

**ПОЕТИКА О. ДОВЖЕНКА:
ЕФЕКТ ПРИМНОЖЕННЯ СМИСЛІВ
("УКРАЇНА В ОГНІ")**

Творчість Олександра Довженка — кінорежисера і письменника — всесвітньо відома. Як підтверджено історією, він мав цілковите право сказати про себе: "Я належу людству" [9, 10]. Доречно буде додати до цього кілька характерних висловлювань. *Максим Рильський*: "Масштаби Довженкового мислення були неосяжні. Але був один центр, навколо якого обертались усі створені Довженком образи і картини. Це боротьба людини за гармонійне, прекрасне, розумне, одухотворене життя, боротьба людини за щастя людства" [27, 26]. *Чарлі Чаплін*: "Слов'янство поки що дало світові в кінематографії одного великого митця, мислителя і поета — Олександра Довженка" [31, 104]. *Олесь Гончар*: "Великі художники ідуть до людства як повпреди своїх народів, як речники їхніх дум і устремлінь. Через особу художника народ виповідає світові себе, своє найзаповітніше. Саме з такою місією входить в царину світової культури Олександр Довженко, саме так сприймається на всіх континентах його високолюдяна, гуманістична творчість" [6, 10]. Довженко вніс у вітчизняне кіно і літературу шукання і сам дух шукань. На ньому тріщав "люстриновий піджак кіноформи" (*С. Ейзенштейн*). Його називали поетом і водночас політиком кіно. Його порівнюють з Гомером, Шекспіром, Рабле, Гофманом, Бальзаком, Бетховеном, Брехтом. Сам він визначав свою мету і пристрасть гранично просто: "Головною темою вважав — сучасну, а в сучасній — просту... людину, найвеличніше явище в історії народів" [9, 34].

Кіноповісті О. Довженка представляли своєрідну — поемну, епічну — форму лірико-романтичної стильової течії і передовсім помножували саме її внутрішні резерви і ресурси. Ці риси та ще авторська розкутість, потужна експресія, сміливе звернення письменника до умовності, великих узагальнень, синтезу мали

безперечно широке літературне значення. О. Довженко — син своєї доби, цим найперше пояснюється характер його творчого життя і його останній вибір. Не тільки лаври чекали його. Зазнав і драм, і глухоти непорозумінь, було, що шедеври його новаторських творінь по-блазеньки висміювались у фейлетонах, — Довженко і це витримав із мужністю і гідністю людини, переконаної у своїй правоті. Його ім'я стоїть поруч з іменами таких титанів кіномистецтва, як С. Ейзенштейн, В. Пудовкін, Чарлі Чаплін і Давид Грифіт. Кінофільм О. Довженка “Земля” в 1958 році на Всесвітньому конкурсі в Брюсселі був визнаний одним з дванадцяти найкращих кінофільмів світу. Кіносценарії і кіноповісті, які він писав для своїх фільмів, стали самостійними літературними творами. Отже, як письменник О. Довженко сформувався в кіно.

Складалось враження, що творча сила його не знає меж. Мислячий, вічно неспокійний, Довженко жив інтенсивним, до краю напруженим духовним життям. Бував він спокійним зовні, але внутрішньо, здається, ніколи. “Довженко завжди переповнений ідеями”, — говорили про нього, і це було справді так. Свіжі, красиві думки, найфантастичніші проекти — скільки він їх розсипав повсюди, щедро кидав мимохідь, про одні швидко забуваючи, інші виношуючи протягом багатьох літ. Певно, не було такого виду мистецтва або галузі людського знання, що їх не торкнулася б його допитлива, весь час вируючи думка. В усе він почував потребу втрутитися, величезним було коло найрізноманітніших його зацікавлень, та все ж з-поміж усіх захоплень він віддавав перевагу кіно, з усіх муз, які були прихильні до нього, він присвятив музі десятиї літа наймогутніших творчих злетів. Орлиний політ думки, крилатість — без цього неможливо уявити собі Довженка. Художник широких обріїв, найсміливіших задумів, він з рідкісною повнотою втілював у собі характерні риси людини-творця, прикмети національного духу, пробудженого до активної історичної творчості. Народ з його мудрістю, з красою його душі, з його глибокою людяністю і здатністю на подвиги в ім'я сьогоденного і в ім'я майбутнього — цей народ був головним героєм його фільмів. Кожен твір будується як дума народна, як фільм-симфонія, і ми його

сприймаємо саме так, за всієї розмаїтості художніх засобів твір полонить глядача своєю внутрішньою цілісністю і наскрізною поетичністю. Влучність і глибинний підтекст діалогів, неперевершеним майстром яких був Довженко, об'ємність і опуклість образів, що нерідко сягають сили художнього символу, поєднання буденності і крилатості, навіть умовність деяких епізодів — все це органічно зливається в єдину художньо переконливу картину трагічного народного життя, позбавленого волі самому шукати найоптимальніші шляхи виходу з поспіль тоталітарного бездоріжжя. Художник бачив епоху в її найпосутніших виявах. Він разом з Миколою Кулішем, Павлом Тичиною, Василем Блакитним, Юрієм Яновським, Лесем Курбасом представляє ціле покоління митців, що піднесло українську культуру на рівень значення світового.

У життєвій і творчій біографії Олександра Довженка особливе місце посідає кіноповість “Україна в огні”. А в усій українській літературі про Другу світову війну цей твір цілком обґрунтовано можна вважати якщо не вершинним, то одним з найкращих. “Із творів про перший період війни, написаних у часи Великої Вітчизняної, я, не вагаючись, — писав О. Підсуха, — на перше місце поставив би кіноповість Олександра Довженка “Україна в огні” — через шевченківську перейнятість автора всенародною трагедією. За широтою охоплення матеріалу, глибиною і правдивістю зображення, за справді-таки шекспірівськими колізіями цей твір у нашої літературі тих часів не має собі рівного” [22, 3]. Додамо до сказаного, що й донині українська воєнна проза продовжує освоювати проблематику, яку вперше художньо осмислив О. Довженко з погляду національних і універсальних екзистенціалів.

Літературна і мистецька спадщина О. Довженка є предметом уважного літературознавчого прочитання, хоч і не в усьому переконливого, здійсненого із залученням новітніх методів аналізу. Серед праць, присвячених творчості поета у кіно, виділяються такі праці: Ю. Барабаша [1], Б. Буряка [2], К. Волинського [3], як і низку збірників, присвячених століттю від дня народження письменника [4], О. Гончара [6], В. Гребньової [8], В. Дончика [11], М. Жулинського [12], Р. Корогодського [15],

І. Кошелівця [16], К. Кутковця [17], Ю. Лавріненка [18], В. Лесика [19], О. Логвиненко [20], О. Підсухи [22], С. Плачинди [23], В. Поліщука [24], Л. Тарнашинської [29], В. Фашенка [30], В. Чухліба [33] та ін.

Надбане в довженкознавстві справляє враження чималої праці, яка покладена науковцями на те, аби систематизувати й осмислити творчий доробок одного з найвизначніших митців ХХ століття. Тим більше, що у зв'язку з оприлюдненням нових матеріалів (відновленням творів без купюр, публікація епістолярію й архівних документів) не тільки збільшили інтерес до культурного феномена письменника, але й актуалізували інший рівень дослідницької практики, спрямованої на реінтерпретацію і нове прочитання без прямолінійного політологічного дискурсу, але з акцентом на індивідуальну поетику і природу художнього мислення. Отже, залишається ще чимало поза горизонтом наукових розвідок про творчість О. Довженка. Чи не найдетальніше вивчено біографічні відомості про письменника, хоч тут і спостерігається пошуковість і різностильовість, але не системність, прокоментовано заборонені й недруковані твори (такі, як "Україна в огні", "Щоденник" та інші), проаналізовано ідейно-проблематичний зміст переважно тих творів, які вивчають у школі й вузі. А тому саме багато є журнальних статей, присвячених вивченню Довженка в школі, виконаних на допомогу вчителів-словесників. Але, безперечно, тема не вичерпана, циклічність в її актуалізації зростатиме. Таким чином, ґрунтовне дослідження Довженкової художньої і публіцистичної, епістолярної спадщини все ще залишається нагальною потребою нинішньої науки про українську культуру ХХ ст. і ролі саме цього митця в її поступі і трагічному бутті.

Все ще залишається зоною необмежених, але не здійснених сподівань вивчення поетики О. Довженка, без якого неможливо зрозуміти новаторство і своєрідність митця, художні особливості його прози і, таким чином, значення у формуванні й розвитку творчих методів, найбільш потужних і репрезентативних протягом цього століття.

Авторка даної розвідки ставить перед собою скромну, але складну за виконанням мету — дослідити поетику одного тво-

ру, який, на наш погляд, представляє вельми цікаву і важливу сторінку в розвитку українського мистецтва. Це повість “Україна в огні”, художня своєрідність якої не була предметом спеціального дослідження. А жаль, здається, що ухопившись за цей вузол, можна витягти увесь ланцюг довженкознавства. Саме тому, поетикальні властивості тексту “Україна в огні”, явлені в низці способів реалізації творчого задуму, спонукають до системного аналізу.

1. Поетика композиції

Якщо “Україна в огні” О. Довженка — твір, який став явищем культури ХХ століття, то значною мірою це зумовлено гармонійною спількою змісту і форми. Адже форма — не пасивний елемент твору, а конкретна реалізація задуму, його наочний образ, окреслений і виконаний адекватною художньою мовою. Багатозначність і глибина думок та почуттів Олександра Довженка про долю України не лише у ХХ ст., а й віках і в жорстокій кровопролитній війні стають виразними і репрезентативними тільки тому, що вони укладені в бездоганну художню форму. Це цілком природно й органічно як з погляду жанрових особливостей, так і того надзавдання — показати правду про трагедію України в ХХ ст., без яких цей твір не був би відкриттям і не виламувався б із потоку радянської тогочасної багатонаціональної літератури, що курила фіміам на честь вождів комуністичної партії, занедбуючи при цьому свій власний народ. Але щоб цей висновок про високі якості і новаторство “України в огні” не був голослівним і упереджено похвальним, варто спеціально зупинитися на художній природі твору, піддавши системному аналізу грані поетики. Саме цьому і присвячена вся робота, окремим і самостійним елементом котрої є цей аспект, спрямований на вивчення поетики композиції у тісному взаємозв’язку з жанровою природою твору.

Пристаючи до такої мети, варто скористатися порадою широко відомого у світі українця Юрія Шереха про те, що кожен письменник цікавий без політики, отже, відійти від канонів радянського літературознавства, яке було занадто заполітизованим і далеко відбігало від тих конкретних завдань і цілей,

якими наділена філологічна наука. Уникнути традиційних помилок і знайти власний кут зору на твір Олександра Довженка — це і є справді вагома, складна і поважна проблема, яка вимагає чималих зусиль і осяжної праці, спрямованої на конкретне вивчення структури твору, його спеціальних форм організації окремих елементів — шматків тексту — у неподільне ціле, в художню систему, яким є твір “Україна в огні”.

Як відомо, твір митця належить до “гібридного” жанру. Адже в ньому органічно поєдналися не лише внутрішньородові якості, а й внутрішньовидові. Саме Довженко став новатором на терені такої жанрової гібридизації та інтеграції художніх форм, внаслідок якої з’явилися в українській і світовій мистецькій практиці форми кіноповісті і кінооповідання, складних перехідних варіацій на тему типу художнього твору, аналогів яких не так уже й багато в інших літературах. І ясно, що такі перехідні жанрові форми — прикмета ХХ ст., його естетичних пошуків зберегти пам’ять про синтез і реалізувати естетичну інтеграцію в конкретній жанровій моделі. Через те Олександр Довженко вдався до поєднання всіх видів мистецтва — літератури, живопису, музики, театру і кіно, — щоб в динаміці представити глобальні процеси суспільного й інтимного життя людини на вістрі історичних зламів і зрушень. Така жанрова гібридизація викликала як потребами часу і змінами художніх систем, так і індивідуальними властивостями художнього таланту Олександра Довженка, що, як твердять його сучасники, нагадував митця Відродження — йому все легко давалося, до всього мав інтерес, в усьому був зацікавлений щиро, вмів скрізь бути самотнім. Отже, жанр кіноповісті і кінооповідання, введений О. Довженком, не належить до “чистих” і маргінальних у значенні обмеженості і провінційності, а до таких складних і рухливих форм, які гнучко реагують на мистецькі потреби сказати сильно і страшно про все, що хвилює людину і запити часу в оригінальній художній формі. Отже, “Україна в огні” — яскравий зразок твору-симбїонта.

Від літератури Довженко взяв вміння психологічно тонко досліджувати особливості душі і світовідчуття людини, її моральне й духовне начала за допомогою слова, що є виразником

багатства емоцій і мислительної сфери, глибини філософської думки і мовної культури, що отримав народ у спадок від поколінь. Літературою викликано до життя і вміння оперувати значною кількістю життєвого матеріалу, досягаючи художньої правди специфічними словесними засобами. Та літературні можливості повісті й оповідання посилені якостями іншого виду мистецтва — кіно, — що передусім є візуальним баченням реалій навколишнього світу і вираження думок та почуттів людини, її внутрішнього життя. Під потужним впливом кіно трансформувалися повісті й оповідання у XX ст., бо набули нових властивостей, до того їм не притаманних. Це відчуття багатства точок зору на предмет зображення, ілюзія їх органічного сполучення, поєднання принципів живописної, словесної і музичної поетик, вміння показати потік життя в його цілісності за рахунок принципів членування на кадри, специфічного добору і розстановки окремих фрагментів на основі законів монтажу. Модифікація жанрових форм, безперечно, далася знаки і на рівні композиції, бо ці грані поетики тісно взаємопереплітаються і взаємопов'язані одна з одною. Жанр — “диктат” позначає композицію не лише “Землі”, “Зачарованої Десни” Олександра Довженка, але передусім “України в огні”.

Якою ж є композиція цього твору? Чи органічна вона для авторських інтенцій не тільки задокументовувати жорстоку епоху в національному бутті, але й у підтексті окреслити коло онтологічних і аксіологічних його характеристик та висновків? Які якості її стали типологічними для новаторського жанру кіноповісті, що має право жити і як суверенний белетристичний твір? Що нового у галузь композиції вніс Довженко як автор “України в огні”? Чи доречна тут форма твору-симбіозу, що мав відбити поліфонію звучання різних голосів в історії і сучасності?

Пошук відповідей на ці непрості питання і складає сенс певного цього аспекту дослідження, що має на меті, засновуючись на положеннях теорії літератури, вдатися до конкретного аналізу композиційних здобутків та прорахунків письменника, виявлених у кіноповісті. З цією метою застосовувалася спеціальна методика вивчення тексту, щоб зробити узагальнення

цятий, вісімнадцятий, двадцятий, двадцять перший, двадцять третій, двадцять четвертий, двадцять п'ятий, двадцять шостий, двадцять сьомий, двадцять восьмий, двадцять дев'ятий, тридцять четвертий, тридцять сьомий, тридцять восьмий, тридцять дев'ятий, сорок сьомий, сорок дев'ятий, п'ятдесятий, п'ятдесят другий, п'ятдесят четвертий, п'ятдесят п'ятий, п'ятдесят шостий, п'ятдесят сьомий, п'ятдесят восьмий, п'ятдесят дев'ятий; вони переважають у тексті твору); **б)** лаконічні (це розділи, які умовно виділяємо: другий, п'ятий, шостий, восьмий, десятий, тридцять перший, тридцять другий, тридцять третій, тридцять п'ятий, сороковий, сорок перший, сорок другий, сорок третій, сорок четвертий, сорок п'ятий, сорок восьмий, п'ятдесят третій); **в)** середніх не так вже й багато (їх, за нашими підрахунками, всього шість: дев'ятнадцятий, двадцять другий, тридцятий, тридцять шостий, сорок шостий, п'ятдесят перший). Як бачимо, малюнок зовнішньої композиції невибагливий, можна сказати навіть строгий, заснований на врівноваженні компонентів структури.

Значно цікавіше, як монтуються розділи, як вони взаємодіють один з одним, як шикуються і вступають у співпрацю з іншими фрагментами тексту, як групуються за якісною характеристикою. І тут можна спостерегти багато прикметного для розуміння композиції твору Олександра Довженка. Передусім кожен елемент твору, яким є так званий розділ-кадр, нагадує невеличку новелу, структурно цілісну, логічно завершену, виразно оформлену за логікою думок і почуттів і водночас умовно встановлену у своєрідний прозовий цикл, підпорядковану певній системі.

Саме тому має рацію учені, які визначають головний принцип композиції “України в огні” як принцип “*вінка новел*”. Кожна нова “квітка” — фрагмент тексту — органічно вплітається у спільну основу, вишивається на канві, додаючи нові штрихи і нові відтінки до цілісної картини долі України під час другої світової війни. Тим більше, що перед цим твором були написані новели, сюжети яких увійшли до “України в огні”. Такої думки дотримуються В. Фашенко [29], І. Кошелівець [16], Ж. Горіна [7] та інші. І справді, окремі фрагменти туго сплетені між со-

бою за логікою розвитку мотивів, життєвих доль героїв, а також авторського ставлення до них. За допомогою принципу “вінка новел” письменникові вдається розгорнути широкомасштабне полотно, в якому стереоскопічно зображені події і життя людей на невеликому просторі кіноповісті. Є чимало сцен не тільки батального плану, але й побутового, які підсвічують одна одну, дають уявлення не лише про зовнішній бік подій, але внутрішній їх смисл. Якщо проаналізувати кожен із цих розділів за такими якостями, як *організація часу і простору, використання символічних епізодів, наявність пейзажів, інтер’єрів та екстер’єрів*, то можна помітити, що деякі фрагменти тексту відіграють провідну, системоутворюючу роль, а інші — вторинну, допоміжну, хоча зовнішньо вони нічим особливим, на перший погляд, не виділяються.

Так, могутній епічний розмах здобуває твір уже з першого розділу (умовно можна назвати “У тихий літній день”), просякненого глибоким ліризмом і поетизацією родинного життя на фоні чудової української природи. Все нагадує ідилію (як у поезії Тараса Шевченка “Садок вишневий коло хати”), бо на урочисту вечерю зійшлася уся родина Лавріна Запорожця: крім дружини Тетяни, тут були сини — Роман, Іван, Савка, Григорій, Трохим і шоста дочка Олеса. Мир, спокій і злагода оповивають, немов серпанком, скромну хатину в селі з промовистого назвою *Тополівка*, що є мікросимволом України.

Перша подія — родинне свято Запорожців — експозиція героїв, перше знайомство з ними відбувається у сцені, виписаній з романтичним піднесенням: “У садочку біля чистої хатини, серед квітів, бджіл, дітвори та домашнього птаства, за столом у тихий літній день сиділа, мов на картині, родина колгоспника Лавріна Запорожця і тихо співала “Ой піду я до роду гуляти”. Це була пісня материна. Пісня була весела і журна одночасово, як і життя людське. Мати Тетяна Запорожчиха любила її співати раз чи два на рік, коли по великих трудах і повсякденних турботах десь було з якоїсь гарної нагоди доводилося пригублювати чарчину. Діти дивилися на свою добру матір і величали її” [10, 423].

Такий поетичний заспів, яким починається кіноповість,

одразу вводить до атмосфери радості спілкування близьких по крові людей, які являють собою цілий рід, які пишаться своїм славним прізвиськом, в якому проглядається добрий пракорінь, що веде в товщу віків. Та за цим родом із його історичним сенсом стоїть український народ зі своїми характерними прикметами почування і думання, обставинами життя, ментальністю. Все — і інтер'єр, і пейзаж, і часово-просторові деталі, і опис зовнішнього середовища — фокусується в образі-лейтмотиві України. Всі точки зору сходяться в одному вузлі, тяжіють до одного центра, яким є українська трагедія.

Перший розділ одразу вводить до атмосфери українського села напередодні війни, це своєрідна приступка до експозиції героїв, що виявляються на вістрі руйнівних подій, на своєрідному історичному розп'ятті, у всепожираючому вогні. Характеризуючи перший розділ “України в огні”, Іван Кошелівець — автор ґрунтовної статті до 100-річчя з дня народження письменника “Про затемнені місця в біографії Олександра Довженка”, — підкреслив, що з мистецького погляду, може, він і не досконалий: “Вступний розділ, взятий окремо від цілості, виглядає навіть банально. Розумів це й сам Довженко, пишучи в короткій передмові: “Нехай вибачливий читач, мій сучасник і друг, не нарікає, коли вирощене мною невелике дерево не цілком гіллясте і струнке, коли багато гілок тільки відчувається, не встигнувши ще вирости серед небачених пожарів і катастрофічного грому гармат, що стрясають сьогодні нашу землю” [10, 23]. Із цією думкою діаспорного дослідника можна погодитися лише частково, бо, по-перше, не можна вилучати фрагмент тексту, адже він “працює” лише у контексті цілого, а по-друге, — в першому розділі не можна сказати про всі події повно і розгорнуто, широко, глибоко. Саме тут перший підступ, перша сходинка як у розвитку сюжету, так і композиції. І тут не можна вимагати повноти, яка дається усім текстом. Що ж до банальності, то це, мабуть, занадто сувора оцінка. Слушно спирається Іван Кошелівець на думку самого О. Довженка стосовно композиції “України в огні”. Він її порівнює із вирощеним у складних умовах деревом, окремі гілки якого ще не встигли вирости, але в зачатку вони є. І якщо “дерево Довженкової

композиції” не таке гіллясте і струнке, сказати б, не ідеальне, але гармонія — безперечний принцип архітектоніки твору, на якому він тримається як єдина цілісність, як співвіднесеність частини і цілого. Якщо не впадати у крайнощі — між захвалюванням і сприйняттям всього, що написав автор “України в огні” і критикою, запереченням форми реалізації задуму, — то істина десь посередині.

І все ж здається, що кіноповість не така проста річ, як виглядає з першого погляду. Детальний аналіз будови твору перекоонує в тому, що “Україна в огні”, хоч і народилася в умовах “небачених пожарів і катастрофічного грому гармат”, але зроблена міцно, серйозно, без банальностей і перегинів чи принципових недоліків композиційного характеру. Це наслідок короткої (на одному подиху), але натхненної праці, внаслідок якої вичаклувано непересічну мистецьку конструкцію.

Першоелементом композиції є назва твору, яка органічно вписується в художню систему твору. Назва відіграє принципову роль у розумінні глибини смислу й наочності вираження ідейного багатства кіноповісті. Заголовок являє собою словосполучення, що складається з трьох слів, два з яких є знаменними частинами мови і одне — службовою. Опорними словами є всі, що входять до певної фрази. Навіть важко встановити, що виходить наперед — “Україна” чи те, що з нею діється, її стан “в огні”. Заголовок твору символічний і семантично навантажений, бо слово “вогнь” і його символіка — доволі широкі. Як твердить автор “Словника символів” Х. Є. Керлот, стихія вогню пов’язана з символікою сонячного полум’я, “з уявленнями про життя і здоров’я (в значенні тілесного тепла)” [13, 352]. Саме у такій конотації постає вогнь як образ духовної енергії, яка не вгаває і не гине навіть під тиском жорстоких обставин. Цей символ створює широке алюзійне тло, закорінене в минуле і сучасне України. Заголовком О. Довженко натякає, що Україна, хоч і палає в жорстокому полум’ї війни, але не згорає, знову оживає, відроджується, постає з попелу, як Фенікс. Вогнь *означає не лише страшні випробування*, які впали на голову українського народу в середині ХХ століття, але й *очищення від скверни, від усього намулу історичних відходжень*

від основ повноцінного життя. Таким чином, назва кіноповісті є концептуально важливою, своєрідним осердям композиції, її врівноважуючим принципом, хоч емоційний митець, яким був О. Довженко, не міг уникнути і певних вибухів пристрастей в оцінці долі України в пожежі жорстокої і страшної війни.

Якщо в *першому розділі* немає жодного діалогу, бо він виглядає конкретно описовим, нагадуючи розлогу ремарку, то це цілком виправдано бажанням ввести у місце подій, в духовний та фізичний світ героїв, представлених як одна родина Запорожців. *Другий розділ* збудований вже за іншим принципом — прискореного розвороту подій, які уточнюються й увиразнюються деталями того, що відбувається з початком війни, але переважно увага приділяється полілогам і мові героїв, що опосередковані авторським баченням і оцінками. У *третьому кадрі* акцент переноситься на *символіку вогню, верби і криниці*, які подані з низкою промовистих епітетів (“холодна криниця”, “кривава Україна”), сполучених з фрагментами селянського побуту, аналізом форм сприйняття катастрофи, що розгорнулася над Україною, явленням у реакціях героїв, зокрема — Савки. *Четвертий розділ* присутній як зав’язка у долі Олесі і Василя, що через вир війни несподівано кинулися один одному в обійми, довірилися своїм спонтанним почуттям, зробивши своєрідний крок до виконання патріотичного обов’язку. Цей кадр вражає асоціативністю мислення і глибиною діалогів, в яких постають характери героїв, їх ставлення до війни і пошуки шляху виходу зі скрутної ситуації. І коли Олеся вмовляє Василя залишитися на ніч, хоч вони не знають один одного, і це перша їхня зустріч, та за допомогою “коди” діалогу письменник мотивує їх вчинки, пояснює причини, з яких вони поступають саме так: “— Я не можу ночувати з тобою. Я в танку горів позавчора під бомбами. Я не герой. — Ти *наш*” [10, 428]. (Підкреслення моє. — В. С.). Окрім великої ролі діалогів, у *п’ятому кадрі* важливою є полеміка з системою, яку ведуть Купріян Хутірний та його сини. Розвиток подій — як елемент сюжету — відбувається у *сьомому розділі*: короткочасна зустріч Олесі і Василя, їхнє несподіване кохання і — розлука. І все це відбувається на фоні опису того, як “гітлерівці входили в село, в’їжджаючи на мотоциклах, ав-

томобілях, на гарматах, на танках...” [10, 432], що показано у *восьмому кадрі* кіноповісті. *Дев’ятий розділ* — це розділ-випробування героїв запитанням, хто кращий: Гітлер чи Сталін для української селянки? “— Скажи, матко, за кого ти — за Гітлера чи за Сталіна? — спитав літню жінку солдат... Як хочете, голубчику, можете вбити мене, тільки мені Сталін краще, — сказала простодушна жінка. — Очень карош! — сказав німець... витяг револьвер і застрілив небогу” [10, 432]. Особливістю композиції “України в огні” є різка зміна ракурсів і несподіваний перехід від одного місця дії і від одних героїв до інших героїв і місця дії. Це дає змогу авторові вихопити із потоку життя найважливіші моменти, а зміною точки зору на події — акцентувати їх важливість і смисл. Так, якщо в *десятому розділі* змальована картина непритомності Олесі, яка побачила батька з мертвим Савкою на руках, а перед тим сиділа нерухома край стола і дивилась на подушку, на слід Василювої голови, то в *одинадцятomu* подано бенкетування офіцерства Адольфа Гітлера в Києві, що з особливим ентузіазмом сприймає промову Еріха Коха — “чорного отамана України”.

Як бачимо, розділи шикуються за принципом протиставлення, зіставлення і зіткнення, що давало змогу авторові показати події і людські долі, як і трагедію України, широкоформатно і водночас лаконічно. Новаторством Олександра Довженка було і те, що він через посередництво композиції зіштовхнув дві концепції світу, представлених з погляду їх антиномічності. З одного боку, це концепція патріотів своєї землі, шанувальників давніх праукраїнських коренів — родина Запорожців, яка виборює своє право на повноцінне життя і волю, на продовження історичного шляху своєї землі. А з другого, — це концепція завойовників, представлена позицією Ернеста фон Крауза — розумного ворога, що добре орієнтується у трагічній історії України, жадібно вдивляючись у ту благословенну землю, яку “можна їсти”. Автор зосереджується (і це подається крупним планом) на специфічному діалозі батька і сина Краузів, один з яких навчає, як завоювати чужу землю, а інший на конкретних прикладах прагне розібратися, “як вмирають українці”, що вони цінують більше всього на світі.

Через те *дванадцятий розділ*, як і *тринадцятий, чотирнадцятий* та *п'ятнадцятий*, загострює конфлікт між протилежними поглядами на життя, доводить його до апогею, досягаючи ефекту розповсюдження думки до рівня філософського, бо мова йде про сенс буття людини на землі, про духовні мотиви її поведінки, про вічні екзистенціали. Причому автор “України в огні” розглядає питання широко, торкаючись між тим болючих аспектів вірності і зради, честі і безчестя, духовності і бездуховності. Принципову роль відіграє *п'ятнадцятий розділ*, в якому Лаврін Запорожець подумки сперечається зі Сталіним, звертаючись до його портрету: “Оставшись один, Запорожець зняв з покуття портрет Сталіна. — Прощайте, товаришу. Не думали ми з вами, що так вийде, та сталося — не малою, великою кров'ю на [своїй] території, — тихо промовив він до портрета. Що буде з народом нашим? Виживе він чи загине, що й сліду не стане ніякого? Розженуть його по каторгах та по лісах, байраках та гнилих болотах, як вовків сіромах, та натруять одне на одного, так що й живі завидуватимуть мертвим. Горе нам... Народ безсмертний, ви казали, товаришу мій. Ой, важке наше безсмертя! Важка доля народна... чую смерть” [10, 442]. Діатриб — діалог з уявним співрозмовником — оригінально оформлене внутрішнє мовлення героя, як і доповнюючий його діалог з донькою та полілог фон Крауза з селянами, робить цей розділ вагомим як з погляду відносно незалежної новели, що може існувати як окрема текстова одиниця, так і з погляду композиції твору в цілому. *Шістнадцятий розділ* прикметний тим, що починається пейзажною зарисовкою, котра містить хронотопічні деталі, котрі вказують на плин часу, на зміни у долі героїв, характер яких асоціюється з мокрою осінню. У цьому розділі на поверхню виходить образ вогню, точніше, страшно́ї пожежі, що охопила українську землю, приречену на розп'яття, бо такі, як місцевий голова Лиманчук, “людина з сонним в'ялим серцем” [10, 448], постають у критичну хвилину як запеклі вороги, бо ними керує не патріотизм, а “засекречена дурість”. У *вісімнадцятому розділі* наочною постає трагедія народу, якого зрадили керівники, кинули на поталу ворогові.

Для внутрішньої композиції вагоме значення має авторська

думка про причини занепаду спротиву ворогам, оформлена у монолозі Левка Царя: “Атож! Ху.. х.. *Всіх же вчили, щоб тихі були та смиренні... Все добивалися трусості. Не бийся, не лайся! Єдина була зброя — писання доносів один на одного, трясця його матері нехай. Та ні Бога тобі, ні чорта — все тече, все міняється! От і потекли. А судді попереду!*” [10, 450] (Курсив мій. — В. С.). Особливо яскраво зміна ракурсів помітна у *двадцятому* і *двадцять першому* розділах. Адже знову превалююча увага зосереджена на позиції фон Крауза і катів українського народу, дії яких є предметом зображення також і в *двадцять другому* та *двадцять третьому* розділах. Противенство між двома концепціями загострюється у *двадцять п'ятому* розділі, в якому показано, як вивозили українських людей до Німеччини, як ішли ешелони, переповнені національним багатством. Принцип контрасту, зіткнення розділів виразно постає на прикладах *двадцять восьмого*, *двадцять дев'ятого* та *тридцятого*, в яких змінюється місце дії і загострюється поєдинок у межах українського роду, коли на поверхню виходить екзистенційно вагома сутичка між Лавріном Запорожцем і Забродою.

Картина *концентраційного табору* в проваллі за селом, серед могил, за колючим дротом, під темним небом фокусує відсутність національної єдності, неможливість бути співниками навіть перед загрозою фатального знищення рідної землі. Тут особливо підкреслено фокусується образ Батьківщини і Свободи, без яких людське життя неможливе. Епіцентром цього своєрідного циклу новел є повстання у *концентраційному таборі*, зосереджене у *тридцятому* і *тридцять першому* розділах, що демонструють нескореність народу і прагнення волі. “Промінь зору” змінюється у *тридцять шостому* розділі, в якому діють Христя й Олеся у *вагоні поїзда*. Та це місце дії одразу ж змінюється, бо Христя й Олеся тікають з вагону. Новелістичний принцип будови кіноповісті, сполучений з “вінком новел”, дається взнаки протягом усієї “України в огні”, бо для кожної дії і для групи героїв виділяється свій простір і свій час дії. Так, скажімо, якщо у *тридцять сьомому* розділі фігурують *ріка, земля, село, місто, байраки*, то вже у *тридцять восьмому* діють п'ятеро поліцаїв, що “пили водку в рівчаку під лісом”,

а в наступному — *тридцять дев'ятому* — дія переноситься в Берлін, у помешкання фрау Крауз, що добула собі рабину — слов'янку Олесю. Ще різкіше часово-просторові відносини вирізьблюються у *сороковому* і *сорок першому розділах*, які є лаконочними, а проте вагомими у розкритті долі Василя, що лежав на операційному столі, якого рятували лікарі від смертельного поранення. Письменникові вдалося сумістити два просторових плани: Василь на операційному столі і Василь у палаючому танку. Серед літа і серед зими, у фронтових буднях і жорстокому змаганні не за своє життя, а за життя всього українського народу і передусім своєї коханої. Поруч ідуть розділи (47, 48), в яких розгортається картина страждань Олесі, котра хворіє на чужині, перебуваючи в ролі служниці в домі полковника фон Крауза. По-іншому складається доля Христі, яка змушена вийти заміж за італійського офіцера, щоб порятувати себе. Але чи це порятунок? Адже після того, як партизани захопили Христю в полон, прокурор Лиманчук заочно “присудив її до розстрілу”. Це чи не найтрагічніший момент у долі Христі, що, як і Олеся, уособлює трагедію України, змушеної терпіти наругу ворогів, змушеної страждати через те, що її віддали на поталу, а не захистили свої. Картина суду над Христею, її полеміка із дурисвітом Лиманчуком, що виконує прокурорські функції, дуже важлива для розгортання сюжету твору, для змалювання розвитку подій, окреслення кульмінації і логічного підведення до розв’язки твору. Принцип кільцевої композиції реалізується в *п’ятдесять першому* розділі, коли знову постає місце дії, яким розпочиналася повість, — *село Тополівка, але спалене, знищене, перетворене в руїни*. Для окреслення емоційності картини О. Довженко залучає пейзажну зарисовку, що збудована з опису місяця і зір та “невмирущих соняшників, які схилили мрійні голови на схід сонця”. Не випадково автор повісті “Україна в огні” змальовує цей елегійний і водночас оптимістично настроєвий пейзаж, що вимальовує підтекстову глибину твору про славу і неславу, поразки і перемогу, страждання і радість людини на землі, про історичну долю України.

Цілком логічно у двох спарених розділах (52 і 53) змальовано відступ німців з села та нове повернення до Тополівки фон

Крауза, що шаленіє від люті. Мотив нескореності народу фокусується у **п'ятдесять п'ятому** розділі — сцені страти гордого і мужнього селянина Мина Товченика. Завершується повість зображенням вступу в село капітана Василя Кравчини. Це один з найдовших розділів, що з точки зору логіки розвитку теми і долі Олесі та Василя відіграє надзвичайно важливу роль. Це своєрідна композиційна рамка, що окреслює межі зображеного, завершує як сюжет, так і історію, покладену в основу твору.

І хоч війна ще не закінчилася, а рід Запорозжів продовжує проливати кров, та все ж стає зрозумілим, що перемога неминуха, що трагічна історія про Україну в огні, розказана Олександром Довженком так палко і художньо переконливо, матиме оптимістичну розв'язку, бо тут розгорнута картина майбутнього в ідеалі: Україна не скорена, народ її вірить у своє відродження, має сили, аби відновити свою духовність і фізичну міць, аби заслужити повагу серед інших вільних народів Європи. Саме **п'ятдесять дев'ятий** розділ відіграє роль своєрідного епілогу твору “Україна в огні”, хоч фінал його відкритий, не завершений, але може бути логічно домислений читачем, послужити виразною сторінкою не лише у хронології подій другої світової війни, але й в усій історії України.

Звернімо увагу на промовистий факт: побудувавши сюжет “України в огні” майже цілком на “окупаційному” матеріалі, О. Довженко практично не показує боротьби народних месників за винятком деяких епізодів. І це в той час, коли в радянській літературі, зокрема в українській, з'явилося чимало творів про життя народу в тилу ворога як про суцільну активну боротьбу месників з фашистами (до того ж, дуже часто з досить приблизними уявленнями авторів про цю боротьбу). Вірний правді життя і власним гуманістичним ідеалам, митець чи не єдиний в усій тогочасній радянській літературі порушив проблему простої людини на війні і в тилу саме з таких позицій. Водночас автор твору показав, як воєнне лихоліття не тільки згуртувало багатонаціональне суспільство перед лицем смертельної загрози, а й відкрило його болячки, виявило як праведні душі (Лаврін Запорожець, Василь Кравчина, Олеся та інші), так і душі “мінус-людей” — “маленькі, кишенькові, портативні, зовсім

не пристосовані до великого горя” [10, 447]. І, нарешті, вірний історичний і художній правді, письменник реалістично й індивідуалізовано підійшов до зображення ворогів-фашистів та запродавців. У своєму виступі “Про художню літературу в дні Великої Вітчизняної війни” (1943 р.) письменник говорив: **“Ми вороги смертельні сильного ворога, ми вороги гордого ворога...”** І це правда. Автор конструє образи запродавця Заброди, фашиста фон Крауза та інших зайд не як дегенеративні типи, а як сили, які зі слов’янським народом конфліктують на рівних.

Таким чином, композиція кіноповісті Олександра Довженка характеризується логічною і художньою вмотивованістю епізодів, сцен і їх зіткнень, зануренням у глибину подій і доль героїв, що кинуті у вир страшних випробувань, і хоч потопляють, та не гинуть. *Уся композиційна структура підкорена принципу доцентровості*, бо усі мікрочастини повісті стягнуті в один вузол, а усі лінії ведуть до одного центру, яким є образ України. Це увиразнюється часово-просторовими відношеннями (серед яких час історичний і дискретний, як і топоси дії, які б вони не були різноманітні, локальні чи глобалізовані, підкорені повноцінному осмисленню національної і соціальної долі батьківщини), зміною ракурсів, вмінням нанизувати окремі епізоди не за принципом розгорнутості, а за принципом динаміки дії, глибини розкриття характерів героїв, окреслення глобальних явищ, на фоні яких не губиться окрема людина, не стає піщинкою у велетенському суспільному русі. Саме в цьому полягає мудрість композиції “України в огні”, її доцільність у залученні і художній інтерпретації чималого життєвого матеріалу та його естетичному осмисленні.

2. Образна система

Олександр Довженко — чи не найбільший національний поет у кіно — не випадково особливості свого художнього мислення, яке беззастережно можна назвати поетичним, виявив в образній системі кіноповісті “Україна в огні”. Це складає один із важливих стрижнів його художньої системи як особливого світовідчуття і світобачення та його вираження у прозі, що мала звучати і виглядати як кінокартина, функціонуючи у сфері син-

тетичного виду мистецтва. Саме тому не випадково органічно постала потреба вивчити художній світ Олександра Довженка, специфіку його поетики через аналіз мікрообразів, усієї тієї плоти твору, її фактури через образні ряди, до яких активно звертався автор “України в огні”, створивши полотно досконале й переконливе про долю народу на таких перехрестях як трагедія війни.

Ось чому активно вдався автор до низки художніх узагальнень, які позначаються такими літературознавчими категоріями, як категорії *художнього образу і символу*. Під художнім образом розуміється “специфічні для художньої творчості способ і форма освоєння життя, “мова мистецтва і водночас його “висловлювання” [26, 363]. Термін “образ” став широко вживаним, отримавши певну визначеність в естетичних системах, котрі спираються на естетику Гегеля. Прикметою образу є його конкретність, на відміну від абстрактності наукового поняття. Саме в образі як мікрочасток твору, його будівельного матеріалу постає чудовий мистецький витвір, вичакловується у руках майстра художня система, мистецька даність. Образ є втіленням духовної субстанції. Ще однією вагомою прикметою образу є його індивідуальність, за якою можна пізнати творця, бо саме через образ автора просвічує своєрідність мислення митця образами, що і складає справжню художність літературного твору. Отже, мета образу — бути не лише способом донесення до читача інформаційно-ілюстративних зарисовок, а дати конкретне бачення людини, подій і явищ історії, по-своєму зрозуміти і пояснити навколишній світ, і аж ніяк не у формі підручника чи публіцистичної статті, гасла, чи філософського роздуму. Твір стає явищем мистецтва лише тоді, коли в підґрунті його має місце міцний образний розчин, коли він складений із художніх часточок, кожна з яких сповнена глибокого смислу, виражає художні деталі цілісної конструкції твору, за якими розкривається глибинний зміст. Ось чому так цікаво з літературознавчого погляду розглянути дану грань поетики Довженка, до якої, власне, з цього погляду ніхто не звертався.

Наріжним образом, що є наскрізним в художній тканині “України в огні” постає *образ вогню*, активно представлений

вже в заголовку твору. Говорячи про назву як першоелемент композиції, у попередніх роздумах акцентували ряд важливих прикмет цього першообразу. Та, звісно, проблему не вичерпали, бо це символічний образ, що несе велике ідейно-естетичне навантаження, має посутнє значення для розуміння художньої концепції автора кіноповісті. Образ вогню вписаний органічно в заголовкову фразу, складаючи його своєрідний епіцентр. Це еліптичне речення, яке, за класифікацією синтаксистів, можна назвати називним, в якому постає Україна, що виступає водночас і суб'єктом, і об'єктом дії (а в реченні — підметом) та предикативно навантажене словосполучення, оформлене обставиною, яку можна розглядати як обставину місця, але головним чином, як обставину способу дії чи неузгоджене означення. У кіноповісті Довженка діють два антиномічні образи, що постійно взаємодіють між собою: *образ вогню і землі*. Вони прийшли з давнини, зокрема — з народнопоетичної творчості, і є субстанційним виразом двох провідних стихій — вогню і землі, — що поруч із водою та повітрям складають умови людського існування, виражають первісні уявлення давніх людей про язичницьких богів. Через те багато легенд, історій, міфів, літературних творів створено про вогонь і землю, про їх якості і вагу як одухотворені символи.

Образ *вогню* належить до солярного циклу, тісно пов'язаний із ритуалами навколо божества Сонця, без якого неможливе життя на землі. В ньому вбачають і *червоний колір* з відтінками оранжевого і кривавого, і *сонячне полум'я*, і *символіку життя і здоров'я* (в розумінні тілесного тепла). Цей образ співвідноситься також з уявленням про *високе становище і владу*, що вказує на розвиток цього символу в образ *духовної енергії*. Існує версія поняття “Вогонь” як “*діяча перетворень*”, бо всі речі з'являються з вогню і в нього повертаються. Через те вогонь сприймають і як *насіння*, що відтворюється кожним наступним життям. Через те символіка вогню *насичена і семантикою плодючості*. Через те *вогонь, як і вода, є символом перетворення і переродження — відродження*. Та найприкметніше для розуміння символіки назви твору Довженка є значення образу вогню як *творця, що виникає з сонця і є його земним представником*. Саме

тому вогонь у народнопоетичній і літературній традиції постає як символ очищення і знищення сил зла. Саме з такою семантичною навантаженістю митець використав цей символ, що виражає ідею: Україна горить у полум'ї кровопролитної війни, та не згорає, а очищається від скверни, знищує на своєму тілі сили зла, а тому відроджується й оновлюється, оживає, проходячи шляхом страждання і випробування. Саме цим шляхом проходять герої кіноповісті “Україна в огні”. Це і Василь Кравчина, і Олеся, і родина Запорожців, і увесь український рід-нарід, і його духовне єство, і його прагнення бути цивілізованим і незалежним.

Таким шляхом проходить і головна ідея Довженка-художника про необхідність очищення від скверни дисгармонійного суспільства, що позбавляє людину права вільного і щасливого життя, а тому необхідності перетворення цього суспільства на основах справедливості, гармонії і впорядкованості. Як бачимо, це всеосяжний образ, що несе велике навантаження як у розкритті характерів героїв, мотивації їх поведінки, особливостей духовного світу, так і обставин, в яких вони живуть та діють, сповнюють своє призначення на землі, та розкритті конфліктів — зовнішньо-подієвих та внутрішньо-психологічних, що складають сутність “України в огні”. Хоча твір трагічний за звучанням, але завдяки символіці вогню він має і оптимістичний потенціал, що органічно взаємодіє з іншими пластами в тексті твору, надаючи йому особливої тональності.

За статистичними підрахунками, з **образом вогню** створено шістдесят вісім фрагментів тексту, в яких вогонь постає у різних іпостасях: *і як пожежа, і як світло, і як світова війна, і як моральне чистилище, і як блискавка, що влучає прямо в серце, і як смерть, і як випробування, і як тотальне знищення, і як грім небесний*. Та щоб не бути голослівним, варто звернутися до конкретних прикладів і саме в такій послідовності переліку, як це висловлено у попередньому узагальненні. **Як пожежа**, вогонь постає в таких епізодах:... “До Олесі підійшов один з останніх бійців, танкіст Василь Кравчина... Він був добрий кремезний юнак. Одежа вся в пилу і поті. На рукаві й спині пропалена сорочка на пожарах” [10, 427]. “Минали дні, минали ночі в загра-

вах пожеж” [10, 446]. “Часом уночі заграви пожеж освітлювали поїзд” [10, 459]. “Вони плювали один одному в очі Сибіром і стражданням, голодом і смертю. Вони плювали один одному в лице Гітлером, німецькими погромами і пожежами, шибеницями, рабством і шаленою ненавистю до Гітлера усього світу” [10, 463]. **Вогонь як світло** зображено у таких кінокадрах: “Глянувши на неї, прокурор Лиманчук зразу ж розкусив її геть всю. Він побачив у її очах зловісне *полум’я ненависті* до Радянської влади, якісь приховані таємниці і темну, замкнену ворожість до себе” [10, 491]. “Вони ще не вийшли з бою, очі їх дивились далеко вперед і *горіли лютим огнем*” [10, 495]. “— А ти не нукай, дурачок. Ну... Україна, щоб ти знав — це ваша судьба. Поки *горить як свічка* — Гітлер дихає, потухне — витягне Гітлер ноги і ви з ним” [10, 497]. “*Шалений огонь гніву й пристрасті* битви надавав бійцям такої велетенської сили, що важкі гармати вертілися у них в руках, як іграшки” [10, 509]. “Кравчина зрозумів їх і ухмільнувся. Ні, не презирали ці пасинки Європи свою мачуху. Але увесь їх рід століттями презирав неволю, і століття боротьби за волю освітлювали їхні прості мужні обличчя” [10, 511]. Як **світова війна**, **вогонь** представлено у таких епізодах: “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” [10, 504]. “Од прямих бронебійних ударів танки репались перед ними, і перекидалились, і горіли з причепами, як на Страшному Суді. Горіло залізо, десант, горіла сталь і рвалась все ближче, ближче...” [10, 509]. “— Тільки прошу без суєти, — добавив од себе Запорожець, коли батарея під сильним огнем стала на нову позицію. — Коли при мені ото суєта, я перестаю розуміти противника. Я презираю таку війну. Понятно?” [10, 509]. “Її вже не було видно. З лівого крила повзли вже до неї німецькі танки з огнеметами. Огнемети метали огонь. Все потонуло в диму” [10, 518]. **Вогонь як моральне чистилище** постає у таких епізодах: “Багато минуло часу, як кинулася Олеся через вікно в життєву прірву. Багато лихих надзвичайних вітрів носило її, мов піщинку у пустелі. Багато горя й бруду з трудних кривавих шляхів і переплутаних стежок прилипло до

молодого її тіла і душі. Не раз і не два кричало, розтиналися, *горіло огнем у грудях дівоче її сумління під тиском мерзоти і невблаганного насильства на широкому терені аморальності і занепаду*” [10, 482]. “У всіх у них, — сказав Кравчина з укоризною, — своя звіряча правда. У нас своя, народна, приспана віками, шість віків учили нас по-різному мислити, рухатись, молитися. Шість століть гріли нас різними *огнями*, просвіщали нас різним світом, кидали в бої одних проти одних під різними знаменами — австрійськими, румунськими, угорськими, польськими” [10, 58]. — “Огонь!! — закричав, не стримавшись, Іван Запорожець. Не витримали народні серця. Обнялися бійці, як стояли, і заплакали. Тільки найсильніші стояли без руху, як зачаровані, стримуючи горді сльози” [10, 515]. ***Як блискавка, що влучає прямо в серце, вогонь постає у таких розділах:*** “— Нема, — повторила вона і раптом немов *передсмертна блискавка освітила* всю її свідомість. Згадала вона все, що бачила *в огні пожеж*, тікаючи од німців через всю Україну — попалену, розбиту, поруйновану, обездолену” [10, 492]. “— Давай огонь... — крикнув він раптом неймовірно гучним грубим голосом і весь немов *загорівся*. *Спалахнули* Іванові хлопці од цього крику, кинулись до гармат. В одну мить нічого не стало чути” [10, 509]. “Деякі тут же падали і вмить засинали, провалюючись у сон, і, здавалося, у сні ще догравали страшну свою гру, здригаючись і кидаючись. І глибоко приховане страждання виривалося з їх сонних грудей глухими стогонами і *палало на лицях тривожними блискавками далеких громів*” [10, 523]. *Вогонь як смерть* постає у таких епізодах: “...У всякому разі, коли вже навіть вийде так, як казав Гітлер, — *нехай згорить уся оця країна, нехай згниє*, уціліти мусимо ми” [10, 488]. ““І от потроху, день за днем, село за селом, *пожежа за пожежею, смерть за смертю*, прийшов Крауз до останнього висновку — кінець... Кінець Німеччини Гітлера і його, полковника Ернеста фон Крауза. Кінець” [10, 500]. — “Все оглядаєтесь на партизан! — кричав він селянам в одному селі. — Ви ждете нашого відступу! Ну, гаразд... Якщо вже так, ми підемо звідси. Але радіти нашому відступу тут не буде кому! *Вогонь! Так з вогнем і мечем метався українськими просторами фон Крауз, переслідуючи Запорожців, рятуючись от Запорожців,*

втікаючи від них, оточуючи й душачи їх, поки нарешті сам, оточений, не став перед Лавріном і Романом Запорожцями, хитаючись неначе п'яний" [10, 501]. "Багато танків розбили й спалили товариші в цій атаці, багато німців убили зовсім близько перед очима, очі в очі, крик у крик, — нічого не пожаліли. Всі відзначилися до одного чоловіка. Кожний пролив кров ворога, і танки *жарко* палали перед трупами своїх хазяїнів *високими*, аж під саме небо, *багаттями*" [10, 512]. "*Смерть не поскупилася на них, не пожаліла на них ні гриму, ні фарб, ні роз'ятрених ран, ні жорстоких нелюдських каліцтв. Кожному опустила вона пудів по двісті гарячих осколків, і куль, і огненних шарів температури надзвичайної*" [10, 518].

Як випробування, вогонь постає у таких епізодах: "– Нас багато. Нас мільйони. *Мільйони, що пройшли через огонь страждань, прокурених і просмажених у боях і незгодах. Я вірю, що сума оцих особистих, маленьких наших перемог буде надзвичайною*" [10, 506]. "Сіроштан не міг одірвати очей од Бесарабихи. *Він наче вперше став перед народом, в ім'я життя якого він ніс у вогонь своє життя тисячу разів*" [10, 507]. "Був вечір. І була ніч. А рано-вранці Олеся знов проводжала на війну весь свій рід, *аби ніколи не подумали лихі люди, що не був він щедрим на кров і вогонь, послані йому ганебною історією Європи*" [10, 525]. **Вогонь як тотальне знищення** постає у таких фрагментах тексту: "Спалили хатину Запорожця, за нею синову хату, братову. Потім німецькі наймити, ремісники, прикажчики кинулись до хат усіх, хто був у партизанському реєстрі. Клали цілі родини додолу в ряд і стріляли, підпалюючи хати. Вішали, регочучи од клінічної пристрасі, ганялись за жінками, однімали дітей у них і кидали в огонь. Жінки, щоб не жити уже на землі, не бачить нічого, не клясти, не плакати, плигали з розпачу в огонь услід за дітьми і згорали в полум'ї страшного німецького суду. Високе полум'я гуло у саме небо, тріщало, вибухало глухими вибухами, *і тоді великі солом'яні пласти огню, мов душі українських розгніваних матерів, літали в темному димному небі і згасали далеко в пустоті небес*" [10, 470]. "Фон Крауз підійшов до вікна. *Десь недалеко горіло. Полум'я то вибухало величезними язиками, то падало й потопало в диму, то кидалось од вітру у всі боки з*

глухим гудінням, і офіцерські тіні метушилися по хатніх стінах, як зловісні привиди. Здавалось, захитався цілий світ. Дзвонили ніби дзвони. Кричало щось несамопитим моторошним криком, і торохтіли автомати” [10, 484]. “Одного разу серед диму нескореного українського села його осяяла думка, якій суджено було увічнити Німеччину середини двадцятого століття. Він запропонував фюрерові модернізувати знищення населення завойованих провінцій шляхом побудови на сході заводів для планового спалювання людей, щоб добувати туки й спеціальні масла і жири” [10, 500]. “Заметався Крауз по хаті, забігав, застукав. 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” [10, 501]. “Четверо дітей, дружина, старенькі мати і батько, і всі сусіди його, роздягнуті геть, згоріли в старій дерев’яній церкві вночі, посеред палаючого села. Згорьовані їхні крики в огні, що потрясли всю його душу, ніколи вже не дадуть йому ні покою, ні забуття” [10, 504].

Вогонь як грім небесний постає у таких епізодах: “Все повітря прийшло в шалений рух, все воно, вся атмосфера звучала, ревла, вибухала, крякала і гриміла тисячами громів” [10, 511]. “Коли всі примовкли і німецьке наближення стало майже нестерпним, коли, здавалось, було вже чути їхнє зловонне дихання, Запорожець подав команду. Все затремтіло. Все, що рухалося в передніх лавах, було розірване й покалічене вщент і знищене огнем, проте слідуєчі лави не подались назад. Голе німецьке мішанство лізло через трупи вперед і падало грудьми на міни, на кулемети” [10, 518].

Антиномічним до образу вогню є **образ землі**, який варіюється у тексті, своєрідно розвиваючись, набуває нових відтінків значень і є наскрізним, так само вагомим, як і попередній символ. У символіці землі також закладена своєрідна бінарність. Це, з одного боку, світло, з другого боку, — темрява, боротьба Добра і Зла, запука життя і водночас прихисток смертної людини. Та Олександр Довженко, який любив користуватися патетичними інтонаціями і художнім перебільшенням, зем-

лю трактував у планетарному смислі. Це помітно в усій його творчості. Отже земля — це передусім планета людей, на якій здійснюється їхнє життя, тут вони живуть, любляться, народжують дітей і вмирають, переживають болі, страждання і радощі. Вагоме місце посідає **образ землі як Батьківщини, осердя національного життя**. Для розкриття лейтмотивів кіноповісті “Україна в огні” це чи не найголовніше ядро символіки, самодостатнє, логічне, початкове і закінчене у своїй суті. Як патріот України, Довженко змальовує поетичний образ рідної землі, заради якої варто жити, і вмерти варто. Якщо за статистичними підрахунками образ землі використовується вісімдесят два рази, то лівова частка цих згадувань припадає саме на значеннєвий відтінок, **пов’язаний із семантикою краси, плідності і неповторності рідної батьківської землі**. Саме війна особливо загострила відчуття патріотичного обов’язку українця захистити рідну землю від наруги ворогів. Саме тому **образ землі постає у протиставленні рідного краю і чужини**. Чужа земля для Олесі і Христі — це трагедія: “- Німеччина! — кричала дівчина в вікно вагона. — Остання українська станція! — сказав хтось у прочинені двері. Заплакав, затужив вагон. Олеса й Христя глянули одна на одну. — Чуєш? Чужа земля. — А прокляті, прокляті!.. Плакав вагон” [10, 470]. Недарма у творі Олександра Довженка є чимало звернених монологів з образом землі. Герої з пристрасстю вигукують: “Яка нещаслива земля наша” [10, 458]; “Дайте мені хоч жменю землі! Рідна земле моя!” [10, 470]; “Клянуся святою рідною нашою землею! от щоб я подавився нею, гляньте!” — він почав їсти землю” [10, 474]; “Велика нещаслива земля” [10, 477]; “О українська земле, як укривавилась ти!” [10, 446]; “Наша мучениця рідна земля [10, 516]; “Захотів рабів на козацькій землі?” [10, 520].

Отже, земля постає не тільки як простір, обмежений певними географічними рамками, а як найбільша пристрассть людини, її духовна субстанція і запорука життя — повноцінного, національного, бо жити на чужині — трагедія. Образ землі постає і крізь призму її історичного буття. Саме тому неодноразово згадується і повторюється думка, що *українська земля — козацька, сповнена величі і звитяг боротьби українського народу за свою*

соціальну і національну незалежність. Для поетики Довженка-прозаїка прикметне порівняння рідної землі з садом. Пристрасть прикрашання і обсадження землі, перетворення її на сад складає один відтінок, яким вдало оперує Довженко в кіноповісті “Україна в огні”. По-іншому дивляться на українську землю вороги, які бачать в ній лише прибуток, спосіб наживи, об’єкт територіальних і моральних претензій. Особливо виразно це постає крізь призму розумного, по-новаторськи змалюваного Еріха фон Крауза, який не раз підкреслює, що цю землю можна їсти — така вона плодюча і чиста. В екзальтованого німця земля викликає вибух екстазу, бо в ній він помічає безмежність просторів і високу якість ґрунтів, що можуть приносити великі прибутки. Так крізь образ землі постає головний конфлікт твору — *противенство двох начал — руйнівного і творчого, гуманістичного й антилюдяного. Стан землі окреслює і стан душі людини, сущої на цій землі, противенство війни і миру, від яких найбільше страждає саме земля і людина, на ній суша.*

Поруч із двома основоположними символами, що складають своєрідну художню вісь кіноповісті “Україна в огні”, розгортається вагомий *образ Хати*, сорок сім номінацій якої нараховується в тексті. Для українця хата — *це осердя роду, пряме втілення родової єдності, моральної і духовної спільності. Це втілення традицій національного спілкування і розвитку культури. Це осередок мудрості, доцільності й естетизму в облаштуванні життєвого простору.* Символіка хати для Довженка і його поетики має принципове значення. Недарма він так часто звертається до цього образу в усій своїй творчості. Для витлумачення Довженкової образної системи важливі також і архітектурні деталі хати, що мають символічне і психологічне навантаження. Автор кіноповісті “Україна в огні” *називає хату чистою, “моєю”, рідною, білою серед попелу і вугілля* [10, 471], *старою, хатищем, палаючою, перетвореною на руїни, спаленою, але постійно невмирущою, бо українському роду нема переводу.* І кожен свідомий українець плекає і плекатиме свій дім, що *асоціюється в нього з тілом, душею і думкою.* Як стверджує Х. Е. Керлот у “Словнику символів”, фасад дому співвідноситься з обличчям людини, його зовнішністю і маскою. Далі йде вертикальна і просторова

символіка. Стріха і верх відповідають голові і розуму, а також свідомому розвитку самоконтролю [Див. 3, 180]. Саме тому і починається кіноповість зі сцени збору родини Запорожців у чистій рідній хаті на поважне сімейне свято. Тут зберігається родова пам'ять, шануються народні традиції, узгоджується взаємодія поколінь, випромінюється спокій і затишок гармонійного життя, панує сімейна злагода. З образом хати співвідноситься образ рідної домівки, духовного осередку, міці народу, що закорінений в рідну землю. *Хата наділена одухотвореним началом*. Вона служить вираженням емоцій і душевних станів героїв, їх ставлення до війни і долі народу. Саме тому все має значення у художній концепції О. Довженка, який змальовує і “білу чисту хатину” [10, 423], і хатній присмерк [10, 428], і піч у хаті [10, 487], і хатні стіни, на яких відбивалися тіні фашистів як зловісні привиди [10, 489] і т. д.

У системі символів, до яких активно вдається Олександр Довженко в кіноповісті, належить ще чимало інших, серед яких вагоме місце посідають образи *Пісні, Матері, Поля, Степу, Лану, рослинної і тваринної символіки*. Таким чином все працює на розкриття ідейного змісту трагедії людини під час війни, на особливе, новаторське змалювання України і її проблем, долі народу в протяглому історичному просторі. Взаємодія і взаємодоповнення призводить до ефекту прирощення смислів у художньому витлумаченні багатобарвної картини світу, осягненої з погляду національного буття роду і людини в його контексті.

Як показав аналіз поетики видатного майстра українського мистецтва, параметри його художності-невичерпні. Через те проблема, винесена у заголовок цієї роботи, є справді плідна, багатогранна і важлива для розуміння художніх ініціатив Олександра Довженка-письменника й кіномитця в літературі ХХ ст., як і новацій, що прийшли у культуру під його впливом. Розглянувши лише два аспекти поетики кіноповісті “Україна в огні” — особливості композиції й образну систему, — переконалися, що художній світ Довженка всеосяжний. А саме “Україна в огні” є одним з найкращих творів в естетичній спадщині митця.

Композиційні пошуки Олександра Довженка прикметні бажанням віднайти гармонію у моделюванні художнього тексту за власною методикою поєднання ліричного, епічного і драматичного начал з входом у сугестію. Письменник з цією метою вдається до принципу взаємодії частини і цілого, симетрії й асиметрії, доцентрово групує матеріал, підбирає такі кадри, які є візуально місткими і водночас насичені звуковою образністю, вдається до синестезичності. Через те описові моменти тексту узгоджуються з формами монологу, діалогу та полілогу, а зорово-образний кадр чергується з мелодикою слова, вступаючи в різноманітні асоціативні комбінації. Не менш важлива і своєрідність образної системи, до якої вдався автор кіноповісті “Україна в огні” для того, щоб у конкретній темі долі України під час Другої світової війни відтворити широкий загальнолюдський зміст за допомогою символів, наділених багатозначністю і художньою виразністю.

За допомогою образів-символів відкривається в переконливій художній формі не лише матеріальний світ, але й духовні, невидимі форми людського буття, завуальовані частини того культурного материка, національної свідомості і підсвідомості, з яких і складається Людина. Олександр Довженко як митець-новатор самовіддано працював задля модернізації не лише української, але й світової культури. І, мабуть, встиг би більше, якби не лещата тоталітаризму, що накладали табу на вільне слово і неканонічну творчість.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Барабаш Ю.* Чисте золото правди // К.: Радянський письменник, 1962.
2. *Буряк Б. С.* Олександр Довженко // Олександр Довженко. Кіноповісті. Оповідання. — К.: Наукова думка, 1986. — С. 5-30.
3. *Волинский К.* Народный художник // А. П. Довженко. Зачарованная Десна: Киноповести и рассказы. — Одесса: Маяк, 1988. — С. 5-16.
4. Всеукраїнська науково-практична конференція, присвячена 100-річчю від дня народження Олександра Довженка: Тези доповідей і повідомлень. — Херсон, 1994. — 149 с.

5. *Гончар Олесь*. Довженків світ // Олександр Довженко. Кіноповісті. Сценарії. Дикторські тексти. — Т. 1. — К.: Дніпро, 1983. — С. 5-17.
6. *Гончар Олесь*. Від Сосниці до планети // Довженко і світ: Творчість О. П. Довженка у контексті світової культури. — К.: Радянський письменник, 1984.
7. *Горіна Ж. Д.* Довженківська кіноповість як “вінок новел” // Всеукраїнська науково-практична конференція, присвячена 100-річчю від дня народження Олександра Довженка: Тези доповідей і повідомлень. — Херсон, 1994.
8. *Гребньова В. Т.* Творчість Довженка періоду війни. Митець і тоталітаризм: Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук. — Одеса, 1996. — 16 с.
9. *Довженко Олександр*. Автобіографія // Олександр Довженко. Твори в п'яти томах: Кіноповісті. Сценарії. Дикторські тексти. — К.: Дніпро, 1983.
10. *Довженко Олександр*. Україна в огні // Олександр Довженко. Господи, пошли мені сили: Щоденник, кіноповісті, оповідання, фольклорні записи, листи, документи. — Харків: Фоліо, 1994. — 423 с.
11. *Дончик Віталій*. Олександр Довженко // Українська мова і література в школі. — 1986. — № 2. — С. 11-19.
12. *Дончик Віталій*. Коли народові боляче // Дончик Віталій. З потоку літ і літпоток. — К.: Стило, 2003. — С. 440-450.
13. *Жулинський Микола*. Печаль душі і святість босоногого дитинства // Літературна Україна. — 1994. — 15 вересня. — С. 3.
14. *Керлот Х. Э.* Словарь символов. — М.: REFL-book, 1994. — С. 352.
15. *Кожин В. В.* Композиция // КЛЭ. — М.: Советская энциклопедия, 1966. — С. 694.
16. *Корогодський Роман*. Хресна дорога до “Зачарованої Десни” // Олександр Довженко. Господи, пошли мені сили: Щоденник, кіноповісті, оповідання, фольклорні записи, документи. — Харків: Фоліо, 1994. — С. 6-53.
17. *Кошелівець Іван*. Про затемнені місця в біографії Олександра Довженка // Дніпро. — 1994. — № 9-10. — С. 2-25.
18. *Кутковець К. Т.* Громадянин і митець // Олександр Довженко: Вибрані твори. — Львів: Каменяр, 1980. — С. 5-22.
19. *Лавріненко Юрій*. Олександр Довженко // Українське слово: Хрестоматія української літератури та літературної критики XX ст. (у чотирьох книгах). Книга друга. — К.: Рось, 1994. — С. 37-47.
20. *Лесик В. В.* Естетичний аналіз кіноповістей Олександра Довженка (до 90-річчя з дня народження письменника) // Українська мова і література в школі. — 1984. — № 9. — С. 9-14.

21. *Логвиненко О.* Творчість Довженка — це передовсім він сам // Літературна Україна. — 1994. — 29 вересня. — С. 3.
22. *Маковська Наталя, Шаповал Юрій.* Моє серце не витримало тягара неправди і зла // Літературна Україна. — 1994. — 1 вересня. — С. 2.
23. *Підсуха Олександр.* Олександр Довженко // Літературна Україна. — 1988. — 21 липня. — С. 3.
24. *Плачинда С. П.* Олександр Довженко // Олександр Довженко: Біографічний роман. — К.: Молодь, 1980. — 339 с.
25. *Поліщук В. Т.* Не вміли жити, як слідує // Українська мова і література в школі. — 1980. — №12. — С. 39-44.
26. *Пригоровський В. М.* Уникати різночитань (деякі уточнення до біографії О. П. Довженка) // Українська мова і література в школі. — 1979. — № 8. — С. 74-76.
27. *Роднянская И. Б., Кожин В. В.* Образ художественный // КЛЭ. — Т. 5.
28. *Рильський М.* Олександр Довженко // Довженко і світ: Творчість О. П. Довженка у контексті світової культури. — К.: Радянський письменник, 1984.
29. *Тарнашинська Людмила.* Народжений для краси // Літературна Україна. — 1994. — 29 вересня. — С. 1.
30. *Фащенко В. В.* Новела і новелісти: Жанрово-стилістичні питання. — К.: Радянський письменник, 1969.
31. *Фащенко Василь.* Кінооповідання і новели Олександра Довженка // Новела і новелісти: жанрово-стильові питання (1917-1967 рр.) — К.: Радянський письменник, 1968. — С. 106-138.
32. *Чаплін Чарлі.* Слово про Довженка // Довженко і світ: Творчість О. П. Довженка у контексті світової культури. — К.: Радянський письменник, 1984. — С. 104.
33. *Череватенко Леонід.* Довженко, який попереду // Київ. — 1986. — № 10. — С. 137-145.