не поїхала зі своїм коханим на поле бою, бо залишилася захищати свій рід, свою хату, квіти, могили батьків на своїй землі.

Але є й дещо відмінне між Олесею і Ярославною. Це суть їхнього кохання. Ярославна сумувала за своїм законним чоловіком князем Ігорем, а Олеся – за воїном Червоної армії Василем Кравчиною (чи Василем Нечаєм з «Незабутнього»), який випадково з'явився на її шляху і став обранцем долі.

Між Василем Кравчиною й Олесею Запорожець виникла пристрасть. Цей любовний мотив у творі співіснує з соціальним. Він обумовлений війною й зародився на тлі війни. Саме війна й керувала вчинками цих героїв, їхніми інстинктами, розумом, і наштовхнула Олесю «на крок нечуваний, небачений ні в її селі ніколи, ні в усім її народі. На вчинок надзвичайний від однієї згадки про який у неї захолинуло і спинилося серце» [43, с. 154]. На інтимну близькість з воїном Червоної армії підштовхнув цнотливу дівчину відчай.

Нескінченне осмислене очікування чогось страшного посилювало її відчуття тривоги за своє майбутнє: «...прийдуть німці завтра чи післязавтра, замучать мене, поругаються наді мною. А я так цього боюсь...» [43, с. 155]. Відтак, «пошук коханого на одну ніч» став для Олесі самозахистом, оскільки вона нізащо в світі не хотіла, аби її дівочу честь розтоптали ненависні вороги. Своє перше почуття дівчина прагнула розділити з тим, кого вважала своїм захисником, хай і зовсім незнайомим.

Сильна морально, психологічно й інтелектуально Олеся Запорожець поєднала в собі надзвичайну чуттєвість і емоційність. В образі цієї молодой українки О. Довженко філософсько-етичними засобами утверджує ідеал гармонійної людини, у якої розум і серце врівноважені навіть у важкі воєнні часи.

Момент фізичної любові Василя й Олесі є моментом народження нової жінки – сильної, незалежної особистості. Це процес самопізнання себе іншої і пізнання того «іншого». Це єдина з усього творчого доробку письменника сцена фізичного кохання, задум якої з'являється на сторінках «Щоденникових записів», а потім знаходить своє втілення в оповіданні «Незабутнє» й кіноповісті «Україна в огні».

Епізод якоюсь мірою проливає світло на погляди О. Довженка щодо так званого «жіночого питання». Письменник, поза сумнівом, відстоює право жінки на самовизначення, право обирати свій життєвий шлях самостійно. Створений ним образ Олесі Запорожець значимий тим, що є відображенням нового погляду на особистість жінки, на її місце в суспільстві. У взаємостосунках із Василем Кравчиною Олеся виявляє самостійність не тільки у своїх почуттях, але й у вчинках і рішеннях. Суть кохання між Олесею і Василем, за О. Довженком, полягає у тому, що кохання є мірилом цінності людського існування, яка при всій трагічності свого розвитку одухотворяє людське життя, наповнює його почуттями співпереживання до всіх і всього.

Олесина ніч кохання завершилася спогляданням сліду на подушці від Василевої голови і очікуванням майбутньої зустрічі зі своїм судженням.

Подібний епізод знаходимо і в творі давньоруського автора. Звертаючись за допомогою до могутнього Дніпра, Ярославна промовляє:

*О мій Славутицю преславний!
Моє ти ладо принеси,
Щоб я постіль весела слала,
У море сліз не посидала, –
Сльозами моря не долить [165, с. 62].*

Розпач обох молодих жінок у розлуці досягає свого апогею. Ніщо так не лякає людину, як невідомість, непрогнозованість подій. Обидві вони готові гідно зустріти свою смерть, аби тільки не переживати звістку про загибель коханого. Олеся з «Незабутнього» стала кам'яною, щоб не чути, як громили гарматами село, як останні бійці разом із Василем відступали. Саня зі «Щоденника», чекаючи на свого коханого і терплячи наругу від нацистів, стала сивою і «схожою на мармурову статую на своїй могильній плиті» [41, с. 118]. Помирала від туги за князем Ігорем і Ярославна, звертаючись до сонця:

*Святий, огнений господине!
Спалив єси луги, степи,
Спалив і князя, і дружину,
Спали мене на самоті!
Або не грій і не світи...
Загинув ладо... Я загину! [165, с. 62].*

Закохані жінки, ніжні Ярославни, в усі часи ставали для своїх коханих воїнів оберегами, символами перемоги, нестримного бажання повернутися додому. Тему вірного, щирого, дещо ідилічного кохання у своїй творчості порушувало безліч письменників. До образу закоханих Ігоря і Ярославни звертався у роки війни й побратим О. Довженка – А. Малишко. В одному з

віршованих творів «Ярославно, Ігор знову кличе» його герой, втомлений і знесилений від численних боїв, у знеможі прикликає образ своєї коханої:

*Ярославно, Ігор знову кличе,
Шле гінця з далекого полка,
Сяє сонце яре, бунтівниче,
Пил походу щоби опіка. <...>
І тобі насниться внепокої
Мій бліндаж, мій рай земний і дім,
Де я н'ю із битви грозової,
Захистившись іменем твоїм [102, с. 167].*

Так само, як князь Ігор, як Василь Кравчина, прагнутиме зустрічі зі своєю коханою Уляною Рясною й Іван Орлюк з «Повісті полум'яних літ»). Перебуваючи через тяжке поранення у шпиталі, він не раз у спогадах і видіннях бачитиме свою Ярославну – кохану Уляну. Остання летітиме на ворожі рубежі в образі медичної сестри, аби врятувати від смерті сотні таких Іванів. Нестримне бажання Довженкової героїні допомогти якомога більше захисникам Вітчизни наближає її до образу давньоруської княгині, яка у своїх молитвах просила захисту в усіх сил природи не тільки для князя Ігоря, а й для його воїнів-побратимів. Недарма пізніше Уляна зізнається в тому, що одна її половина завжди буде щаслива поруч із коханим, а друга – навіки залишилась з бойовими побратимами і вже ніколи не повернеться з війни [49, с. 172]. І хоча не довелося Уляні, як і Ярославні «...на тілі, на княжім білім, помарнілім омита кров суху, отерти глибокії, тяжкії рани» [165, с. 61], вона змогла, зринаючи в Івановій уяві на операційному столі, не дати погаснути його прагненню до життя. І вже потім, під час зустрічі відкритися йому: «Скільки раз мені здавалось, що я виносила з бою тебе. Сотні раз здавалось мені, що це ти, що я тебе несу, тебе, Іваночку!» [43, с. 289].

Образ Уляни Рясної співзвучний з образом ще однієї Ярославни – головної героїні роману «Прапорonosці» О. Гончара Шури Ясногорської. Неспроста до другого розділу трилогії автор у якості епіграфа взяв фразу зі «Слова...»: «Полечу, рече, зигзицею по Дунаєви...» [26, с. 73]. Виконуючи обов'язки польової медсестри, Шура теж поспішала назустріч своєму коханню – командирю мінометної роти Юрію Брянському, з яким вона познайомилась ще до війни на математичному факультеті інституту. Їхнє щире кохання вражало оточуючих своєю чистотою і глибиною почуттів. Однак війна внесла свої корективи у їхнє щасливе життя. Тепер закохані мали полями війни йти не тільки до перемоги, а й назустріч одне одному. Проте зустрітися їм не судилося. В одному з боїв у Трансільванії Юрій загинув. Усі передчуття Шури щодо щасливої зустрічі з коханим заступило невимовне горе. Образ дівчини, вбитої тяжким горем, яка стоїть під дощем серед темної ночі, нагадує знову ж таки легендарну Ярославну, котра хотіла птицею полетіти до свого Ігоря, аби врятувати його від смерті: «Шура зайшла в сад, втомлена дотяглась до якогось дерева і, охопивши руками мокрий холодний стовбур, застигла. Невже це все? <...> Плечі її здригались. Якби вона знала, то зіскочила б учора з машини, полетіла б на ту золоту сопку!» [26, с. 188].

На відміну від психологічно важкого фіналу роману О. Гончара, у якому загинуть і Юрій Брянський, і Шура Ясногорська, у Довженковій кіноповісті після тяжких поранень все ж таки виживе Іван Орлюк, під час запеклих боїв вистоїть Василь Кравчина. Символічними стануть слова останнього, які промовить він від імені всіх захисників до своєї Олесі-Ярославни: «Я доб'юся до тебе через дзоти й пожежі. Я знищу всі стіни, що їх мурують німці своїми руками, і до грудей твоїх припаду, зоре моя вечірняя. Моя словянко (тут збережено орфографію автора – С. М.-М.), українко сумна. З повними очами сліз. З очами криницями, повними сліз...» [41, с. 115].

Князь Ігор, Василь Кравчина, Іван Орлюк – усі вони виправдають сподівання своїх коханих, повернуться до них живими. Мабуть, це станеться тому, що їхнім захистом стануть молитви коханих, їхніх Ярославен.

Символом перемоги життя над смертю, добра над злом стала сцена одруження Уляни Рясної й Івана Орлюка з «Повісті полум'яних літ». Солдатське весілля під керівництвом поважного генерала прославляло молодість, зв'язок поколінь, майбутнє батьківство і мир на землі.

Отже, образ Ярославни у нестандартній іпостасі матері, яка тужить за сином, із молитвами «стоїть на зорях вечірніх і ранішніх», письменник втілив у літній колгоспниці Тетяні Орлюк із вищеназваного твору. Найяскравішим образом дівчини в літературній творчості митця, яка є зіставною з Ярославною, – Олеся Запорожець (оповідання «Незабутнє», 1942 та кіноповість «Україна в огні», 1943). Образ Олесі важливий тим, що є відображенням нового погляду на особистість жінки, на її місце в суспільстві. Надія Уляни Рясної – скільки змога допомогти захисникам Вітчизни – також наближає її до образу давньоруської княгині, яка молитовно просила захисту природи для князя Ігоря і його воїнів-побратимів.

Образами Олесі й Уляни О. Довженко реалізував свій естетичний ідеал жінки, яка гармонійно поєднує «емоцію» і «рацію», обов'язок і радість, чуттєву ніжність і самодисципліну, інтереси родини й нації.

3.2. Своєрідність інтерпретації образу матері у літературному доробку О. Довженка

В Україні жінка споконвіку вважається берегинею домашнього вогнища та сімейного затишку. Для української родини характерна велика роль матері. Протягом багатьох століть людство звертається до матері в піснях, молитвах, віршах, поемах, уславляючи її величне ім'я. Прокляття матері вбивало, а благословення, молитва захищали від ворожих стріл чи куль. Показовою у цьому плані є пісня «Ой, Морозе, Морозенку», у якій змальовано образ вбитої горем матері, яка віддала свого сина на війну, а сама залишилася виглядати його у рідній стороні:

За тобою, Морозенку,

*Вся Вкраїна плаче.
Не так тая Україна,
Як та стара мати,
Заплакала Морозиха,
Та стоячи біля хати [56, с. 234].*

Мати Морозенка – узагальнений образ української матері-страдниці, яка мужньо переносить усі випробування долі в часи воєнних лихоліть.

Незрідка зустрічається в українських народних піснях зворушливий образ матері, молитва якої рятує сина на полі битви. Характерним прикладом є пісня, яку 1943 року записав О. Довженко з вуст своєї матері Одарки Єрмолаївни:

*Молодець Тараско вибив ворота,
Вибив ворота у чужі города.
Назбирав війська аж землі важко,
А його матінка та випроводжала
Випроводжала та й научала:
«Ой, ти мій синочку, та мій Тарасику,
Поперед війська не вихватуйся,
Позаду війська не оставайся,
Держися війська та все середнього,
Да за товариша, за сердешного [44, с. 28].*

С. Русова розглядала властивий українцям тип матері як реалізацію ідей гуманності, правди, любові, організованого ладу в житті і громадським і родинним, вважаючи його одним з двох головних моральних типів українства [70, с. 181]. Етнопсихологи (О. Кісь, В. Костецький та ін.) припускають, що в підсвідомості українця керуючим і нормуючим чинником є образ матері, що свідчить про «сильну материнсько-жіночу печать на вдачі українця, яку він проявляє протягом всього життя» [70, с. 181].

Для українців образ Матері триєдиний: любов до рідної неньки, що переростає у глибоку пошану до Матері Божої, яка завжди була покровителькою українців, і неугасиму любов до Матері-України, яка потребує захисту.

Особливе місце у своїй літературній творчості відвів О. Довженко жінці-матері. Однією з найважливіших для нього задач стало уславлення її образу – люблячої, терплячої, багатостраждальної, шляхетної і величної.

Уже з перших рядків кіноповіді «Арсенал» як кадри фільму починають змінюватися образи матерів. Змальовуючи одразу декілька героїнь майже в однаково важких умовах, О. Довженко прагнув наголосити на їхній типовості. Йому вистачило всього кілька штрихів, аби проникнути в саму суть материнського буття. Мається на увазі весь той неосяжний материнський біль, труд, сльози, відчай, безнадія, які з такою майстерністю відображені на сторінках кіноповіді.

Перед читачами постає хата, у якій посеред злиднів, бідноти і пустоти сидить жінка «з слідами важкої праці й нестатків» [43, с. 32]. Її руки втомлено спущені додолу, її очі вицвіли «від чекання, сліз і багато чого, про що й розповісти не можливо, чого не втілиш ні в які слова» [43, с. 32].

Змінюється кадр і вже постає образ матері-трудівниці, «літньої сівачки», яка, зібравши останню волю в кулак, хитаючись від безсилля, кидає зерно у землю, аби пізніше було чим нагодувати свою сім'ю, свого скаліченого війною сина. А той син «у неї вдома без ніг. <...> Сам долі як пам'ятник, розбитий і знятий з п'єсталу. На грудях “георгій”» [43, с. 32]. Однак немає в неї радості від синових заслуг, бо сама повинна обробляти землю. Виростивши й виховавши його собі на радість, не дочекається тепер мати від нього допомоги. Навік забрала його сили кривава війна.

У статті про фільм О. Довженка «Арсенал» (1929) Є. Черняк саме цей епізод схарактеризовував як кадр великої сили: «І отут же перед вами стара мати, що, хитаючись від старости та втоми, сама сіє з торби зерно <...> Режисер ритмом сівби щільно зв'язує вас із цією старою і ви з напруженою

увагою слідкуєте за рухами старої... Ви бачите як темп падає, як її рука повільно тягнеться до насіння, як захиталась стара й впала. Погано подряпана (орана) нивка і на ній стара мати – кадр, що досяг кульмінаційного напруження і закарбувався у вашій пам'яті» [209, с. 4].

Наступний кадр розповідає про матір, яка змушена дивитися в голодні очі своїм дітям у той час, як її безрукий чоловік з останніх сил надривається в полі. У знеможі й великому розпачі б'є він свого коня, не знаючи з кого ще спитати за ту бідність та злидні, що здолали його сім'ю. Водночас від тієї ж безвиході б'є своїх дітей мати. Автор благає: «Не дивіться на неї, відверніться» [43, с. 33]. Не виправдання просить він для цієї жінки, а розуміння, оскільки «отупіла мати від дитячих сліз» [43, с. 33], а вони все «кричать, плачуть, вимагають» [43, с. 33].

Тяжкою жіночою долею переймався О. Довженко протягом усього життя. У його щоденнику знаходимо запис від 30 березня 1942 року, який свідчить про те, що з-поміж першочергових питань, важливих і болючих на той час, саме тема долі жінки стала для митця великою, визначною, хоча, можливо, не до кінця втіленою. У цьому контексті варто звернути увагу й на своєрідний Довженків наказ для наступних поколінь майстрів слова, у якому він закликав возвеличити матір, написати про неї так, як ще ніхто не писав: «Найдися, письменнику, рівний талантом красоті материнської душі, і напиши для всіх грядущих літ цей кришталевий прояв материнської душі, генія української матері» [41, с. 71].

Ці слова зірвуться з пера письменника під час роботи над сюжетом оповідання «Мати», яке вперше було опубліковано у газеті «Известия» 20 лютого 1943 року. Невеликий за розміром твір містить розповідь про героїзм української жінки-матері, яка ціною власного життя намагалася врятувати чужих синів у роки воєнного лихоліття.

«Не ради сліз, і розпачу, й скорбот, і не в ознаку гіркового прокляття <...>, а задля слави нашого роду написано і во ім'я любові про цю високу смерть» [41, с. 652], – такими словами розпочинає автор цю правдиву, невигадану історію про Марію Стоян.

Цікаво, що О. Довженко декілька разів змінював ім'я героїні: Явдоха Пилипенко, Олена Нечитайло і, врешті-решт, Марія Стоян. Свідченням цього є його нотатки в «Щоденникових записах» за 1942 рік, упродовж якого тема оповідання розвивалася і варіювалася.

Найчастіше на сторінках щоденника згадується ім'я Явдоха. Проте в тексті твору навік застигло ім'я «Марія» з підкреслено мужнім прізвищем Стоян. Можливо так сталося тому, що це ім'я є одним із найпоширеніших у світі. Хоча не виключено й те, що певну роль тут зіграли асоціації, що викликає у свідомості читача Діва Марія, яка в християнському світі символізує матір, покровительку, заступницю.

Не можна категорично стверджувати, що у творі це ім'я є символом, але сама його наявність внесла у твір щось сакральне, святе і величне. Трагізм Марії Стоян уособлює страждання всіх земних матерів, а відтак асоціюється зі стражданнями Божої Матері. Жоден інший жіночий образ у творчості О. Довженка не сповнений такого трагізму і такої шляхетності.

Українська жінка, яка сама народила, виховала та провела на поля війни двох своїх синів Івана й Василя, прихистила поранених льотчиків з Уралу Степана Пшеницина і Костя Рябова. Виконуючи культурно-просвітну роботу (розкидаючи над Україною листівки про правду війни), вони були підбиті ворожими літаками. Бійці з поламаними руками й ногами змушені були здолати сотні кілометрів до зустрічі з Марією Стоян, яка вирішила взяти на себе відповідальність за порятунок життя юнаків.

Два тижні доглядала жінка синів таких же нещасних матерів, як і вона сама, та все ж таки вберегти від смерті не змогла. Рятуючи чужих дітей від неминучої загибелі від рук німецьких загарбників, Марія Стоян прийняла вольове рішення назвати їх своїми дітьми. Невтомно повторювала це і на сільському майдані, куди зігнали німці все село на очну ставку. Ніхто з присутніх односельців не заперечував жінці, бо у всіх на війні були свої діти. Автором акцентується увага на постаті Палажки – вдови убитого партизанами начальника поліції, яка також вражена силою мужності цієї жінки, потупила очі

й підтвердила вищесказані слова. Напруженість ситуації на майдані письменник передав словами: «Люди плакали й признавали. Навіть старости й поліцаї не посміли сказати ні» [43, с. 656].

Фінал оповідання вражає трагічністю. Марія забула повідомити хлопцям своє прізвище, а вони не спитали «по неуважності своїй дурній» [79, с. 656]. За такий зухвалий обман німці вирішили стратити названу матір. «Удар – і впала Марія додолу» [43, с. 656]. Непритомніючи, «вона чула, мов крізь сон, як гукали до неї Пшеницин і Рябов: “Прощайте, мамо! Спасибі! З вами і вмирати не страшно!”» [43, с. 656].

Розстрілявши спершу льотчиків, знищивши гранатами хату, покарали нацисти й багатостраждальну українську матір, повісивши її на старій груші. Проте не могла дозволити жінка, аби криваві руки ворогів бодай пальцем зачепили її. Сама стала на пеньок, перехрестилася, сама наділа зашморг, промовила єдине слово: «Діти...» і повисла.

Незабутніми є слова прощання з Марією її рідного сина Василя, а також сцена вшанування материнства військом, разом із яким він боровся за свободу рідної землі. Весь загін солдатів, ідучи на поле бою повз неживе тіло Марії Стоян, яке не висіло, а, за словами автора, возносилося над землею, проходив без шапок, низько вклоняючись її безсмертному подвигу: «І хто ж не поклониться з живих і прийдешніх невмирущій красі Марії Стоянихи, матері, що просила милостиню для дітей чужих? <...> Вічна слава вашому імені, мамо Маріє, красоті вашій» [43, с. 656].

Навіть у бездиханному тілі Марії Стоян О. Довженко закликає побачити силу жертвовності, любові і працелюбства цієї жінки: «Погляньте, ось вона висить перед нами, возноситься над рідною мерзлою землею. Руки її маленькі й ніжні, з довгими маленькими пучками, оті самі трудящі руки, що сотворили хліба, прядива й насіння, простяглися долонями трохи вперед.

— Нема вже, діточки, нічого. Все віддала, щастя вам, доле» [43, с. 657].

Автор наділив свою героїню кращими рисами національного жіночого характеру, оспіваними в народно-поетичній творчості: духовною красою, добротою, шляхетністю, непохитністю, рішучістю, жертовністю. Цей образ уособлює всю глибину розуміння жіночності і материнства, підноситься до символу багатостраждальної України.

Близьким до образу Марії Стоян є образ старої Мотрі Левчихи з оповідання «На колючому дроті» та кіноповісті «Україна в огні». Мати захисника-партизана, жінка літнього віку, прагнучи допомогти полоненому (в оповіданні його ім'я Петро Чабан, у кіноповісті – Лаврін Запорожець), вирішила віднести йому їжі: «хліба, картоплі, гниличок» [43, с. 583]. Вона розуміла, що йде на смерть. Про це автор говорить, акцентуючи увагу на тому найкращому вбранні, яке часто готують літні люди для останньої в житті дороги: «На ній була чиста сорочка, яку вона довго тримала у скрині про смерть, і старовинна довга безрукавка, і нова спідниця чорна у синіх дрібних квіточках. На шиї навіть низочка дрібного коралового намиста з дукачем ще з дівочих літ. Вона немов передчувала свою смерть» [43, с. 584]. Це прямий доказ обдуманності рішення жінки, її готовності до самопожертви заради іншої людини.

Один постріл ворога-охоронця забрав у неї життя. Проте назавжди залишився її заповіт для партизана-захисника: «Терпи, не піддавайся. Перенеси всі муки, що впали на тебе. Прийми всі страждання, як приймали колись твої прадіди запорожці на палях, сміючись ворогу в лице. Будь мужнім, щоб не зневажали живі твого імені, щоб славили тебе, брата товариша» [43, с. 580]. Шляхетність цієї матері, її жертвний подвиг в ім'я справедливості утверджує віру в перемогу кращих синів держави у звитяжній боротьбі проти нацистської навали у роки Другої світової війни.

Віра у вищу справедливість надала сил для зречення рідного сина ще одній безіменній матері з оповідання «Відступник». Її син Мефодій, рятуючи особисте життя «в ім'я брехливих обіцянок ворога» [43, с. 571], покинув на полі бою своїх товаришів. Дізнавшись про це, жінка услід за своїм чоловіком

зрікається зрадника. Її материнська душа була сповнена страждання, туги і невимовного болю. Та все ж, як найстрашніший вирок прозвучать у творі її гнівні слова: «Проклинаю і зрікаюсь! Понеси тебе з хати димом, із двору вітром, із душі вічним прокляттям!» [43, с. 574].

Мати сама вигнала з хати сина-відступника, була присутня при його страті, бачила, як його тіло залилось непохованим догнивати в яру, але жоден м'яз не здригнувся у неї при цьому. А потім разом з партизанами пішла в ліси, аби продовжити ту святую справу, яку так легковажно зганьбив її син, – боротись із загарбниками, не шкодуючи свого життя.

Не менш знаковою постаттю у Довженковій літературній творчості є Тетяна Запорожець із кіноповісті «Україна в огні», яка теж втілює в собі образ матері, притому не тільки своєї великої родини, а й усього українського народу. Вона з'являється на початку кіноповісті, співаючи народну пісню «Ой, піду я до роду гуляти». Разом із нею цю народну перлину співають і її сини – Роман «з великою шаблею і заслугою на грудях» [43, с. 151], артиллерист Іван-воїн, «славний чорноморець» Савка, «майстер урожаю» Григорій, Трохим – щасливий батько п'яти дітей, її онуків, та дочка Олеся – «всьому роду втіха» [43, с. 151–152].

Усе життя Тетяна, як і багато інших українських матерів, провела «в радощах і турботах, невпинній праці на велику родину з дрібними діточками, на громаду, на державу» [43, с. 152]. Вона виховала п'ятеро синів, які гарно проявили себе і в науці, і у військовій справі, і повсякденній роботі на землі, раділа успіхам своєї донечки – майстрині квітів і вишиванок. І тому на своєму дні народження справді була задоволена результатами свого життя, тим, що її родина врешті-решт змогла знову зібратися за одним великим столом. Тому і пісню співає Тетяна ту, що прославляє рід, його духовне багатство. Адже коли родина збирається разом, кожен стає на мить щасливішим, повним сил і наснаги для боротьби з повсякденними труднощами.

Трагічні події Другої світової війни внесли корективи у щасливе сімейне життя. Проводжаючи дітей на війну, материнське серце було сповнене розпачу,

передчуття біди: «Синочки мої, сини! Діточки мої! А боже мій, боже мій! Ой, прощавайте, прощавайте, діти мої...» [43, с. 152]. Так і сталося. Не всі Запорожці вижили у Другій світовій. Прострочило кулеметом з ворожого літака Тетяну Запорожчиху, дочку Олесю забрали на примусові роботи до Німеччини, два сини загинули у нерівній боротьбі з ворогами.

Ще раз прозвучить пісня про щасливий рід у кінці твору. Але, на жаль, прозвучить вона вже в пам'ять про матір, берегиню роду, яку забрала в могилу безжальна війна. «Прийшов батько Лаврін, брат Роман, прийшов Іван Запорожець <...>. І хоча всі вони були поранені, а матері, діда Демида, Савки і Григорія уже не було і хата була спалена, стали укупі коло печища і на честь матері заспівали:

Ой, піду я до роду гуляти,

Таж у мене увесь рід багатий [43, с. 247].

Знову проводжатиме на війну залишки своєї родини, але вже не мати, а дочка її Олеся, яка ніби перейняла від Тетяни її материнську естафету. І пригадаються тут слова вже з іншої пісні: «Козацькому роду нема переводу!».

Постать Тетяни Запорожець така ж символічна, як і образ згаданої раніше Марії Стоян. Своїми настановами, своєю піснею вона змогла згуртувати свою родину – так само, як це зробили тисячі інших українських матерів. Несучи в душі образи своїх неньок, тепло їхніх рук, українські воїни здобули перемогу у війні й (ті, хто вижив) повернулися до рідного краю.

Окремим доробком у Довженковій творчості є розповіді про тих нещасних дівчат, молодих матерів, які мали нещастя бути погвалтованими й народити дітей від ворогів. Масовість подібних випадків у роки Другої світової війни підтверджено багатьма літературними творами (А. Адамовіч «Хатинська повість», Ю. Мокрієв «Плавні палають», І. Власенко, І. Зозуля «Остарбайтер» та ін.), науковими розвідками (збірник наукових праць за редакцією доктора історичних наук Г. Грінченко «Жінки Центральної та Східної Європи у Другій

світовій війні: гендерна специфіка досвіду в часи екстремального насильства», В. Гінда «Сексуальне насилля в Другій світовій війні» та ін.), документальними та художніми фільмами про події тих років («Іди та дивися» Елема Клімова, «Нічний портьє» Л. Кавані, «Третій Рейх» М. Клофта тощо), розповідями очевидців.

Уже за рік окупації України за оцінками одного із вищих керівників нацистської Німеччини Г. Гіммлера, українські жінки народили один мільйон дітей від німецьких солдатів [54, с. 284]. Здебільшого погвалтовані українські жінки замовчували свій гіркий досвід «стосунків» із окупантами, залишаючись наодинці з огидними спогадами. І все ж про численні факти знущань над жінками дуже швидко стало відомо на найвищих щаблях державного управління. У січні 1942 року народний комісар закордонних справ СРСР В. Молотов зазначав: «Немає меж народному гніву й обуренню, які викликають в усьому радянському населенні і в Червоній армії незчисленні факти підлих насильств, підлого глумління над жіночою честю та масових убивств радянських громадян і громадянок, що їх коять німецько-фашистські офіцери і солдати... Скрізь озвірілі німецькі бандити вриваються в будинки, гвалтують жінок, дівчат на очах у рідних і їхніх дітей, глумляться над згвалтованими...» [23].

У «Щоденникових записах» О. Довженка від 8 червня 1942 року знаходимо нотатку про задум письменника «написати оповідання чи скористати як епізод в іншому оповіданні про дівчину, що стала вагітною од німця-гвалтівника» [41, с. 184]. У цій же творчій заготовці подано роздуми знедоволеної молодої матері щодо подальшої долі своєї ненародженої дитини: «Що робити? Як бути з дитиною? Може вбити її? Бо все одно виросте воно і будуть його ненавидіти люди, само себе воно буде ненавидіти. <...> Чи лишити живим і самій мучитись увесь час, виховуючи плід своєї ганьби, страху, і свого великого нещастя і недолі?» [41, с. 185].

Важливо зазначити, що ганьба і привселюдне приниження пізніше було неминучим для таких дівчат. Їх становище в будь-якій громаді (сільській чи

міській) було маргінальним. Єдиним виходом у них для біль-менш достойного продовження життя й відновлення традиційної соціальної ролі було заміжжя. Але для цього, як мінімум, необхідно було дочекатися молодих хлопців, чоловіків із війни.

У вищезазначеному щоденниковому записі подано і важкі роздуми над тим, якою дівчина-покритка буде матір'ю, чи зможе вона нею стати: «Я ж мати? Ні, я не мати. Мати, це щось інше. Це любов і радість, і продовження роду. Мати – це згода і одвертість, і спокій. Я не мати. І він не батько. Він був п'яний, він вішав людей у селі, він був жорстокий звір, якого могла витворити чужа ворожа країна» [41, с. 185]. Фінал цього запису вражає своєю жорстокістю: «Дівчина убила дитину. Ніхто не знав, куди ділася дитина, ніхто й не питав» [41, с. 185].

Важливо звернути увагу на те, що вбивство немовляти завжди була для українців чи не найбільшим гріхом, тож і найсуворіша кара за нього не вважалася надмірною [70, с. 200]. На підставі аналізу фольклорних текстів, етнографічних матеріалів та документів судових процесів над дитинозгубцями В. Гнатюк дійшов висновку про побутування у давнину таких покарань за подібний злочин: потоплення покритки, стинання голови, побиття буками (киями) до смерті, побиття канчуками, нагайками, різками, вигнання, ув'язнення та інші [70, с. 202]. Проте в умовах Другої світової війни, окупації, насильства з боку нацистів дівчата змушені були ступити на такий непевний шлях. Способи, до яких вдавалися дівчата, щоб позбутися небажаної дитини, були різними: від убивства зародка у материнському лоні шляхом механічного абортів, штучного викликання передчасних пологів до безпосереднього позбавлення життя новонародженого немовляти [54].

Думки про вбивство дитини, народженої від ворога, знаходимо в словах Христі Хуторної («Україна в огні»): «Коли в мене родиться їхня дитина, я її задушу!» [43, с. 196]. Не менш жорстоко прозвучить ця думка і в «Щоденникових записах»: «Коли у мене родиться вороже дитя, знищу, як щеня» [41, с. 184].

Згодом до цієї теми повернеться О. Довженко в оповіданні «Бронза» і кіноповісті «Повість полум'яних літ». Історія про Марію-полонянку, яка повернулася з нацистської неволі з дитиною невідомого батька на руках, на думку деяких довженкознавців (Ю. Кочерган, Н. Толченової), є однією з найемоційніших і найяскравіших моментів у творчості митця.

Емоційна напруга сягає свого апогею під час розмови Марії з бронзовим пам'ятником її чоловіка Павла, який не повернувся з війни. Жінка «поклала біля його підніжжя дитину, а сама припала до бронзових грудей і застигла, як бронза, доповнила пам'ятник» [49, с. 170]. Вона благала чоловіка вбити їх обох або пожаліти і більше не вірила в те, що колись зможе (так він її переконував) втішитися працею, любов'ю чи дітьми.

Життя після полону і наруги стало здаватися для юної матері більшою трагедією, аніж смерть. Страждання її Павла перед загибеллю були (за його ж словами) «хвильовими» [49, с. 171], а її майбутні муки здавалися безкінечними. Марія найтеплішими словами прикликала до себе смерть, називаючи її красунею, ластівкою, чорною сестрою, що десь бродить та гуляє з іншими, а її не помічає. «Пожалій мене. Прилинь, усміхнися до мене... Не хочу я жити!» [49, с. 170], – у розпачі просила Марія.

Та пожаліти молоду матір могли тільки живі. Відчуваючи невимовний біль серця, важливу настанову для життя дала їй рідна мати: «Страждай, голубко. Єдина достовірність серед усіх химер і пристрастей людських – страждання. Високії закони, моя доню, любов, чесноти, вірність, і героїство, і доброта людська, і людська слава, і всякий талант, і всі дороги до щастя і втіхи. Все через нього» [43, с. 661].

З часом принижене становище покритки все ж таки почало викликати в оточуючих співчуття. Народна мораль застерігала від виявів осуду і зневаги до жертв війни.

Образ Марії-полонянки теж став своєрідним символом жіночої неволі і приниження в роки Другої світової війни. Без нього правда про жінок-матерів у ті страшні роки була б неповною. Розробляючи цю тему, О. Довженко не був

новатором. Яскраві картини покритки з байстрюком на руках неважко віднайти у творчості багатьох його літературних попередників і передусім у поемах Т. Шевченка («Катерина», «Наймичка», «Марія»). Однак чи не найрадикальніше вона прозвучала в чернетці Шевченкового вірша «Во Іудеї во дні они», який мав стати прологом до «Марії». У цій поезії він тричі звертається до Христа зі словами «байстрюче праведний» і називає Марію покриткою. Звичайно, ці означення позбавлені будь-якого блюзнірства і є насправді вищим проявом співчуття й шанобливості [29, с. 80].

Як і в творах попередників, у Довженковому доробку акцентується на осуді суспільством позашлюбних відносин дівчат. Проте сам письменник, зважаючи на тяжкі обставини воєнного лихоліття, а також високу ціну виживання жінок під час окупації, не зміг повністю перекласти відповідальність за скоєне лише на їхні плечі. Нерідко на сторінках «Щоденникових записів» можна віднайти записи, котрі свідчать про спроби автора знайти виправдання для дівчат, горе яких ростиме з кожним роком життя їхніх народжених від ворогів дітей.

Прикметно, що в Довженковій творчості не знайшлося місця для зображення щасливої жінки-матері. Лише окремі епізоди з життя матерів, змальованих майстром, можна вважати радісними (ювілей Тетяни Запорожець, її радість від зустрічі з родиною, радість спасіння поранених льотчиків Марією Стоян). Мабуть, так сталося тому, що його поколінню довелося жити в епоху великих випробувань, коли щасливу жінку можна було хіба що вигадати, як, наприклад, у фільмі І. Пир'єва «Кубанские казаки». О. Довженко ж до кінця життя залишився вірним принципам художньої реалістичності.

3.3. Образ України-матері в творчості О. Довженка

З давніх-давен Україна асоціюється з образом жінки. Ця традиція сягає своїм корінням в українські народні пісні, у яких звучали слова «зажурилась Україна, бо нічим прожити, / Витоптала орда кіньми маленькі діти» [56, с. 161], «чогось наша славна Україна / Гей, гей зажурилася» [56, с. 162] та ін.

У «Слові о полку Ігоревім» образ рідної землі, Батьківщини-страдниці закликає весь руський народ до боротьби за цілісність її рубежів, пробуджує ненависть до ворогів. Оберігаючи своїх визволителів під час походу на половців, вона «велить прислухатись землі незнаємій» [165, с. 27], щоб почути наближення ворога.

Чітко демонструє автор «Слова...» картину туги і жалю Руської землі за загиблими воїнами-захисниками: «Никне трава жалощами, а дерево з тугою к землі приклонилось» [165, с. 35]. Коли князь Ігор знаходиться у полоні – «Руській землі зле без Ігоря» [165, с. 57] і їй доводиться тільки «стогнати, спом'янувши давнішню годину і давніх князів» [165, с. 49], а коли Святославовичу все ж таки вдається утекти з неволі, то, за словами автора «Слова...», і «землі раді, городи веселі, заспівавши пісню старим князям, потім і молодим» [165, с. 57].

Подібний прийом асоціювання рідної землі з образом матері широко застосовується також у творчості Т. Шевченка («Сон», «Гайдамаки», «І мертвим, і живим»), Є. Гребінки («Признание»), М. Рильського («Слово про рідну матір», «Свято матері»), П. Тичини («Матері забуть не можу», «Ми йдемо на бій»), В. Сосюри («Любіть Україну», «Там, де верби, клени і тополі...», «О, знаєм ми, що так не буде») та багатьох інших письменників.

Думою безсонних ночей була Україна і для О. Довженка. 4 грудня 1945 року на сторінках його щоденника з'явився запис: «Всю Україну, весь народ ношу в серці своєму, і ноги мої згинаються під тягарем серця» [41, с. 392]. Ця нотатка є своєрідним епіграфом до всієї творчої спадщини митця: фільмів, кіноповістей, драматичних творів, оповідань. Особливо багато записів, сповнених переживань за історичну долю Батьківщини й українського народу, міститься у «Щоденникових записах», де він максимально відверто пише про минуле й майбутнє України, її економічне становище, своє ставлення до війни, що охопила його країну.

У своїй літературній творчості письменник продемонстрував три моделі України. Перша – давня Україна – вільна, козацька, сильна, динамічна, овіяна

легендами, прекрасна у своєму поступі. Друга – обезцінена, покірна, байдужа, позбавлена політичної й духовної незалежності – Україна в огні. І третя – Україна світлого майбутнього. Саме їй він посилав своє слово, яке вселяло віру в кращий день, яке піднімало народ на подвиг, яке давало енергію для творення кращої долі.

Подібний стиль демонстрації кількох «моделей» України наявний ще в одній із перших визначних робіт митця – фільмі «Звенигора» (1928). За словами тогочасного критика Я. Савченка, у цій картині показано дві України і кілька епох, вичислюваних століттями. «У фільмові – на одній площині задуму туманні легенди, казковість балади, солодка й співглядальна лірика й романтика стародавньої України, що живе тільки в фантастичних переказах і піснях, що шукає якихось скарбів, закопаних на Звенигорі, тужить по якійсь, журбою вимріяній, долі, – Україна обмежена, забобонами знесилена й фантастикою збезволена. На другій площині – Україна радянської доби, соціальної революції, країна великої перебудови й праці, нова земля <...>, що бурхливо мчить наперед у патосі соціальної енергії і масової волі» [59, с. 15].

Через двадцять років потому, вкотре переосмислюючи «сумну й безрадісну», «невдалу й безпросвітну» історію України, письменник у своєму щоденнику зауважував: «Не судилося нам розцвісти в житті. Все було у нас для цього – і земля добра, і багатства, і люди чесні і трудящі, і здорові, і красиві. Всім узяли – не вистачило тільки доброї долі. Погубила нас нещаслива наша географія і невдала наша історія» [41, с. 230]. Митець мав на увазі те, що географічно Україна розташована на перехресті зіткнення інтересів низки народів-завойовників (турків, татар, литовців, поляків, угорців, австрійців, росіян, німців і т.д.), які шматували її на частини, роз'єднуючи народ. «Страшною і кривавою була історія нашого народу, – зазначає майстер. – Ще з XIII століття, коли Київська Русь упала під натиском татар, а в XIV столітті впало князівство Галицьких і Західна Галичина, потрапив народ у тяжку шестисотлітню литовсько-польську і австро-польську неволю» [47, с. 8].

У цьому контексті, звичайно ж, варто було б згадати і про російську неволю. Митець, судячи з усього, мислив саме такими категоріями, свідченням чому є, до речі, не тільки те, що у свій час він зі зброєю в руках під знаменами Армії УНР боровся з московсько-більшовицькою навалою. Однак в умовах сталінського терору О. Довженко такі слова паперу довірити не міг. Багато про що говорить уже те, що ані в його художніх творах, ані в «Щоденникових записках» не знайти жодного слова про «щасливе життя» українського народу в добу Радянського Союзу чи російського царизму.

Споконвічна пригнобленість українського народу іноземними і своїми правителями змушувала боротися за краще життя, за волю, тому тривалий період в історії України – це постійна боротьба за незалежність. Вважаючи за необхідне виховувати молоде покоління на яскравих прикладах звитяг і самопожертви героїв минулого, О. Довженко закликав не забувати і уважно вивчати історію України: «Згадаймо старі часи, XVII століття. Згадаймо запорожців, згадаймо козаків, згадаймо їх старшин, згадаймо той кривавий вік, і для нас знову стане ясным, що боротьба українського народу віками була боротьбою за своє визволення» [47, с. 8]. Письменника відверто обурювало те, що в Україні довгий час під забороною була історія, що молодь не виховувалася на героїчному минулому українського народу, майже нічого не знала про своїх національних витязів, а відтак, була позбавлена джерел патріотизму. Тому на сторінках свого щоденника, у кіноповідях «Тарас Бульба», «Повість полум'яних літ», «Поема про море», драматичних творах «Потомки запорожців» тощо, публіцистичних нарисах періоду Другої світової війни «Душа народна неподоланна», «Українська пісня», «Я бачу перемогу», «Народні лицарі» та ін. він систематично згадує імена і подвиги її кращих синів з давньоруського й козацького минулого. Твори митця рясніють іменами таких історичних постатей, як київський князь Святослав, С. Наливайко, Б. Хмельницький, І. Богун, М. Кривоніс, І. Сірко та ін.

О. Довженко завжди відчував міцний духовний зв'язок із уславленим лицарством, оскільки за походженням і сам був козаком. З цього приводу в

автобіографії 1939 року він згадує, що батько його, Петро Семенович, належав до козацького стану [46, с. 18]. Письменникові були близькими ідеали й традиції козацтва, готовність козаків повсякчас боронити Вітчизну, а якщо потрібно, то й віддати за неї життя. Козацькі мотиви простежуються в кіноповісті О. Довженка «Тарас Бульба», де використовується парафраз (передавання тексту своїми словами) з однойменної гоголівської повісті. У цьому творі, який митець завершив напередодні німецько-радянської війни, Україна змальовується в усій своїй красі. Згадує майстер і широкі вільні степи, і могутній Дніпро, і Запорізьку Січ, і старовинні козацькі пісні, і військові походи славного запорізького лицарства, і вишуканий український гумор, а головне, випромінює віру у світле майбутнє рідного народу.

У центрі уваги Довженкового твору, як і в гоголівській повісті, відважний козацький полковник Тарас Бульба, військові звичаї й мученицька смерть якого назавжди стали для письменника символом нескореності захисника Батьківщини. А тому він максимально намагається використати у своїй творчості цей образ для патріотичного виховання співвітчизників.

Слова, які О. Довженко у сценарії до кінофільму, вторячи М. Гоголю, вкладає в уста Тараса Бульби перед боєм із поляками під Дубно, сповнені болем за сплюндровану ворогами Вітчизну й закликом до відчайдушної боротьби за рідну землю: «Ви чули від батьків і дідів, у якій пошані була наша земля – і грекам давалася взнаки, і Царгороду. І міста були пишні, і храми, і князі руського роду, свої князі, а не католицькі недовірки. Усе забрали бусурмани, все пропало, – мовив далі Тарас. – Зосталися тільки ми, сироти, та як удовиця-сиротина – земля наша!...<...> Хай перейде її слава з роду в рід... Знаю, падло завелось тепер на землі нашій. Думають тільки про мед у своїх льохах. Переймають чортзна-які звичаї. Гидують своєю мовою. Свій свого продає. Ласка чужого короля і магната, що жовтим чоботом своїм б'є їх по морді, дорожча їм над усяке братство... Хай же знають вони, що таке важить у руській землі товариство. А вже як на те пішло, щоб умирати, то нікому з них не доведеться так умирати! Нікому! Не стане у них на те їх мишачої натури.

Вогонь!» [46, с. 271]. Прикметно, що подібні слова прозвучать у першому публіцистичному виступі-заклику О. Довженка років Другої світової війни під назвою «До зброї!».

У кожному слові кіноповіді «Тарас Бульба» відчувається масштабність сцен, епічність подій, неймовірна сила любові до України. Інтерпретовані Довженком гоголівські слова «піднімається з руської землі сила, і не буде в світі сили, яка б не скорилася їй...» [46, с. 286] мали слугувати і стали пророцтвом для українських воїнів у Другу світову війну.

Митець добре усвідомлював, що естафету захисту рідного краю українське козацтво успадкувало від войовничих давньоруських князів. Особливою увагою і пошаною майстра користувався київський князь Святослав, який часто згадується у щоденникових записах та на сторінках «Повісті полум'яних літ». В уяві О. Довженка Святослав завжди поставав як непереможний полководець і великий патріот, котрий свою лицарську гідність і свободу рідної країни поцінював вище за власне життя. У «Повісті полум'яних літ» письменник вкладає в уста вчительки Уляни Рясної розповідь про цю непересічну історичну постать (запозичену з «Повісті минулих літ» Нестора Літописця): «Князь Святослав ходив легко, як барс. Він ніколи не брав у походи возів. <...> Ніколи не рушав на ворогів своїх, не оголосивши війни. Благородний і простосердний слов'янин, він завжди попереджав про свій похід: “Хочу йти на ви”. <...> Коли дев'ятсот сімдесят другого року орди печенігів, керовані візантійцями, оточили його біля Дніпрових порогів і він побачив, що виходу ніби нема <...> коли всі були поранені, й мечі притупились, і смутком закликав до втечі з поля битви, він сказав: “Воїни, не посоромимо землі Руської, поляжемо тут кістьми. Мертві сорому не ймуть”. Тоді відповіла йому дружина: «Князю, де ти своєю накладеш головою...там і ми накладемо своїми!» [49, с. 121].

О. Довженко все життя прославляв національних героїв із української минувшини – князя Святослава, Б. Хмельницького, І. Сірка – за їх жертовність, мужність, силу духу, віру в краще майбутнє рідного народу.

Україна минулого для О. Довженка – це могутня Київська Русь, вільна Запорозька Січ, оспівані в легендах, переказах, піснях, думах безстрашні козаки. Це безмежні українські простори і широкий могутній Дніпро. Це земля, що витримала численні набіги агресивних сусідніх народів, але залишилася нескореною, сильною, вільною у своєму поступі. Для митця події минулого і многосотлітня історія боротьби за Україну – це невигаданий приклад самого життя задля наслідування його сучасниками і майбутніми поколіннями.

Переймаючись сумною долею Батьківщини, не оминув увагою О. Довженко і проблему, пов'язану з воз'єднанням Східної й Західної України. Йому боляче лише від думки про те, що, перебуваючи в арміях ворогуючих імперій – Російської й Австро-Угорської – українці змушені були вбивати один одного. «Згадаймо 1914, 1915, 1916 роки, коли український народ, розірваний і роз'єднаний між різними державами і одягнутий в різні солдатські форми у вигляді австрійців і москалів, кидався в смертельні обійми один проти другого, колов багнетами і лише в передсмертному хрипові і крикові “мамо” чи “брате” узнавав, що був невольним братовбивцею» [47, с. 9], – наголошував митець 28 жовтня 1939 року у Львові на мітингу з нагоди воз'єднання українських земель.

Тема воз'єднання Східної й Західної України була непересічною подією. Відтак цілком логічно, що вона знайшла відображення і в творчості інших тогочасних митців, більшість із яких не надто вникали у глибинну сутність проблеми. Значно важливішим для них було у цьому питанні засвідчити свою «правильну» політичну позицію, звернути увагу на «мудру» керівну роль кремлівського керманича. Одним із таких митців був П. Тичина, який повністю підпорядкував свою творчість обслуговуванню більшовицької ідеології. Цій темі поет присвятив кілька віршів («Ганнусенька з Західної України», «Рум'яна та руса», «В українському місті Львові») у збірці «Сталь і ніжність» (1941).

Доречно звернути увагу на те, що в О. Довженка обидві України рівноправні сестри («половинні сестри»), роз'єднані ще в сиву давнину у насильницький спосіб. Йому радісно від того, що після шести довгих століть,

попри те, що різні чужинці точили з сестер «соки і кров, учили по-ріжному молитися, рухатися, думати», попри те, що дві половинки України навіть поступово стали забувати «одна одну, не пізнавали часом, гнобили несвідомо чи невільно», все ж сталося так, що вони нарешті «найшли одна одну, збіглися близнята, крикнули од радості, заплакали, обнялися» [41, с. 216].

Зовсім по-іншому подивився на взаємини Східної й Західної України П. Тичина – з позицій так званого соціалістичного реалізму. Про жодну рівноправність у нього немає й мови. Поет описав знаменну історичну подію у вірші «Рум'яна та руса», використовуючи фольклорні мотиви – розмову доньки Західної України, яка багато років перебувала під владою різних «панів» з «мудрою матусенькою» Східною Україною. Процес об'єднання українських земель у П. Тичини зображується за допомогою прийому метафоричної гіперболізації:

Був прекрасний той день. Небо – тихе та чисте.

Але щось відчувалось у настроях врочисте.

І кругом – так немовби тремтіла земля:

то ми голос почули з Кремля.

І лились нам слова, як густе молоко у бідони.

Раптом глянули – на Заході відсунулись кордони! [179, с. 14].

Для О. Довженка, який разом зі своєю кінематографічною групою перебував у ці незабутні осінні дні 1939 року на теренах Західної України, згадана подія була справжнім святом. Навіть через кілька років потому, згадуючи про це, митець не може стримати емоцій. «Вибух півтисячолітньої приспаної правди був такий сильний, що на мить одну ніби освітив увесь світ», – констатує він. І тут же додає: «Щасливий був той, хто це бачив, хто плакав тут од радості, у кого падало серце». Але сталося непередбачене. Після того, як сестри обнялися, «стиснули, притиснулися одна до одної», вони раптом

усвідомили, наскільки за довгі століття розлуки стали різними – «не зійшлися» [41, с. 216].

Причина непорозуміння між Західною і Східною Україною бачиться О. Довженкові в репресіях, розв'язаних більшовицькою владою на західних теренах України, що, зрештою, призвело до збройного опору, організованого націоналістами. «Хтось сказав, – зауважує митець, – <...> що треба ув'язнювати, гнобити, стріляти у спину, висилати, зневажати, плювати в душу, ганьбити, не прощати, нічого не простити!!!» [41, с. 216].

Отже, «половинні сестри» знову «розі<й>шлись, скривавлені, розмонтовані, забуті богом і людьми, на радість ворогам. Розірвались знову в ще більшій світовій трагедії, щоб більше уже ніколи не з'єднатись і зникнути поодиноку в небуття» [41, с. 216].

О. Довженко добре усвідомлює, що ці процеси не були зумовлені об'єктивним розвитком історії. Вони інспіровані ззовні («народ український фактично тут був не при чім»). Для майстра це справжня трагедія. Вона настільки бентежить його, що він хотів би присвятити їй роман «на тисячі три градусів температури». У цей роман письменник волів би вилити «увесь свій біль, усю тугу, усі свої скорботи і поради» [41, с. 218]. Однак цей його задум, як і багато інших, не здійснився.

Образ України – окупованої, але нескореної – стає центральним у творчості О. Довженка в роки Другої світової війни. Починаючи з перших статей-закликів до боротьби проти нацистської агресії у 1941 році і закінчуючи кіноповідстю «Україна в огні», письменник своїм палким словом підтримує дух справжніх борців-визволителів, які кожного дня продовжували боротися з загарбниками.

У публіцистичній статті «Душа народна неподоланна!» (1942) письменник чи не вперше звертається до України, як жінки-матері, яка згорає у полум'ї війни: «Україно-батьківщино! Велика земле наша, чесна, прекрасна мати, ти в огні. Тебе завалено німецькими мерцями. Укривавили вони тебе своєю ганебною сукровицею, засіяли своїми проклятими кладовищами, валяються, як

сміття, по твоїх широких ланах, розторгані й мерзлі. <...> Матір наша рідна, велике твоє нещастя. Та великі ж і люди твої, твої діти!» [47, с. 22].

Надалі одухотворення Батьківщини зустрічатиметься чи не в кожному публіцистичному і художньому творі митця періоду Другої світової війни. Україна плакатиме за синами в статті «Україна в огні» (1942), прагнучиме життя у розвідці «Я бачу перемогу» (1942), спливатиме кров'ю в «Народних лицарях» (1942).

У нарисі «Не хазяйнувати німцям на Україні», що був написаний 1943 року, О. Довженко нагадує співвітчизникам про всі ті випробування, які вже на той час пережила його рідна земля: «І постала перед нашим духовним зором з сивини віків стара наша, порубана матір-Україна. Довгі століття лежала вона в Європі роздerta натроє, наче четверо. Лежала пограбована і змучена, безкровна челядинка Європи. Не матір'ю, а мачухою була Європа для України. І не синами, а пасинками європейських століть жили наші батьки, діди і прадіди на своїй землі» [40, с. 13–14]. Він радить синам України не забувати про ці буремні події, пам'ятати, ким були їх славні прадіди, «захисники народу, славні поборники волі» [40, с. 8] і продовжувати безстрашну боротьбу проти ворога. Митець був майже впевнений, що навіть після перемоги світ навряд чи помітить «рани» на «могутньому козацькому тілі» українського народу [40, с. 4], проте знав, що поступальний рух визволителів має бути тільки вперед, до перемоги.

Розповісти правду про події 1941–1945 років, якою б жахливою вона не була, – було особистим надзавданням митця. Саме для цього він став у перші дні війни фронтовим кореспондентом. 28 листопада 1943 року у своєму щоденнику він записав: «Кому ж, як не мені, сказати було слово в захисту свого народу, коли отака велика загроза існуванню повисла над нещасною моєю землею. Україну знає лише той, хто був на ній, на її пожарах» [41, с. 271].

Найчастіше описи пожарищ зустрічаються у тексті найскандальнішої кіноповісті О. Довженка років війни «Україна в огні», сповненої правдивими епізодами з воєнного життя 1943 року. Саме завдяки ним в уяві читачів виникає

«вся Україна в огні, у множестві страждань і тяжких протиречивих трагедійних стиків. Велика нещаслива земля!» [43, с. 202].

1941–1942 роки були найскладнішим для України. Це був час, коли вона була окупована нацистами. Міста і села палали у вогні, перетворювалися на руїни: «Димом сходили обрії. Вогняні вали з громом і гуркотом не один раз перекочувалися із сходу на захід і з заходу на схід. Мертві танки чорніли на полях грізними своїми тушами, неначе вимерлі страховища в пустелі. І куди не поїхати, куди не піти, – всюди несло духом непохованого людського трупу. Міновані нескошені поля були сповнені зловісних таємниць» [43, с. 229].

Саме в таких кривавих умовах створювалась Довженкова кіноповість «Україна в огні». Автор її був очевидцем усіх цих подій. У ці буремні дні він зізнався, що пише твір «з огненним болем у серці і палким стражданням за Україну, що перебувала в німецьких лапах, з болючим жалем і страхом за її долю...». Врешті-решт сам твір прозвучав, неначе вибух. Твір-правда про перший етап Другої світової війни, твір-протест людини, яка змогла піднятися над уламками зруйнованої країни не сподобався Сталіну. Адже до цього ніхто в українській літературі не осмілювався піддавати сумніву незаплямованість, безгрішність «сталінського соціалізму». На засіданні політбюро 1944 року радянський керманіч виступив із промовою, що мала назву «Про антиленінські помилки й націоналістичні збочення в кіноповісті Довженка “Україна в огні”», у якій автора було обізвано «куркульським підспівувачем», «відвертим націоналістом», а його твір було охарактеризовано не як етнокультурний, а як соціально-політичний, ворожий політиці партії та інтересам усього радянського народу.

Причиною такого «морального погвалтування» стала Довженкова відвертість щодо роботи тогочасних колгоспів, дієвості Червоної армії, органів внутрішніх справ, а також щодо зубожіння і безправ'я українського народу, у якого задовго до початку війни було вбито гідність і почуття національної гордості. А ще тому, що автор не захотів на догоду «доброзичливцям» (Михайла Чіаурелі, наприклад – С. М.–М.) розкидати по тексту «серпочки і

молоточки, та зірочки», розливатися солодким словами на догоду владі, верховному командуванню та «мудрим вождям». Сам О. Довженко у своїх щоденникових записах свідчив: «Я написав оповідання чесно, отак, як воно є, і як я бачу життя і страждання мого народу» [41, с. 271]. А єдина ідея, що утверджується у творі – це висока ідея невмирущості України і української нації, що перетворює цю кіноповість на справжній літературний меморіал українському народу.

Україна років Другої світової війни у творчості О. Довженка – це, звичайно, його земляки-українці, які відважно відстоювали свою землю, віддавали за неї свої життя. І «Україна в огні», і «Повість полум'яних літ», і десятки оповідань цього періоду демонструють нам Україну, яка палає не тільки від вогню війни, але й від народного гніву. «Такий страшний був світ у бою. Одна лише людина могла витерпіти бій...» [43, с. 235], – запише митець.

До списку літературних образів, прототипами яких були кращі представники українського народу, які не пожалкували своїх сил заради свободи рідної країни, назавжди увійдуть імена родини Запорожців (глави роду Лавріна та п'ятьох його синів: офіцера Романа, воїна Івана, чорноморця Савки, агронома Григорія, рільника Трохима), капітана Василя Кравчини з «України в огні», Івана Орлюка та Уляни Рясної з «Повісті полум'яних літ», Івана Дробота, Петра Колодуба, діда Платона Півторака з «Ночі перед боєм», Петра Чабана з «На колючому дроті», хірурга Миколи Дудки та розвідника Івана Кармалюка з «Волі до життя», комісара Луки Гетьмана, старшого лейтенанта Андрія Орлюка, сержанта Івана Кавуна з «Перемоги» та десятків інших сильних, красивих, мужніх, хоробрих, терплячих нащадків славних прадідів, героїв великого грізного часу.

Армагедон перших днів війни, коли руйнувалося усталене життя кожного українця, цілих родин, коли не одну тисячу дівчат вивозили у неволю, а фактично у рабство, коли тисячі матерів втрачали своїх дітей, а жінки чоловіків, врешті-решт мав своє завершення завдяки відчайдушному опору українського народу. Кожним рядком своїх творів автор показував трагізм

історії своєї землі у тій безглуздій війні, у фіналі якої, як сказав Антоніо Пальма («Україна в огні») «не буде переможців і переможених, а будуть загиблі й уцілілі» [43, с. 211].

У листі до Ю. Солнцевої від 2 травня 1942 року О. Довженко напише про бездонну у своєму горі Україну, що переживала величний і водночас страшний час, наповнений жахливими людськими стражданнями і випробуваннями [66, с. 20]. Цю ж думку продовжить розвивати він і в наступному своєму фронтовому посланні від 4 червня 1942 року після катастрофічного за своїми масштабами розгрому німцями радянських військ під час харківського наступу. Знову він із болем у серці говоритиме про ті небачені страждання, які впали на долю його рідної землі: «Наш народ, очевидно, загине. В усякому разі загине більша його половина, решта ж буде каліками фізичними, або ж духовними, або ж вони сприйматимуться неповноцінними, за те, що не встигли виїхати в Азію через відсутність валіз. <...> Те, що я бачу наповнює мою душу невимовною тугою, я задихаюсь від неї. Гітлер, звичайно, буде розбитий – це правда, але він загубить Україну» [66, с. 22].

Образ України років Другої світової війни постає також із описів і нечисленних авторських відступів у Довженкових художніх творах. Одним із найемоційніших є ліричний відступ в кіноповісті «Україна в огні»: «О українська земле, як укривавилась ти! Ріки кров'ю поналивано, озера слізьми та жалем. Байраки й переправи трупом запалися, гноєм та передсмертною блювотою. Степи гнівом утоптані, та прокляттям, та тугою і жалем» [43, с. 173].

Таке ж враження викликають в О. Довженка і сплюндровані загарбниками українські річки, якими він був зачарований з дитинства. «Яка була річка! Найпрекрасніша з усіх плинучих річок. Та сама, яку переходили вброд веселі дівчата з граблями і сорочками над головами, і захоплюючими піснями і сміхом! <...> Вона була збезчещена, згвалтована і спотворена ворогами. Вода текла в ній каламутна й кривава, з дохлою рибою, трупами й іншими останками страждань. <...> І грязь, і каламуть, і кров у річці, і смерть!» [43, с. 235], –

запише митець в одному з авторських відступів «України в огні». У розпачі і безсиллі перед жахливою оточуючою дійсністю автор-фронтвик звернеться до цілого Всесвіту: «Світе мій убогий! Де на тобі пролилося стільки крові, як у нас на Україні? Де стільки передсмертних криків, сліз, відчаю?» [43, с. 201].

Україна в уяві письменника постає зазвичай в образі знедоленої вдови, яка не має перспектив на краще майбутнє: «...Україна наша вічна вдова. Ми удовині діти» [41, с. 258]. Її трагічний образ співзвучний у нього з образом прекрасної й сумної Батьківщини, створеного Т. Шевченком. Довженкові звертання до рідної країни періоду війни – «скривавлена», «попалена», «розбита», «поруйнована», «обездолена в загравах пожеж», «світе мій убогий!», «безталанна мучениця», «Велика Вдовиця» – є ремінісценціями (усвідомленими чи неусвідомленими відтвореннями знайомих фразових конструкцій з іншого твору) на Шевченкову характеристику Вітчизни – «безталанна вдова», «моя Україна убогая» та ін.

Та все ж, як людина, яка між правдою і красою завжди вибирала красу, О. Довженко знайшов у собі сили побачити прекрасне навіть в умовах війни. У його творчості цієї доби небагато пейзажів, які можна назвати чаруючими, але, все ж таки, вони є: «Світало. Зайшов уже місяць, і зорі погасли давно. <...> Невмирущі соняшники повертали свої мрійні голови на схід сонця. Було тихо скрізь, так тихо-тихо, і тільки далеко десь гуло важким радісним громом» [43, с. 219].

Ще однією складовою образу України у творчості О. Довженка є пісня, яку вже багато століть називають душею народу. Про пісню він говорив як про історію українського народу – народу-трудівника, народу-воїна, народу, що століття виборював свою свободу, виконував у боротьбі право на більш щасливе життя. У статті «Українська пісня» він згадує імена оспіваних у віках героїв – Д. Байду-Вишневецького, П. Дорошенка, Д. Нечая, І. Богуна, Б. Хмельницького, козаків Морозенка, Швачку та Голоту, Щорса. Митець констатує: «Тяжка була історія. Кривава, бодай не вернулась. І народ, якого позбавляли багатьох можливостей, у кривавій боротьбі вилив свою душу, свій

поетичний геній у єдине, у що міг, – у пісню, у безсмертну українську народну пісню.<...> Честь і слава українському народові, що створив ці пісенні скарби, якими можемо з гордістю ділитися з людством, викликаючи в нього подив і захоплення» [47, с. 24].

Вторячи Шевченкові, О. Довженко стверджував:

*Наша дума, наша пісня
Не вмере, не загине,
От де, люди, наша слава,
Слава України* [213, с. 49].

Митець закликав земляків бути гідними тих коштовних перлин, що називаються українськими піснями, берегти їх, очищати ними душі й серця, передавати цей скарб дітям і онукам. Прикметно, що українська пісня присутня у більшості творів О. Довженка. Народні пісні супроводжують героїв його сценаріїв, кіноповістей та оповідань, слугують виразниками їхніх здебільшого сумних думок, нездійснених мрій.

Піснею «Ой було в матері три сини» розпочинається один із найперших кіносценаріїв і фільмів письменника «Арсенал». У «Землі» під старі козацькі і чумацькі пісні про працю і боротьбу за волю хоронять Василя. Українські народні пісні співають щорсівці, коли йдуть у наступ під Семипілками, а також коли проводжають в останню путь свого побратима Боженка. Кіноповість «Україна в огні» починається і закінчується піснею «Ой піду я до роду гуляти», що слугує об'єднуючою силою для роду Запорожців, підкреслює невмирущість українського народу, наповнює вірою у його краще майбутнє. За допомогою пісні «Усі гори зеленіють, тільки одна гора чорна» виливають «по степах, по горах, по долинах» свою журбу полонянки, яких везуть в безкінечних ешелонах на роботу до Німеччини. Посилаючи останнє слово рідній землі на її кордоні, Олеся Запорожець та Христя Хуторна співають народну пісню «Летіла зозуля через мою хату» [43, с. 186].

Уособленням знедоленої України, яка неодноразово була кинута на поталу ворогам, для майстра є мати-чайка з чумацької пісні «Ой горе тій чайці, горе тій небозі» [56, с. 355]. Пісня, що за народною традицією пов'язана із зображенням материнського горя, на думку письменника, розповідає «про далекі чумацькі шляхи і про веселих безжурних чумаків, що все співали собі, за волами йдучи, та й зігнали чайку, чаєнят забрали. Як билася чайка об дорогу, як припадала вона до сирої землі, як жалібно благала співців подорожніх: “Ой верніть мені чаєнята, я їх рідная мати”» [43, с. 188, 582]. Саме цю пісню використав митець в оповіданні «На колючому дроті» та кіноповісті «Україна в огні». Чаєнятами для нього стали всі ті чоловіки, жінки, діти, воїни, які захищали чайку-Україну, Україну-матір, у роки Другої світової війни.

Прикметно, що такий же зміст у цей пісенний твір вкладав і ймовірний автор первинного варіанту «Пісні про чайку» гетьман Іван Мазепа. Він складався з сорока п'яти рядків (у загальновідомому варіанті – двадцять чотири) і розповідав про тяжку долю України, яка знає, що «прийдуть жінці жати, діток забирати» [93, с. 31]. Отож, чайка «в'ється, крилами б'ється» [93, с. 32] за своїми дітками і хоче втопитись у Чорному морі від жалю за ними.

У Т. Шевченка відгомін цієї пісні наявний у поезії «До Основ'яненка»:

*Чайка скиглить, літаючи,
мов за дітьми плаче,
сонце гріє, вітер віє на степу козачім <...>
Обідрана, сиротою
Понад Дніпром плаче;
Тяжко-важко сиротині,
А ніхто не бачить...
Тільки ворог, що сміється...
Смійся, лютий враже!
Та не дуже, бо все гине, –
Слава не поляже [213, с. 48].*

У «Повісті полум'яних літ» однієї з найвищих трагічних точок досягає епізод, у якому Демид і Тетяна Орлюки у холодну зимову ніч лежать на печі спаленої ворогами хати, дожидаючись своєї смерті. Ця моторошна сцена також супроводжується народною піснею. Демид, немов у півзабутті просить свою дружину заспівати колядки: «Заспівай мені, Тетяно, колядки. <...> Може я помираю. Так хочеться спати. А воно ж Різдво. Гості поприходять. Іван з дівчатами. Га? Іван! Заспівай про нашого Йвана. <...> І полинула в темінь хуртовини стародавня колядка Орлюкової матері: Молодець Іваночко та вибив ворота, – Святий вечір!» [49, с. 134].

До речі, саме цю пісню у 1943 році у Москві О. Довженко записав із вуст своєї матері одразу після повернення її з німецької неволі у Києві. Усього від своєї неньки митець устиг записати тридцять три українські народні пісні (чотирнадцять колядок, три щедрівки, одинадцять веснянок та п'ять ліричних пісень), уклавши з них пізніше невеличку збірку «Материні пісні».

Боліла Довженкові й така застаріла українська проблема, як русифікація. Варто зауважити, що у цій справі у нього було чимало попередників, серед яких Т. Шевченко, М. Кропивницький, І. Карпенко-Карий та багато інших видатних митців. Так, Т. Шевченко у своїй передмові до «Кобзаря» 1847 року (який, на жаль, не був опублікований) щодо перспективи розвитку національної літератури писав: «А на москалів не вважайте, нехай вони собі пишуть по-своєму, а ми по-своєму. У їх народ і слово, і у нас народ і слово. А чиє краще, нехай судять люди» [214, с. 11].

Однак поступальний розвиток української мови й культури в цілому серйозно гальмували спеціальні урядові постанови, націлені на утиски й обмеження всього українського (найбільш одіозніші серед них Валуєвський циркуляр від 1863 року і ганебний Емський указ Олександра II від 18 травня 1876 року). О. Довженко, зокрема, з сумом і обуренням згадував, що під час навчання в Глухівському вчительському інституті студентам заборонялося розмовляти українською мовою, а вчителям навіть надавалася надбавка за

«обрусіння краю» [46, с. 21]. Зрозуміло, що подібні емоції викликала в нього й звістка про те, що по суті така ж практика щодо української мови продовжується і в радянські часи. Адже всі виші в Україні влада робітників і селян перевела на російську мову навчання, а це, на думку письменника, означає, що «українська середня школа мусить також зникнути, як непотрібна, безперспективна». При цьому О. Довженко помилково вважає, що Й. Сталін, напевно, нічого не знає про це неподобство, яке, мовляв, з «ленінсько-сталінською національною політикою нічого спільного не має» [41, с. 428], оскільки в іншому випадку винуватці разом зі своїми українськими «помічниками» («плюгавими підлабузниками, дяченками і паламарчуками») вже давно б були серйозно покарані [41, с. 429]. Хоча, з іншого боку, ще в липні 1942 року митець занотував у своїх «Щоденникових записах» інформацію про те, що у Ворошиловграді в інституті імені Т. Шевченка, «звичайно з викладанням руською мовою», в бібліотеці не було ні одної книжки Шевченка. «Які оригінали! Таких других не було і немає у всій Європі», – підсумовує він [41, с. 239].

Усе це свідчило про цілеспрямовану урядову політику, націлену на поступову асиміляцію українського народу. Свідченням тому є і те, що чимало етнічних українських земель уже в радянську добу було штучно відділено від України. «Скільки Вороніжчини, Курщини, Стародубщини, Донщини заселено виключно українцями? Чому не приєднані вони до УСРР по етнографічному принципу? Адже не збиралися ми з Росією воювати, ані сваритися. Одна ж сім'я. А так живуть собі в Росії “хахли”, як і жили, навіть мову свою у школах учити забороняють, як при батьюшці царі» [41, с. 220], – зробить запис у своєму щоденнику майстер другого липня 1942 року.

Ще сумніша нотатка у записній книжці О. Довженка з'явиться, коли він познайомиться з наслідками урядової національної політики на етнічних українських землях, що потрапили до складу Російської Федерації: «Ось і Россош. Істинний руський город, де населення чомусь розмовляє по-українськи» [41, с. 206]. Щоправда, за спостереженнями митця, українська мова

у цьому місті стала вже «каліченою» і прізвища «перелицьовано на “ов”» [41, с. 207], і «діти вже всі говорять по-руськомучу» та все ж таки «у Россіі української мови чути багато більше, ніж було у Києві» [41, с. 208].

О. Довженкові дуже боліло, що з цієї кровопролитної війни його Батьківщина вийде вкрай ослабленою, знесиленою. «Україна поруйнована, як ні одна країна в світі, – довірить паперу він свої сумні думки 5 грудня 1943 року. – Поруйновані, пограбовані всі міста. У нас нема ні шкіл, ні інститутів, ні музеїв, ні бібліотек. Загинули наші історичні архіви, загинуло малярство, скульптура, архітектура. Поруйновані всі мости, шляхи, розорила війна народне господарство, понищила людей, побила, повішала, розігнала в неволю. У нас нема майже вчених, обмалъ митців...» [41, с. 283].

Навіть у найдраматичніші дні війни майстер ні на мить не сумнівався у кінцевій перемозі над нацистами, однак через те невимовне горе, що, як безбережне море, залило його рідну землю, особливого відчуття радості від наближення перемоги у нього не було. «Німці нас не завоюють. Нас не можна завоювати. Нас і до революції ніхто не міг завоювати», – запише він 6 квітня 1942 року у своєму щоденнику. І тут же додасть: «Мені трудно буде радуватися перемозі. <...> Образ нещасної моєї України, на полях, на костях і на сльозах, і крові якої була здобута перемога, заслонив уже в моїй душі все» [41, с. 182].

До цього болючого питання О. Довженко буде повертатися ще не раз. Характерний запис він зробив через кілька місяців після закінчення війни (23 вересня 1945 року): «Велика Вдовиця утратила сорок відсотків дітей 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 шість мільйонів од голоду в урожайний 32 рік. Зараз вона важко, коли не смертельно, поранена. Таких утрат, замовчаних через жахливу свою правду, не знав і не знає ні один народ у світі» [41, с. 372].

Письменникові тяжко на душі ще й від того, що з огляду на політичну ситуацію в країні його співвітчизники не можуть на подібні теми навіть вільно

говорити, оскільки це дуже небезпечно. Тому і сам він подібні думки міг довірити тільки щоденнику.

Щоденникові записи О. Довженка містять і його «крамольні» думки щодо місця розтерзаної війною Вітчизни в європейській сім'ї народів: «В цьому році повинна скінчитися світова війна на європейському континенті <...> Руський народ за величезну ціну вийде на широку арену міжнародного життя. Відновиться Польща, Чехія, Австрія, виросте югославська федерація. Одна тільки Удовиця оплакуватиме дітей своїх на руїнах до самої своєї смерті, замовчена, підозріла, зневажена падчериця Європи» [41, с. 276]. «Залишався, по суті, один крок, аби автор “Щоденникових записів” відверто написав про те, що волів би бачити Вітчизну незалежною суверенною державою – такою, як інші європейські країни» [120, с. 252], – зауважує А. Новиков. І з цим не можна не погодитись. О. Довженко дійсно був до цього підсвідомо готовий.

І все ж не лише в темних тонах бачиться письменникові майбутнє його знедаленої Батьківщини. 20 лютого 1944 року він, наприклад, занотує у своїй записній книжці: «Якою б не була страхітливо-руйнівна війна, яким би брудним ураганом не пройшла вона по Україні, її величезне позитивне значення для історії українського народу безперечне. У цій пожежі, хаосі й крові злились воєдино всі українські землі. І якою б не була, очевидно, на початку їхня доля тяжкою і трудною, в кінцевому рахунку український народ робить рішучий і неминучий крок вперед» [41, с. 323].

Неважко віднайти у «Щоденникових записах» і нотатки, у яких митець, не стримуючи емоцій, любить безмежними просторами рідної землі. У такі миті в його свідомості образ «вічної удовиці» заступає світлий образ величної України: «Україно, Дніпре, щастя моє. Яка ж ти красива, яка велична, земле моя! Скільки багатства в тобі, скільки людської краси <...> Я лечу ніби над цілою планетою Землею. Прекрасною нашою матір'ю. <...> Яка велична картина. Серце мовчи!» [41, с. 692]. Подібні одкровення на адресу рідної землі присутні і в епістолярній спадщині майстра, зокрема в листах до Ю. Солнцевої [66, с. 97].

За словами фронтового побратима митця О. Гончара, особливістю постаті О. Довженка була здатність на основі аналізу історичного минулого передбачливо дивитися в майбутнє, набагато випереджаючи час. Автора «України в огні» турбували питання майбутнього молодих українців [124, с. 162]. Він мріяв про гарну освіту для них, про їхнє щасливе життя. Його непокоїли питання відродження науки, мистецтва, літератури у зруйнованій країні, підтвердженням чого є російськомовна цитата зі «Щоденника» за 1951 рік: «Вот я хожу по степям Украины. Передо мной в миниатюре будущее моей Родины. Не эфемерное, реальное, и не в тумане времен, а через 6 лет. Я вижу. <...> Мы создали науку, искусство и литературу, полные жизнеутверждения. Полно прославляющие и утверждающие братство и дружбу на земле. Творимое ныне так разумно, так ново и неизмеримо велико по своим результатам, и так исторически неизбежно, как солнечный свет» [41, с. 459].

Довженкова любов до України – це істинна, непідробна любов вірного сина до своєї матері. У ній – і турбота, і відповідальність, і жертвність. У своєму «Щоденнику» метр писав: «Я хочу жити на Вкраїні. Що б не було зі мною. Хай навіть скоротять мені недовгі вже мої літа, я хочу жити на Вкраїні. <...>. Я України син, України» [41, с. 692]. У цих словах весь його сердечний біль, невимовний відчай і велика любов до Батьківщини, образ якої у його творчості є домінантним.

Отже, Батьківщина в О. Довженка теж асоціювалася з жінкою. У своїх художніх творах («Україна в огні», «Повість полум'яних літ»), а також «Щоденникових записах» митець постійно наголошує на необхідності рішучої боротьби з нацистськими агресорами, що окупували його неньку Україну. Аби надихнути співвітчизників на священну війну з кривавим ворогом, він шукає приклади воїнської доблесті в героїчному минулому, згадує про часи, коли Вітчизну самовіддано захищали київський князь Святослав зі своєю дружиною, а особливо безсмертне українське козацтво на чолі з Д. Байдою-Вишневецьким, Б. Хмельницьким, І. Богуном, І. Сіркою та ін. Прикметно, що й майбутнє України бачиться письменнику здебільшого безрадісним. Сплондровану і

розграбовану Батьківщину він називає вічною вдовою, падчеркою Європи, в якої на тлі інших європейських країн – Польщі, Чехії, Австрії, Югославії – що, на його думку, обов'язково відродяться після всесвітньої бійні, в неї немає жодних перспектив, очевидно, натякаючи на те, що вона не є незалежною державою.

Висновки до розділу 3

Створюючи у своєму літературному доробку позитивні жіночі портрети, О. Довженко незрідка проектував на них образ Ярославни зі «Слова о полку Ігоревім», із яким їх поєднує безпрецедентна вірність своєму судженому і своїй Вітчизні. Йдеться передусім про Олесю Запорожець («Україна в огні») й Уляну Рясну («Повість полум'яних літ»). Образ Ярославни-матері, яка тужить за своїм сином, із молитвами «стоїть на зорях вечірніх і ранішніх», письменник втілить у постаті літньої колгоспниці Тетяни Орлюк («Повість полум'яних літ»). Подібні паралелі простежуються й з Довженковою Олесею із оповідання «Незабутнє».

Найяскравішим образом дівчини в літературній творчості митця, яку можна порівняти з Ярославною зі «Слова о полку Ігоревім», є, поза сумнівом, образ Олесі Запорожець. Він знайшов своє втілення в оповіданні «Незабутнє» (1942) та у кіноповісті «Україна в огні» (1943). Письменник відстоює право жінки на самовизначення, право обирати свій життєвий шлях самотійно. Створений ним образ Олесі значимий тим, що є відображенням нового погляду на особистість жінки, на її місце в суспільстві.

Нестримне бажання медсестри Уляни Рясної («Повість полум'яних літ») врятувати якомога більше захисників Вітчизни теж наближає її до образу давньоруської княгині, яка у своїх молитвах просила захисту в усіх сил природи для свого чоловіка князя Ігоря та його воїнів-побратимів.

У літературній творчості О. Довженка сформовано поліфонічний образ матері в умовах Другої світової війни. З одного боку, це мати-захисниця, яка не тільки словом, молитвою (Тетяна Запорожець, Тетяна Орлюк), а й ціною життя

(Марія Стоян) готова захистити як власних, так і названих дітей. А з іншого – образ покритки, яка стоїть перед дилемою: вбити чи народити дитину від ворога.

Прообразом усіх матерів письменник уважав Богородицю – еталон всепрощення й милосердя. Різноманітну палітру земних материнських образів відкриває мати письменника, невтомна трудівниця і велика страдниця – Одарка Єрмолаївна («Зачарована Десна»). Саме з нею, яка втратила дванадцять із чотирнадцяти дітей, співвідноситься у Довженковій творчості невимовне горе матерів, сини яких загинули на полі бою, вдів, які зазнали лиха під час війни та в повоєнне лихоліття. Усі вони уособлюють страждання Богородиці біля розп'ятого на хресті Сина.

Інші незабутні образи у Довженковій літературній спадщині: безіменна мати, літня сівачка («Арсенал»), берегині роду Тетяна Запорожець («Україна в огні») й Тетяна Орлюк («Повість полум'яних літ»), стара Мотря Левчиха, яка пожертвувала власним життям, аби нагодувати полоненого («На колючому дроті»), а також мати, яка прокляла рідного сина-зрадника («Відступник»).

Незрідка на сторінках своїх «Щоденникових записів» згадує О. Довженко і про нещасливу долю дівчат, які в добу Другої світової війни були погвалтовані нацистами і народили від них немовлят. Щобільше, майстер проектує їх на постаті своїх літературних героїнь, створивши, зокрема, образ Марії-полонянки з оповідання «Бронза» та кіноповісті «Повість полум'яних літ».

Саме в постаті жінки постає в літературному доробку О. Довженка й багатовимірний образ України: Україна минулого, Україна сучасна й Україна майбутнього.

Україна минулого для О. Довженка – це могутня Київська Русь, вільна Запорозька Січ, оспівані в легендах, переказах, піснях, думах. Це земля, що витримала численні набіги агресивних сусідніх народів, але залишилася нескореною, сильною, вільною у своєму поступі.

Другий образ України – окупованої, але нескореної – стає центральним у творчості О. Довженка в роки Другої світової війни. Це спалена, спустошена,

погвалтована німецькими загарбниками, обезцінена, покірна, байдужа, позбавлена політичної й духовної незалежності країна-руїна. Україна сучасного в уяві письменника постає зазвичай в образі знедоленої вдови, яка не може розраховувати на краще майбутнє. В європейській сім'ї народів, вона завжди буде «замовчаною, підозрілою, зневаженою падчерицею».

Третя модель Довженкової України – Україна світлого майбутнього. Такою вона бачиться майстру на сторінках «Щоденникових записів» повоєнного періоду, де, попри домінування нотаток песимістичного характеру щодо подальшої долі Вітчизни, неважко віднайти й інші мотиви. У цих записах образ «вічної удовиці» заступає світлий образ величної України, де пріоритетними будуть питаннями відродження науки, мистецтва, літератури. Це омріяна Довженкова Україна – країна надії, справедливості, технічного прогресу.

ВИСНОВКИ

В українському літературознавстві склалася діахронна – вже дев'яностолітня традиція – вивчення спадщини О. Довженка, його художнього людинознавства і створених ним різноаспектних жіночих образів. Політичні реалії, ідеологічна та світоглядна ситуація в українській літературі радянського і пострадянського періодів наклали відбиток на тематику й саму інтенсивність досліджень довженкознавців. Упродовж тривалого часу пріоритет належав вивченню кінематографічного доробку О. Довженка, перші відгуки з'явилися ще наприкінці 20-х рр. XX ст. (рецензії і статті, присвячені аналізу фільмів «Сумка дипкур'єра», «Звенигора», «Арсенал», у яких автори зрідка і здебільшого побіжно торкалися й жіночих образів).

Літературний доробок О. Довженка починає об'єктивно вивчатися лише з др. пол. 60-х – поч. 70-х рр. Окремі аспекти проблеми порушувались у розвідках М. Куценка, І. Кошелевця, Н. Іванової, Н. Медвідь, Н. Яременко, В. Марочка, С. Тримбача, Н. Видашенко, І. Захарчук, А. Новикова, Н. Троші та ін. Однак системне її дослідження ще не розгорталось, залишаючись актуальним завданням нового покоління філологів.

Конструктивним чинником та інструментом реалізації завдання є поняття «художнього образу», яке вперше осмислене у античній естетиці. Давньогрецькі мислителі Демокріт, Платон та Арістотель вважали, що природа художнього образу є міметичною – тобто наслідуванням природи фізичної, людського світу та світу ідей. У добу романтизму наголошувалося, що мистецтво відображає абсолютний дух. Базовими проблемами під час вивчення художнього образу було його співвідношення з абсолютною ідеєю, розуміння образу як суб'єкта. Поступово типовий образ набув таких ознак, як реалістичність, чуттєвість і символічність (Г. Гегель, В. Гюго, А. Шопенгауер). Якісно інший погляд на природу «художньої праці» та художнього образу був сформований у філософії позитивізму і модернізму, коли учені якісно зглибили осмислення образу (О. Конт, З. Фрейд, К. Юнг). Так, було з'ясовано, що ідея є породженням

зовнішнього (політичного, фізичного, економічного) та внутрішнього світу. По-друге, формується думка про те, що ідеї здатні модифікуватися у залежності від інтелектуального рівня як митця, так і особи, що сприймає художній світ. У XX–XXI ст. літературознавці (О. Бандура, І. Безпечний, П. Волинський, В. Лесин, М. Махмутов, Ю. Ковалів та ін.) доповнили ідеї європейської й вітчизняної гуманітарної думки попередніх століть. Фактично термін «художній образ» і надалі формується на основі базових понять «мімезис» (наслідування/відображення) та «природа» (людина та її внутрішній світ, фізична природа). Художній образ у реферованому дослідженні трактується як пріоритетна літературознавча категорія, специфічна форма літературного, художньо-естетичного (конкретно-естетичного) відображення дійсності, що має відбиток світоглядних, ціннісних координат як митця, так і суспільства (соціокультурного сердовища), що його оточує.

Ядром художнього образу є характер. Рівнозначним поняттям є дійова особа, герой, персонаж, тип. Тип – вияв характеру, художнє узагальнення. Моделлю для створення типу може стати прототип чи архетип – первісний зразок, конкретна особа, факти життя чи риси характеру якої покладено в основу створення літературного образу.

Осмислення типізації літературних образів за різними критеріями (співвідношення образу та ідеї, масштабністю, смисловим навантаженням, гендерною приналежністю тощо) О. Галича, В. Іванишина, М. Ковалик, В. Кожевнікова, П. Ніколаєва, Н. Собецької, Н. Ференц, Н. Чупрінова, Л. Шестак та ін., а також аналіз художнього матеріалу дозволили дійти висновку: жіночі образи в літературній спадщині О. Довженка за ступенем новаторства є здебільшого традиційними. Це сприяло створенню обґрунтованої типології жіночих образів у творчості письменника.

Літературна спадщина О. Довженка підтверджує важливу роль жінки-натхненниці в його житті й творчості. Образ жінки для письменника – це художня модель, яка володіє певним набором цінностей, що тісно пов'язані між собою, взаємодоповнюють одна одну в процесі творення цілісної, узагальненої

картини, й виразно демонструє авторську концепцію. Своїми творами митець прагнув утвердити самоцінність людської особистості, а надто жінки, удосконалити людину й суспільство, регламентувати поведінку людей різних прошарків, сприяти гуманізації й демократизації їхньої свідомості за допомогою жіночих образів, що незрідка є акумуляторами подій, носіями нових прогресивних поглядів.

У більшості літературних творів О. Довженка створено незабутні жіночі портрети. Проте ще більше задумів залишилося нереалізованими. Щоденник і епістолярна спадщина митця стали тим джерелом, що дало уявлення про витоки і процес формування ним літературних образів, у тому числі жіночих.

«Щоденникові записи» й епістолярій, літературна творчість О. Довженка ідейно й естетично опосередкували авторське уявлення про жінку, розуміння жіночої натури та деяких пов'язаних із нею аспектів (кохання, шлюб, народження дитини тощо), що стали темами його художнього розмислу. У щоденнику незрідка фіксується та чи інша притаманна жінці риса вдачі, що надалі використовується для творення певних типів та індивідуальностей в художньому творі: тітка Явдоха – Марія Стоян («Мати»), Саня – Олеся Запорожець («Україна в огні») та ін.

Органічнішому сприйняттю ідейного задуму у текстах О. Довженка сприяють інтертекстуальні конструкції. Алюзії, ремінісценції, авторемінісценції, переспіви, парафрази тощо дозволяють з'ясувати текстуальну, смислову спорідненість жіночих образів митця з образами жінок у творчості інших письменників різних епох.

Нотатки й листи О. Довженка дозволяють проаналізувати специфіку мистецького погляду на жінку, його розуміння взаємовідносин між статями, окреслення тем, пов'язаних із їхніми стосунками. З епістолярію відомо про жінок, які не лише залишили слід у житті письменника, а й стали прообразами його літературних героїнь. Аналіз Довженкового листування дозволяє дійти висновку, що уособленням кращих сімейних традицій для митця були мати й сестра, образи яких із любов'ю змальовані в кіноповісті «Зачарована Десна».

По-різному склалися стосунки О. Довженка з жінками, які зустрічалися на його життєвому шляху. Через сімейні негаразди розпалося подружнє життя з Варварою Криловою, Олена Чернова на певний час стала його кінематографічною й літературною музою, Іда Пензо й Валентина Ткаченко – швидкоплинним захопленням і лише друга дружина Юлія Солнцева – і музою, і надійною повсякденною опорою, і вірною порадицею та помічницею у багатогранній творчості. Окремі її риси знайшли відображення в образах Довженкових літературних героїнь, зокрема в постаті Олександри Мічуріної з кіноповісті «Мічурін» і п'єси «Життя в цвіту».

У Довженковій творчості домінує поліфонічний образ матері. Прототипом усіх матерів, згаданих на сторінках творів митця, є образ Богородиці («Зачарована Десна») – еталон всепрощення й милосердя. На прикладі постаті власної матері письменником створено традиційний образ пересічної української жінки кін. XIX – поч. XX ст.: неписьменної, без особливих високих устремлінь та інтересів, але відданої дружини, люблячої матері, трудівниці, берегині домашнього вогнища, яка стійко витримує будь-які удари долі (смерть дітей, пияцтво чоловіка тощо).

Серед найяскравих образів жінок-матерів у літературному доробку митця назвемо Тетяну Запорожець («Україна в огні»), Тетяну Орлюк («Повісті полум'яних літ»), Мотрю Левчиху («На колючому дроті»). Збірний образ дівчини-покритки, яка мала нещастя народити від ворога, у літературній творчості Довженка представлений образом Марії-полонянки («Бронза», «Повість полум'яних літ»).

Однією з ознак високої духовності персоносфери письменника є правдиве відображення життя, акцентування на позитивах жіночої вдачі. Домінантним фактором стала наявність чистого, щирого серця, що прагне миру, любові, злагоди, добра і щастя. Це тісно пов'язано з чутливістю, кордоцентризмом, витонченістю жіночої натури, християнською всеперемагаючою любов'ю. Найвиразніше зазначені риси виявилось в яскравих постатях Олесі Запорожець («Незабутнє», «Україна в огні») й Уляни Рясної («Повість полум'яних літ»). Ці

жінки, наділені правом вибору коханої людини, виявляють неабияку силу духу та волю у досягненні своєї життєвої мети, прагнуть духовної гармонізації внутрішнього світу, родинного, громадського життя. Образи Олесі й Уляни зіставні з архетипним образом княгині Ярославни («Слово про Ігорів похід»). Вони стали одним із найбільших досягнень письменника, втіленням авторського морально-етичного ідеалу жінки, носія широкого спектру духовних цінностей.

Важливе місце в художній свідомості О. Довженка займала Богородиця, з якою він порівнює власну матір («Зачарована Десна»). Твори письменника значні прикладом впливу Святого Письма на його літературних героїнь. Таким є, зокрема, образ Марії Стоян із оповідання «Мати». Остання до певної міри нагадує біблійну Рахав, котра теж переховувала у своїй оселі воїнів Ісуса Навіна. Не менш цікаві у плані зіставлення з біблійними персонажами й постаті Христі Хуторної з кіноповісті «Україна в огні» та безіменної дівчини із незавершеної повісті «Загибель богів». Історії їхнього життя алюзійно нагадують шлях до Христа, духовного очищення колишньої блудниці Марії Магдалини. Усе це яскраво засвідчує вміння О. Довженка творчо переосмислювати вічні християнські сюжети.

Мотив відступництва, який став особливо актуальним у роки Другої світової війни, знайшов відображення і у Довженковій творчості цього періоду. Трагічні події середини ХХ століття були серйозним випробовуванням як для суспільства в цілому, так і окремої особистості зокрема. І у «Щоденникових записах» митця, і на сторінках його творів наявні образи так званих жінок-«зрадниць», які керувалися самозбереженням, чуттєвістю. Прикметно, що у своєму літературному доробку О. Довженко, продовжуючи традиції реалістів (Панас Мирний, І. Франко, В. Самійленко й ін.), намагається виправдати таку поведінку згаданих жінок, пояснюючи її психологічною й духовною неготовністю протистояти спокусі за будь-яку ціну вижити в екстремальних умовах. Це, на його думку, багато в чому обумовлено недолугою системою радянської шкільної освіти. Досить переконливо свою світоглядну позицію

митець продемонстрував на прикладі образу Христі Хуторної («Україна в огні»).

О. Довженко створив і характери жінок, які за окупації активно протидіють загарбникам. Це Марія Стоян («Мати»), Мотря Левчиха («Україна в огні»), Уляна Рясна («Повість полум'яних літ») та ін. Письменник демонструє непохитність особистих переконань цих героїнь, їхню незламність. Із великим хистом подано О. Довженком дуалістичну жіночу постать – прабаби Марусини («Зачарована Десна»).

Разом із тим у повоєнні роки, перебуваючи в опалі, на догоду комуністичному керівництву О. Довженко змушений був віддати данину й соцреалістичному канону. Так з'явилися кіноповість «Мічурін» і п'єса «Життя в цвіту», кіносценарії «Прощай, Америко!» і «Антарктида», а отже, й відповідні жіночі образи – американки Анни Бедфорд та росіянок Олександри Мічуріної й Надії Касаткіної.

Не надто вписується у соцреалістичні канони останній жіночий образ із Довженкового літературного доробку – комсомолки і водночас покритки Катерини Зарудної («Поема про море»), який, з одного боку, типовий для української повоєнної дійсності, а з іншого – навіяний шевченківськими мотивами, зокрема постаттю Катерини з поем Кобзаря. Ця Довженкова героїня – горда, сильна, вільна у своєму виборі особистість, яка не тільки зважається на дошлюбні відносини, а й відмовляється створювати родину з батьком своєї майбутньої дитини, оскільки вважає його негідником. Образ Катерини Зарудної до певної міри співвідноситься з емансипованою українською жінкою, представленою у персоносфері письменників-модерністів поч. ХХ ст. (О. Кобилянської, Лесі Українки, В. Винниченка), але нехарактерний для тогочасної української літератури, затиснутої у вузькі рамки методу соціалістичного реалізму.

Проаналізувавши жіночі образи у творчості Олександра Довженка, вважаємо слушним виокремлення таких їх типів:

-багатогранний образ матері: традиційний тип (Одарка Єрмолаївна із «Зачарованої Десни», літня сівачка із «Арсеналу», Тетяна Запорожець із «України в огні», Тетяна Орлюк із «Повісті полум'яних літ», безіменна мати з оповідання «Відступник», Мотря Левчиха з оповідання «На колючому дроті»); образи матерів-страдниць, вдів із Довженкового щоденника; образи дівчат-покриток (Марія-полонянка – «Бронза», «Повість полум'яних літ»), дівчата – жертви війни із «Щоденникових записів»;

- образи дівчат, погвалтованих німецькими й радянськими солдатами («Щоденникові записи»);

- жіночі образи, створені під впливом Ярославни – героїні «Слова о полку Ігоревім» (Олеся Запорожець із «України в огні», Уляна Рясна з «Повісті полум'яних літ»);

- образ Божої Матері («Зачарована Десна», «Щоденникові записи»);

- образи жінок, навіяні біблійними історіями про Рахав і Марію Магдалину (Марія Стоян із оповідання «Мати», Христя Хуторна з кіноповісті «Україна в огні», безіменна дівчина із «Загибелі богів»);

- міфологізований образ жінки-фурії (прабаба Марусина із «Зачарованої Десни»);

- образи жінок, створених за соцреалістичними канонами (Олександра Мічуріна з кіноповісті «Мічурін», Анна Бедфорд з кіносценарію «Прощай, Америко!», Надія Касаткіна з кіносценарію «Антарктида»);

- образ нетипової для методу соціалістичного реалізму емансипованої жінки повоєнної доби (Катерина Зарудна з кіноповісті «Поема про море»);

- тривимірний символічний жіночий образ України (Україна давня, сучасна й Україна майбутнього).

Представлена типологія жіночих образів у літературній спадщині О. Довженка заснована на загальнолюдських, гуманістичних, морально-етичних і національних духовних цінностях. Ідеалом для письменника була, поза сумнівом, українська жінка, у якій гармонійно поєднуються зовнішня і внутрішня краса, вірність коханому. Це справжня берегиня свого роду,

непохитна патріотка. До таких критеріїв наближаються кілька Довженкових героїнь. Серед них, зокрема, Уляна Рясна («Повість полум'яних літ») і Катерина Зарудна («Поема про море»), але найбільш повно зазначені риси знайшли відображення в образі Олесі Запорожець із кіноповісті «Україна в огні».

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Авенаріус Г. А. Проблема художнього образу у фільмах О. П. Довженка / Г. А. Авенаріус // Радянське кіно. – 1936. – № 4, квіт. – С. 18–23.
2. Алексеєнко Н. М. Біблійна герменевтика в українській бароковій прозі : автореф. дис. на здобуття наукового ступеня канд. філол. наук : спец. : 10.01.01 – українська література / Н. М. Алексеєнко. – Харків, 2001. – 20 с.
3. Аристотель Поэтика / Аристотель // История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. Античность. Средние века / под. ред. М. Ф. Овсянникова. – М. : Изд-во Академия художеств СССР, 1962. – Том 1. – 681 с.
4. Базів Л. М. Амбівалентність архетипу матері в українській модерній літературі (на матеріалі творчості Лесі Українки, М. Коцюбинського, В. Винниченка та О. Кобилянської) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. : 10.01.01 – українська література / Л. М. Базів. – Київ, 2013. – 18 с.
5. Бандура О. Теорія літератури : посібник для вчителів / О. Бандура. – К. : Рад. школа, 1969. – 352 с.
6. Барт Р. Избранные работы : Семиотика. Поэтика / Р. Барт. – М. : Прогресс, 1994. – 616 с.
7. Безпечний І. Теорія літератури / І. Безпечний. – К. : Смолоскип, 2009. – 388 с.
8. Безручко О. В. Архівна спадщина Олександра Довженка : У 10-ти т. : монографія / О. В. Безручко. – К. : КиМУ, 2012. – Т. 1. – 2012. – 209 с.
9. Безручко О. Справа-формуляр «Запорожець» : «І я горів у тому огні...» : монографія / О. Безручко. – К. : КиМУ, 2011. – Т. 1. : «Перша хвиля» розсекречень. – 214 с.
10. Бесараб О. М. Типологія жіночих образів у романістиці Шарлотти Бронте : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. : 10.01.04 –

- «література зарубіжних країн» / О. М. Бесараб. – Дніпропетровськ : Дніпропетровський нац. ун-т ім. О. Гончара, 2013. – 20 с.
11. Библейская энциклопедия = Иллюстрированная полная популярная библейская энциклопедия в 4-х выпусках. Вып. 1 / Труд и издание архимандрита Никифора. – Репринтное издание, 1891. – М. : Издание Свято-Троице-Сергиевой Лавры, 1990. – 904 с.
 12. Біблія. – [б/м] : Українське біблійне товариство, 1990. – 959 с.
 13. Білокінь С. Голодомор і становлення соцреалізму як «творчого методу» / Сергій Білокінь // Праці з історії культури. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.s-bilokin.name/Culture/FamineRealism.html>
 14. Будний В. Порівняльне літературознавство : підручник / В. Будний, М. Ільницький. – К. : ВД «Києво-Могилянська академія», 2008. – 430 с.
 15. Васіна К. Є. Особова справа студента / К. Є. Васіна. – Архів ГНПУ ім. О. Довженка, оп. 2-Л, спр. 21. – 13 арк.
 16. Великий тлумачний словник сучасної української мови / Уклад. і гол. ред. В. Т. Бусел. – К. : Ірпінь : ВТФ Перун, 2005. – 1728 с.
 17. Видашенко Н. І. Щоденники О. Довженка та А. Любченка як феномен української мемуаристики ХХ століття (змістова парадигма і жанрова природа) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «українська література» / Н. І. Видашенко. – К. : Нац. пед. ун-т ім. М. П. Драгоманова, 2014. – 19 с.
 18. Винниченко В. Оповідання. Роман «Слово за тобою, Сталіне!», п'єса «Чорна Пантера і Білий Медвідь» / В. Винниченко. – К. : Наукова думка, 1999. – 440 с.
 19. Волинський П. К. Основи теорії літератури. Вступ до літературознавства / П. К. Волинський – К. : Рад. школа, 1967. – 352 с.
 20. VIII довженківські читання : збірник наукових праць Глухівського національного педагогічного університету імені Олександра Довженка. – Харків : ХІФТ, 2016. – 124 с.

21. Галич О. Теорія літератури : підручник / О. Галич, В. Назарець, Є. Васильєв. – К. : Либідь, 2001. – 488 с.
22. Гегель Г. В. Ф. Лекции по эстетике / Генрих Вильгельм Фридрих Гегель // История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. Эстетические учения Западной Европы и США (1789–1871) / под ред. М. Ф. Овсянникова – М. : Изд-во Академия художеств СССР, 1967. – Т. 3. – 1005 с.
23. Гінда В. Сексуальне насилля в Другій світовій війні / Володимир Гінда [Електронний ресурс] – Режим доступу: <http://zbruc.eu/node/9161>
24. Гнатенко К. Проблеми вивчення художнього образу в літературному творі / К. Гнатенко. – Науковий вісник Миколаївського національного університету імені В. О. Сухомлинського. Філологічні науки (літературознавство) : збірник наукових праць / за ред. О. Філатової. – № 1 (17), травень 2016. – Миколаїв : МНУ ім. В. О. Сухомлинського, 2016. – 328 с.
25. Гончар О. Катарсис / Олесь Гончар. – К. : Український світ, 2000. – 136 с.
26. Гончар О. Т. Прапороносці : Трилогія / Післяслово В. К. Коваля / О. Т. Гончар. – К. : Веселка, 1995. – 463 с.
27. Гончар О. Художник народу / Олесь Гончар // Олександр Довженко. Збірник спогадів і статей про митця. – К. : Вид-во образотворчого мистецтва і музичної України УРСР, 1959. – 251 с.
28. Горболіс Л. М. Чужина : коди інтерпретації : монографія / Л. М. Горболіс. – Суми : ВВП «Мрія», 2016. – 176 с.
29. Грабович Г. Шевченко як міфотворець : семантика символів у творчості поета / Г. Грабович. – К. : Рад. письменник, 1991. – 212 с.
30. Грідасов П. Про сценарій «Щорс» / П. Грідасов // Радянське кіно. – 1937. – № 5. – Лип.–серп. – С. 23–30.
31. Гюго В. Вільям Шекспир / Виктор Гюго // История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. Эстетические учения Западной Европы и

- США (1789–1871) // под ред. М. Ф. Овсянникова – М. : Изд-во Академия художеств СССР, 1967. – Т. 3. – 1005 с.
32. Дамаскин И. Три защитительных слова против отвергающих святыне иконы / Иоанн Дамаскин // История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. Античность. Средние века / под ред. М. Ф. Овсянникова. – М. : Изд-во Академия художеств СССР, 1962. – Т. 1. – 681 с.
 33. Даниловский Густав. Мария Магдалина / Густав Даниловский. – М. : Восхождение, 1991. – 239 с.
 34. Дерев'янка Т. Довженко-портретист / Т. Дерев'янка // Кінотеатр. – 1997. – № 6. – С. 40–41.
 35. Дерріда Ж. Позиції : Бесіди з Анрі Ронсом, Юлією Крістєвою, Жаном-Луї Удбіном, Гі Скарпетта / Ж. Дерріда – Пер. з фр. А. Ситника. – К. : Друкарня СП «Кобза», 1994. – 160 с.
 36. До 100-річчя з дня народження Олександра Петровича Довженка / І. Кошелівець, Н. Кузякіна, С. Тримбач та ін. // Дніпро. – 1994. – № 9–10. – С. 2–88.
 37. Довженко без гриму : Листи, спогади, архівні знахідки / упоряд. і коментар В. Агеєвої і С. Тримбача. – К. : КОМОРА, 2014. – 472 с.
 38. Довженко О. Зачарована Десна. Кіноповісті. Оповідання / Олександр Петрович Довженко. – К. : Дніпро, 1969. – 590 с.
 39. Довженко О. Зачарована Десна. Україна в огні. Щоденник (1941–1956) / Олександр Довженко / Передм. М. Жулинського ; Післямова і прим. Р. Корогодського – К. : Веселка, 1995. – 573 с.
 40. Довженко О. П. Не хазяйнувати німцям на Україні / О. П. Довженко. – [Б/м] : Укрвидав ЦК КП(б)У, 1943. – 18 с.
 41. Довженко О. П. Щоденникові записи, 1939–1956 = Дневниковые записи / О. П. Довженко. – Харків : Фоліо, 2013. – 879 с.
 42. Довженко О. П. Автобіографія / О. П. Довженко. – ЦДАМЛМ України, ф. 690, оп. 1, спр. 16. – 151 арк.

43. Довженко Олександр. Кіноповісті. Оповідання / Олександр Довженко. – К. : Наукова думка, 1986. – 710 с.
44. Довженко О. П. Материні пісні. Збірка пісень / О. П. Довженко. – ЦДАМЛМ України, ф. 690, оп. 1, спр. 14. – 53 арк.
45. Довженко О. П. Не розборонити = Українське / О. П. Довженко. – ЦДАМЛМ України, ф. 690, оп. 1, спр. 15. – 3 арк.
46. Довженко О. П. Твори : У 5-ти т. / О. П. Довженко ; передм. О. Гончара, приміт. К. Волинського, упоряд. Ю. Солнцева і Т. Дерев'янка. – К. : Дніпро, 1983. – Т. 1. – 439 с.
47. Довженко О. П. Твори : У 5-ти т. / О. П. Довженко ; упоряд. Ю. Солнцева, приміт. К. Волинського. – К. : Дніпро, 1984. – Т. 4. – 351 с.
48. Довженко О. П. Твори : У 5-ти т. / О. П. Довженко ; упоряд. Ю. Солнцева, приміт. К. Волинського. – К. : Дніпро, 1985. – Т. 5. – 359 с.
49. Довженко О. П. Твори : У 5-ти т. / О. П. Довженко ; упоряд. Ю. Солнцева, приміт. К. Волинського. – К. : Дніпро, 1984. – Т. 2. – 503 с.
50. Довженко О. П. Твори : У 5-ти т. / О. П. Довженко ; упоряд. Ю. Солнцева, приміт. К. Волинського. – К. : Дніпро, 1984. – Т. 3. – 362 с.
51. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию / У. Эко. – М. : Петрополис, 1998. – 432 с.
52. Женетт Ж. Палимпсесты : литература во второй степени / Ж. Женетт // Фигуры : работы по поэтике / пер., сост. Е. Гречаной – М. : Изд-во имени Сабашниковых, 1998. – С. 79–93.
53. Женщины в легендах и мифах / под. ред. К. Ларингтон. – М. : АСТ, 1998. – 592 с.
54. Жінки Центральної та Східної Європи у Другій світовій війні : гендерна специфіка досвіду в часи екстремального насильства : зб. наук. праць / за наук. ред. Г. Грінченко, К. Кобченко, О. Кісь. – К. : ТОВ «Арт-книга», 2015. – 336 с.
55. Забужко О. Notre Dame d'Ukraine : Українка в конфлікті міфологій / Оксана Забужко. – К. : Факт, 2007. – 640 с.

56. Закувала зозуленька : Антологія укр. нар. поет. творчості : Для ст. шк. віку / Вступ. стаття, упоряд., та прим. Н. Шумади. – К. : Веселка, 1998. – 510 с.
57. Захарчук І. Мілітарна стратегія соцреалізму / Захарчук Ірина // Слово і Час. – 2006. – № 10 (550), жовтень. – С. 51–61.
58. Захарчук І. Жінка і війна. Щоденникові версії Аркадія Любченка й Олександра Довженка / І. Захарчук // Мандрівець. – 2007. – № 1. – С. 58–66.
59. Звенигора : збірник статей про фільм «Звенигора» режисера О. Довженка / Я. Савченко, М. Бажан, Ф. Якубовський та ін. – К. : ВУФКУ, 1928. – 52 с.
60. Іванишин В. П. Нариси з теорії літератури : навч. посіб. / В. П. Іванишин ; упоряд. тексту П. В. Іванишина. – К. : ВЦ «Академія», 2010. – 256 с.
61. Іванова Н. І. Концепція життєтворчості в естетиці та поезиці Олександра Довженка : дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «українська література» / Н. І. Іванова ; Дніпропетровський держ. ун-т. – Дніпропетровськ, 1999. – 191 с.
62. Історія української літератури : У 8-ми т. / Д. Т. Вакуленко, К. П. Волинський, В. Г. Дончик. – К. : Наукова думка, 1971. – Т. 7. – 402 с.
63. Історія української літератури : У 8-ми т. / Д. Т. Вакуленко, К. П. Волинський, В. Г. Дончик. – К. : Наукова думка, 1971. – Т. 8. – 572 с.
64. Історія української літератури : У 8-ми т. / за заг. ред. Б. С. Буряк. – К. : Наукова думка, 1971. – Т. 7. – 403 с.
65. История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. Античность. Средние века / под ред. М. Ф. Овсянникова. – М. : Изд-во Академия художеств СССР. – 1962. – Т. 1. – 681 с.
66. Його Юліана : З епістолярної спадщини О. П. Довженка. / Упоряд., ред., вступне слово, примітки й коментарі В. М. Пригоровського. – Ніжин : ТОВ «Видавництво “Аспект-Поліграф”», 2011. – 108 с.
67. Каган М. Морфология искусства / Моисей Самойлович Каган. – Л. : Изд-во «Искусство», 1972. – 440с.

68. Кайдановська О. Художній образ у системі творчого мислення [Електронний ресурс] – Режим доступу: [http://www. newacropolis.org.ua/ua/study/conference/?thesis=4260](http://www.newacropolis.org.ua/ua/study/conference/?thesis=4260)
69. Калатаєвська Г. П. Українська література (кінець ХІХ – перша половина ХХ ст.) : навчальний посібник / Г. П. Калатаєвська. – Суми : Сумський держ. ун-т, 2011. – 272 с.
70. Кісь О. Жінка в традиційній українській культурі (друга половина ХІХ – початок ХХ ст.) / Оксана Кісь. – Львів : Інститут народознавства НАН України, 2008. – 272 с.
71. Клятенко А. С. Особова справа студента / А. С. Клятенко. – Архів ГНПУ ім. О. Довженка, оп. 2-Л, спр. 60. – 17 арк.
72. Коба С. Л. Олександр Довженко. Життя і творчість / С. Л. Коба ; ред. С. А. Захарова ; худ. ред. С. П. Савицький та ін. – К. : Дніпро, 1979. – 195 с.
73. Ковалик М. О. Типологія жіночих характерів у прозі та драматургії В. Винниченка 1902–1923 рр. : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 – «українська література» / М. О. Ковалик ; Кіровоградський державний педагогічний університет імені Володимира Винниченка. – Кіровоград, 2007. – 24 с.
74. Ковалів Ю. І. Абетка дисертанта : Методологічні принципи написання дисертації : посібник / Ю. І. Ковалів. – К. : Твім інтер, 2009. – 460 с.
75. Корогодський Р. Велика цитата, або любовні листи полоненого / Роман Корогодський // Сучасність. – 1999. – № 1. – С. 129–149.
76. Корогодський Р. Велика цитата, або любовні листи полоненого / Роман Корогодський // Сучасність. – 1999. – № 2. – С. 129–149.
77. Костецький В. Українська жінка заслуговує кращої долі / В. Костецький. – К. : ЗАТ «Нічлава», 1997. – 36 с.
78. Кочерган Ю. Олександр Довженко : проблеми майстерності / Ю. Кочерган. – Львів : Вища школа, 1983. – 118 с.

79. Кошелівець І. Дещо про стиль Олександра Довженка / І. Кошелівець // Укр. засів. – 1995. – № 7–8. – С. 109–113.
80. Кошелівець І. Олександр Довженко : Спроба творчої біографії / І. Кошелівець. – Мюнхен : Сучасність, 1980. – 428 с.
81. Кошелівець І. Про затемнені місця в біографії Олександра Довженка / І. Кошелівець // Дніпро. – 1994. – № 9–10. – С. 2–25.
82. Кропивницький М. Твори: У 6-ти т. / Марко Кропивницький. – К. : Держлітвидав УРСР, 1958. – Т. 2. – 539 с.
83. Кропивницький М. Твори: У 6-ти т. / Марко Кропивницький. – К. : Держлітвидав УРСР, 1960. – Т. 6. – 672 с.
84. Кудін В. Типізація в художньому творі / В. Кудін. – К. : Дніпро, 1964. – 75 с.
85. Куценко М. В. Сторінки життя і творчості О. П. Довженка / М. В. Куценко. – ЦДАМЛМ України, ф. 1386, оп. 1, спр. 3. – 428 арк.
86. Куценко М. В. Сторінки життя і творчості О. П. Довженка / М. В. Куценко. – К. : Дніпро, 1975. – 341 с.
87. Куценко М. Сповідь про трагічне кохання / Микола Куценко // Вітчизна. – 1991. – № 4. – С. 181–194.
88. Лановик З. Hermeneutica Sacra / З. Лановик. – Тернопіль : Редакційно-видавничий відділ ТНПУ, 2006. – 586 с.
89. Лесин В. Словник літературознавчих термінів / В. Лесин, О. Пулинець. – К. : Радянська школа, 1965. – 431 с.
90. Литературоведческий энциклопедический словарь / под общей редакцией В. М. Кожевникова и П. А. Николаева. – М. : Советская энциклопедия, 1987. – 752 с.
91. Літературознавчий словник-довідник / за ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка. – К. : Академія, 2006. – 752 с.
92. Магуза Г. О. Суспільно-політичні погляди і громадська позиція О. Довженка : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. іст. наук : спец.

- 07.00.01 «історія України» / Г. О. Магуза ; Київський нац. ун-т. ім. Т. Г. Шевченка. – К., 2010. – 17 с.
93. Мазепа І. Писання / І. Мазепа. – Нью-Йорк, США : Говерля, 1959. – 50 с.
 94. Максимчук-Макаренко С. О. Дискурс жіночого характеротворення у кіноповісті О. Довженка «Зачарована Десна» / С. О. Максимчук-Макаренко // Філологічні трактати. – Суми, 2014. – № 1. – Т. 6. – С. 19–24.
 95. Максимчук-Макаренко С. О. Довженкові Ярославни / С. О. Максимчук-Макаренко // Науковий вісник Миколаївського національного університету імені В. О. Сухомлинського. Філологічні науки (літературознавство) : збірник наукових праць / за ред. Оксани Філатової. – № 1 (17), травень 2016. – Миколаїв : МНУ імені В. О. Сухомлинського, 2016. – С. 145–148.
 96. Максимчук-Макаренко С. О. Жінки у житті і творчості Олександра Довженка / С. О. Максимчук-Макаренко // Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка : Філологічні науки. Випуск 41. – Кам'янець-Подільський : Аксіома, 2016. – С. 32–36.
 97. Максимчук-Макаренко С. О. Своєрідність інтерпретації образу матері у літературній творчості О. Довженка / С. О. Максимчук-Макаренко // Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія : Філологія. – Одеса, 2014. – № 8. – Т. 2. – С. 35–37.
 98. Максимчук-Макаренко С. О. Українська жінка на війні : проблема патріотизму й зради (на матеріалі літературної творчості О. Довженка) / С. О. Максимчук-Макаренко // Літератури світу : поетика, ментальність і духовність : збірник наукових праць / за ред. Світлани Ковпик. – Кривий Ріг, 2015. – Вип. 6. – С. 180–190.
 99. Максимчук-Макаренко С. О. Художня інтерпретація біблійних сюжетів у літературній творчості Олександра Довженка / С. О. Максимчук-Макаренко // Наукові записки. – Вип. 142. – Серія : Філологічні науки. – Кіровоград : РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2015. – С. 77–82.
 100. Мала філологічна енциклопедія / укл. : О. І. Скопненко, Т. В. Цимбалюк. – К. : Довіра, 2007. – 478 с.

101. Малишко А. С. Твори : У 5-ти т., Т. 2 : Поезії / упоряд. В. Малишко. – К. : Дніпро, 1987. – 411 с.
102. Малишко А. С. Далекі орбіти : вибр. твори / вступ. ст. В. О. Базилевського / А. С. Малишко. – К. : Криниця, 2004. – 608 с.
103. Марочко В. І. Зачарований Десною : Історичний портрет Олександра Довженка. – К. : Києво-Могилянська академія, 2006. – 285 с.
104. Матеріали до вивчення історії української літератури. Твори: У 5 т. / А. Іщук та ін. – Т. 5, кн. 2. – К. : Радянська школа, 1966. – 511 с.
105. Мащенко С. Православна віра та українська національна ідея / С. Мащенко // Людина, суспільство, культура. – Чернігів. – 1996. – С. 122–124.
106. Мащенко С. Історіософські мотиви у творчому спадку О. Довженка / С. Мащенко // Київська старовина. – 2005. – № 3. – С. 107–120.
107. Мащенко С. Філософські обрії Олександра Довженка / С. Мащенко. – Чернігів : Чернігівські обереги, 2004. – 128 с.
108. Медвідь Н. О. Проблеми національної психології у творчості О. Довженка : дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «українська література» / Н. О. Медвідь ; Сумський держ. пед. ун-т ім. А. С. Макаренка. – Суми, 2000. – 182 с.
109. Медвідь Н. О. Проблеми національної психології у творчості О. Довженка : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «українська література» / Н. О. Медвідь; Нац. пед. ун-т ім. М. П. Драгоманова. – К., 2000. – 20 с.
110. Метерлінк М. Полное собрание сочинений / Морис Метерлінк. – Пг. :Изд. тов. А. Ф. Маркс, 1915. – Т. 4. – 290 с.
111. Михайлин І. Два Довженки / Ігор Михайлин // Довженко О. Вибрані твори. – Х. : Ранок, 2003. – С. 3–20.
112. Мовчан Р. Український модернізм 1920-х : портрет в історичному інтер'єрі / Р. Мовчан. – К. : Стилос, 2008. – 544 с.

- 113.Мойсеєв І. Філософія О. Довженка / І. Мойсеєв // Філософська і соціологічна думка. – 1994. – № 5–6. – С. 9–10.
- 114.Мордус О. «Щоденник» О. Довженка – документ доби / О. Мордус // Все для вчителя. – 2004. – № 22–23. – С. 55–57.
- 115.Наспівала мати. Пісенний світ О. Довженка / упор. В. Пригоровський. – К. : Музична Україна, 1995. – 141 с.
- 116.Нечуй-Левицький І. Твори в двох томах. Т. 1. Повісті та оповідання. П'єса // І. Нечуй-Левицький. – К. : Наукова думка, 1985. – 638 с.
- 117.Ніл. Портфель дипкур'єра / Ніл // Кіно. – 1927. – № 3(15), лют. – С. 2.
- 118.Новиков А. Концепти «добро» і «зло» в художньому світі Олександра Довженка / Анатолій Новиков // Науковий вісник Миколаївського національного університету імені В. О. Сухомлинського. Філологічні науки (літературознавство) : збірник наукових праць / за ред. О. С. Філатової. – № 2 (16). – жовтень, 2015. – С. 197 – 202.
- 119.Новиков А. О. Українська драматургія на уроках літератури / А. О. Новиков. – Харків : Вид. група «Основа», 2012. – 159 с.
- 120.Новиков А. Образ України в творчій спадщині Олександра Довженка / А. Новиков // Наукові записки : зб. наук. праць. – Кіровоград : РВВКДПУ ім. В. Винниченка. Серія «Філологічні науки», 2013. – Вип. 114. – С. 247–253.
- 121.Новиков А. Український театр і драматургія : від найдавніших часів до початку ХХ ст. : монографія / Анатолій Новиков. – Харків : Харківське історико-філологічне товариство, 2015. – 412 с.
- 122.Новиков А., Троша Н., Максимчук-Макаренко С. Літературні пріоритети Олександра Довженка : монографія / А. О. Новиков, Н. В. Троша, С. О. Максимчук-Макаренко / за ред. проф. А. О. Новикова. – Суми : Видавництво Вінниченка Миколи Дмитровича, 2016. – 212 с.
- 123.О. П. Довженко – видатний радянський кінорежисер і письменник (до 90-річчя з дня народження) : тези доповідей науково-практичної конференції. – Глухів : [б/в], 1984. – 52 с.

- 124.Олександр Довженко вчора і сьогодні. Образ дисидента : збірник матеріалів / упоряд. Є. Сверстюк. – Луцьк : ВМА Терен, 2007. – 240 с.
- 125.Олександр Довженко : збірник спогадів і статей про митця / упоряд. О. Бабишкін, ред. Л. Нагорна. – К. : Держ. видав. образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1959. – 250 с.
- 126.Павличко С. Теорія літератури / С. Павличко ; передм. Марії Зубрицької. – К. : Основи, 2002. – 679 с.
- 127.Панасенко Т. М. Олександр Довженко / Т. М. Панасенко. – К. : Укрвидав-поліграфія, 2012. – 120 с.
- 128.Параскевич П. К. Я належу людству : сторінками щоденникових записів / П. К. Параскевич // Вивчаємо українську мову та літературу. – 2008. – № 25. – С. 2–29.
- 129.Пасісниченко Г. Міфопоетичне мислення і художня творчість Олександра Довженка / Г. Пасісниченко // Українська мова і література в школі. – 2007. – № 4. – С. 53–56.
- 130.Пашкова О. Мистецтво Олександра Довженка в контексті української народної культури / О. Пашкова // Народна творчість та етнографія. – 1994. – № 5–6. – С. 17–22.
- 131.Перстюк Є. Україна в слові Довженка / Є. Перстюк // Мандрівець. – 1996. – № 2–3. – С. 41–45.
- 132.Петрушенко В. Тлумачний словник основних філософських термінів / В. Петрушенко. – Львів : Вид-во нац. ун-ту «Львівська політехніка», 2009. – 264 с.
- 133.Підсуха О. Провісник : кіноповість О. Довженка «Україна в огні» та «Щоденник» / О. Підсуха // Київ. – 1989. – № 9. – С. 102–107.
- 134.Плачинда С. П. Довженкові думи / С. П. Плачинда. – К. : Молодь, 1968. – 84 с.
- 135.Плачинда С. Олександр Довженко : Життя і творчість / С. Плачинда. – К. : Рад. письменник, 1964. – 318 с.

136. Погребенник В. Ф. Фольклоризм української поезії (остання третина XIX – перші десятиліття XX ст. / В. Ф. Погребенник. – К. : Юніверс, 2002. – 158 с.
137. Поліщук Я. Міфологічний горизонт українського модернізму : монографія / Я. Поліщук. – Івано-Франківськ : Лілея, 2002. – 392 с.
138. Полум'яне життя. Спогади про Олександра Довженка / упоряд. Ю. І. Солнцева ; ред. Л. М. Новиченко. – К. : Дніпро, 1973. – 719 с.
139. Поляруш О. Є. Олександр Довженко і фольклор : монографія / О. Є. Поляруш; ред. Н. А. Симоненко. – К. : Вища школа, 1988. – 176 с.
140. Попик В. Під софітами ВЧК-ДПУ-НКВС-НКДБ-КДБ : докум. оповідь за матеріалами архів. справи-формуляра на Довженка Олександра Петровича / В. Попик // Дніпро. – 1995. – № 9–10. – С. 21–59.
141. Попова Є. Т. Особова справа співробітника / Є. Т. Попова. – Архів ГНПУ ім. О. Довженка, ф. Р-5369, оп. 1-Л, спр. 60. – 15 арк.
142. Попович М. Нарис історії культури України / М. В. Попович. – К. : «АртЕк», 1999. – 728 с.
143. Потебня А. Мысль и язык / Александр Потебня // История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. Эстетические идеи народов России. Эстетические идеи народов Восточной Европы XIX – начала XX века (домарксистский период) / под ред. М. Ф. Овсянникова. – М. : Изд-во Академия художеств СССР, 1968. – Т. 4. – 584 с.
144. Потебня А. А. Теоретическая поэтика / А. А. Потебня. – М. : Высшая школа, 1990. – 344 с.
145. Привалова И. В. Интеркультура и вербальный знак (лингво-когнитивные основы межкультурной коммуникации) : монографія / И. В. Привалова. – М. : Гнозис, 2005. – 472 с.
146. Пригоровська Л. Народність Олександра Петровича Довженка / Л. Пригоровська // Шкільна бібліотека. – 2006. – № 10. – С. 33–38.
147. Пригоровський В. Володів душею митця. М. В. Гоголь у творчій долі О. П. Довженка / В. Пригоровський // Українська література. – 2009. – № 3. – С. 33.

148. Пригоровський В. Довженко і Шевченкова пісня / В. Пригоровський // Народна творчість та етнографія. – 1994. – № 2–3. – С. 30–32.
149. Пригоровський В. Маловідома сторінка з біографії О. П. Довженка / В. Пригоровський // Українська культура. – 2006. – № 9. – С. 16–17.
150. Пригоровський В. Тарасовичка : про матір Довженка / В. Пригоровський // Вітчизна. – 2007. – № 11–12. – С. 121–126.
151. Пригоровський В. М. Нововиявлені документи до біографії О. П. Довженка / В. М. Пригоровський // Архіви України. – 1974. – № 6. – С. 54–58.
152. Приходько І. Ф. Асоціативність художнього мислення О. Довженка / І. Ф. Приходько // Радянське літературознавство. – 1984. – № 9. – С. 22–31.
153. Рачук І. А. Правда і краса / І. А. Рачук. – К. : Мистецтво, 1980. – 124 с.
154. Ревякин А. О. О типическом в реалистической художественной литературе [Електронний ресурс] / А. Ревякин. – Режим доступу: <http://profilib.com/chtenie/130835/aleksandr-revyakin-o-tipicheskom-v-realisticheskoy-khudozhestvennoy-literature-12.php>
155. Рибалко О. Л. Архівні документи про життя і творчість О. П. Довженка : огляд фондів ЦДАЖР УРСР та ЦДАК ФФД УРСР / О. Л. Рибалко, В. І. Олефіренко // Архів України. – 1984. – № 5. – С. 28–41.
156. Савенко О. Великодні алюзії у проповідях Кирила Туровського / О. Савенко // Науковий вісник Миколаївського національного університету імені В. О. Сухомлинського. Філологічні науки (літературознавство) : збірник наукових праць / за ред. О. Філатової. – № 1 (17), травень 2016. – Миколаїв : МНУ ім. В. О. Сухомлинського, 2016. – 328 с.
157. Саливончик Г. Спроба провести паралель : «Щоденник» О. Довженка – «Щоденник» А. Любченка / Г. Саливончик // Дніпро. – 2002. – № 9–10. – С. 123–131.
158. Самчук У. О. Марія. Хроніка одного життя : Роман / У. О. Самчук. – К. : Укр. письменник, 2000. – 189 с.

- 159.Святовець В. Золотий бумеранг : зв'язок творчості О.П. Довженка з фольклором / В. Святовець // Українська культура. – 1995. – № 3. – С. 27–31.
- 160.Селиванова Е. А. Основы лингвистической теории текста и коммуникации : монографія / Е. А. Селиванова. – К. : Фитоцентр, 2002. – 336 с.
- 161.Семенчук І. Життєпис Олександра Довженка / І. Семенчук. – К. : Молодь, 1991. – 224 с.
- 162.Синявский А. Что такое социалистический реализм? – Режим доступу :
// <http://antology.igrunov.ru/authors/synyavsky/1059651903.html>
- 163.Сковорода Г. Твори: У двох томах / Григорій Сковорода. – К. : Видавництво АН УРСР, 1961. – Т. 1. – 213 с.
- 164.Словник іншомовних слів : 23000 слів та термінологічних сполучень / уклад. Л. О. Пустовіт та ін. – К. : Довіра, 2000. – 1018 с.
- 165.Слово о полку Ігоревім / ред. М. Ф. Вишневський. – К. : Дніпро, 1970. – 166 с.
- 166.Слово. Знак. Дискурс : антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької. – Львів : Літопис, 1996. – 633 с.
- 167.Слышкин Г. Г. От текста к символу : лингво-культурные концепты прецедентных текстов в сознании и дискурсе : монографія / Г. Г. Слышкин. – М. : Academia, 2000. – 128 с.
- 168.Сняданко О. Західні дослідники про творчість Олександра Довженка / О. Сняданко // Кіно-Театр. – 2012. – № 3. – С. 13–15.
- 169.Собецька Н. В. Типологія жіночого характеротворення у прозі Д. Г. Лоуренса та А. Любченка : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філ. наук : спец. 10.01.05 «порівняльне літературознавство» / Н. В. Собецька ; Тернопільський національний педагогічний університет ім. В. Гнатюка. – Тернопіль, 2007 – 20 с.
- 170.Соболев Р. П. Александр Довженко / Р. П. Соболев. – М. : Искусство, 1980. – 306 с.

171. Сотников М. М. Синтез мистецтв у творчості Олександра Довженка / М. М. Сотников // Радянське літературознавство. – 1974. – № 9. – С. 54–63.
172. Степанишин Б. І. Дивосвіт Олександра Довженка : до 100-річчя від дня народження : літ.-критичний нарис / Б. І. Степанишин. – К. : Просвіта, 1994. – 56 с.
173. Степанишин Б. Велично-трагічне кохання / Б. Степанишин // Київ. – № 11–12. – 1994. – С. 97–99.
174. Степовик Д. Історія української ікони Х–ХХ століть / Д. Степовик. – К. : Либідь, 1996. – 436 с.
175. Сучасний тлумачний словник української мови : 100 000 слів / за заг. ред. В. В. Дубічинського. – Х. : Школа, 2008. – 1008 с.
176. VII довженківські читання : збірник наукових праць Глухівського національного педагогічного університету імені Олександра Довженка. – Харків : ХІФТ, 2014. – 120 с.
177. Тарасова И. А. Категории когнитивной лингвистики в исследовании идиостиля / И. А. Тарасова // Вестник СамГУ. – 2004. – № 1(31). – С. 163–169.
178. Тимків Н. Підтекст як авторська позиція через сторінки кіноповісті «Україна в огні» О. Довженка / Н. Тимків // Українська мова і література в школі. – 2004. – № 6. – С. 47–51.
179. Тичина П. Сталь і ніжність / Павло Тичина. – Київ : Держ. літ. вид-во, 1941. – 136 с.
180. Тичина П. Твори : У 2-х томах / П. Тичина. – К. : Дніпро, 1976. – Т. 2. – 424 с.
181. Тишунина Н. В. Современное литературоведение в аспекте междисциплинарных исследований : методология интермедиального анализа / Н. В. Тишунина –Режим доступа: <http://anthropology.ru/ru/text/tishunina-nv/metodologiya-intermedialnogo-analiza-v-svete-mezhdisciplinarnyh-issledovaniy>

182. Толстой Л. Об искусстве и литературе // Собрание сочинений: В 20 томах / Лев Толстой. – М. : Художественная литература, 1964. – Т. 15. – 288 с.
183. Тримбач С. В. Щоденник Олександра Довженка : кризи ідентифікації / С. В. Тримбач // Архіви України. – 2013. – № 1. – С. 239–246.
184. Тримбач С. Довженко і Хвильовий / С. Тримбач // Дніпро. – 1994. – № 9–10. – С. 45–49.
185. Тримбач С. Олександр Довженко : Загибель богів. Ідентифікація автора в національному часо-просторі / С. Тримбач. – Вінниця : ГЛОБУС-ПРЕС, 2007. – 800 с.
186. Троша Н. В. Літературна спадщина О. Довженка як вияв національної ідентичності й джерело виховання патріотизму / Н. В. Троша // Філологічні трактати. – 2013. – № 4. – Т. 5. – С. 101–106.
187. Троша Н. В. Концепт історії в літературній творчості Олександра Довженка : дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «українська література» / Н. В. Троша ; Харківський національний педагогічний університет ім. Г. Сковороди, МОН України. – Х. : 2015. – 203 с.
188. Тэн И. Философия искусства / Ипполит Тэн // История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. Эстетические учения Западной Европы и США (1789–1871) / под. ред. М. Ф. Овсянникова. – М. : Изд-во Академия художеств СССР, 1967. – Т. 3. – 1005 с.
189. Українська література ХХ століття : довідник / Н. І. Бернадська. – К. : Знання-Прес, 2007. – 272 с.
190. Українська літературна енциклопедія : У 5-ти т. / ред. кол. : І. О. Дзеверін (відп. ред) та ін. – К. : Українська Радянська Енциклопедія, 1990. – Т. 2. – 576 с.
191. Українська Радянська Енциклопедія : У 17-ти т. / під ред. М. П. Бажана. – К. : УРЕ, 1961. – Т. 5. – 560 с.

192. Український радянський енциклопедичний словник : У 3-х т. / редкол. А. В. Кудринський (відп. ред.) та ін. – 2-ге вид. – К. : Гол. ред. УРЕ, 1986. – Т. 1. – 751 с.
193. Український радянський енциклопедичний словник : У 3-х т. / Редкол. : А. В. Кудринський (відп. ред.) та ін. – 2-ге вид. – К. : Гол. ред. УРЕ, 1987. – Т. 2. – 736 с.
194. Ушкалов Л. В. Література і філософія : доба українського бароко / Л. В. Ушкалов. – Харків : Майдан, 2014. – 416 с.
195. Фатеева Н. А. Контрапункт интертекстуальности, или интертекст в мире текстов / Н. А. Фатеева. – М. : Агар, 2000. – 280 с.
196. Ференц Н.С. Основи літературознавства : підручник / Н. С. Ференц. – К. : Знання, 2011. – 431 с.
197. Філософія Григорія Сковороди / відп. ред. В. І. Шинкарук. – К. : Наукова думка, 1975. – 311 с.
198. Філософський словник / за ред. В. І. Шинкарука. – 2 вид., перероб. і доп. – К. : Гол. ред. УРЕ, 1986. – 800 с.
199. Философский энциклопедический словарь / Редкол. : С. Аверинцев, Э. Араб-Оглы, Л. Ильичев и др. – 2-е изд. – М. : Сов. энциклопедия, 1989. – 815 с.
200. Философская энциклопедия / Гл. ред. Ф. В. Константинов. – М. : Советская энциклопедия, 1970. – 740 с.
201. Фомичева Ж. Е. Иностилевые скопления как вид интертекстуальности / Ж. Е. Фомичева // Интертекстуальные связи в художественном тексте. – СПб. : Сотворение, 1993. – 82 с.
202. Франко І. Із секретів поетичної творчості / І. Франко // Франко І. Я. Зібр. творів : У 50-ти томах. – К. : Наукова думка, 1980. – Т. 31. – 473 с.
203. Франко І. Поезія і її становисько в наших временах / Іван Франко // Франко І. Я. Зібр. творів : У 50-ти томах. – К. : Наукова думка, 1980. – Т. 26. – 463 с.

204. Фрейд З. Психоаналитические этюды / Зигмунд Фрейд / сост. Д. И. Донского, В. Ф. Круглянского. – Минск : ООО «Попурри», 1998. – 608 с.
205. Хархун В. П. Соцреалістичний канон в українській літературі : генеза, розвиток, модифікації / В. П. Хархун. – Ніжин : Гідромас, 2009. – 508 с.
206. Хархун В. «Митець у каноні» : соцреалістична поезія Павла Тичини 1930–1960-х років / Валентина Хархун // Слово і Час. – № 10 (550), жовтень. – 2006. – С. 38–51.
207. Чепелик В. Великий зодчий українського кінематографу / В. Чепелик // Українська культура. – 1994. – № 7–8. – С. 6–9.
208. Череватенко Л. Довженко, який попереду / Л. Череватенко // Київ. – 1986. – № 10. – С. 137–145.
209. Черняк Є. Арсенал / Є. Черняк // Кіно. – 1929. – № 1(49). – Січ. – С. 4–5.
210. Чупрінова Н. Ю. Жіночі образи в художньому світі І. О. Гончарова : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філ. наук: спец. 10.01.02 – «російська література» / Н. Ю. Чупрінова ; Харківський державний педагогічний університет ім. Г. С. Сковороди. – Х., 1999. – 19 с.
211. Шарварок О. Гангрена уяви, або внутрішній розбрат О. Довженка / О. Шарварок // Київ. – 2002. – № 9. – С. 153–167.
212. Шаргородська А. Естетика українського романтизму ХХ століття : творча спорідненість феноменів Олександра Довженка та Олеся Гончара / А. Шаргородська // Актуальні проблеми сучасної філології. Літературознавство : зб. наук. пр. – Рівне, 2007. – Вип. 16. – С. 61–70.
213. Шевченко Т. Кобзар / Т. Шевченко. – К. : Рад. школа, 1983. – 608 с.
214. Шевченко Т. «Я так її, я так люблю...» : Вибрані вірші та поеми / Тарас Шевченко ; упорядкув. і вступ. ст. М. Г. Жулинського. – К. : Либідь, 2012. – 704 с.
215. Шестак Л. Основы общей теории и образности : проблематика и метод / Л. Шестак // Филологические науки. – 2003. – № 8. – С. 51–61.

- 216.Шопенгауер А. Мир как воля и представление / Артур Шопенгауер // История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. Эстетические учения Западной Европы и США (1789–1871) / под. ред. М. Ф. Овсянникова. – М. : Изд-во Академия художеств СССР, 1967. – Т. 3. – 1005 с.