

**ВІННИЦЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ МИХАЙЛА КОЦЮБИНСЬКОГО**

Факультет філології й журналістики імені Михайла Стельмаха

Кафедра української літератури

ДИПЛОМНА РОБОТА

на тему: **СПЕЦИФІКА ХУДОЖНЬОГО МОДЕЛЮВАННЯ ОБРАЗУ
ЖІНКИ В ЛІТЕРАТУРНІЙ ТВОРЧОСТІ ОЛЕКСАНДРА ДОВЖЕНКА**

Здобувача ступеня вищої освіти магістр
галузі знань 03 Гуманітарні науки
спеціальності 35.01 Філологія.
Українська мова і література
денної форми навчання
Бондаренко Маріни Петрівни

Використання чужих ідей,
результатів і текстів мають
посилання на відповідне джерело

(підпис)

(ініціали, прізвище)

Науковий керівник: кандидат філологічних
наук, доцент Поляруш Ніна Степанівна

Розширена шкала _____

Кількість балів: _____ Оцінка: ECTS _____

Голова комісії _____

(підпис)

(ініціали, прізвище)

Члени комісії _____

(підпис)

(ініціали, прізвище)

(підпис)

(ініціали, прізвище)

(підпис)

(ініціали, прізвище)

ЗМІСТ

Вступ.....	3
Розділ I. Особливості творення художнього образу: теоретичні аспекти.....	7
1.1. Художній образ як літературознавча та філософська категорія.....	7
1.2. Літературно-критична та наукова рецепція жіночих образів у творчості О. Довженка.....	7
1.3. Інтертекстуальність у змалюванні жіночих образів у творчості письменника.....	27
Висновки до Розділу I.....	35
Розділ II. Осмислення й художнє моделювання образу жінки в літературній творчості Олександра Довженка.....	37
2.1. Витоки та формування художньої моделі жінки у творчості митця.....	37
2.2. Вплив Святого письма на формування Довженкових жіночих образів.....	51
2.3. Образ України-матері в творчості О.Довженка.....	57
2.4. Українська жінка у творчості О. Довженка.....	62
Висновки до Розділу II.....	67
Висновки.....	69
Список використаних джерел.....	74

ВСТУП

Актуальність дослідження. Розвиток української літератури, поява нових матеріалів, зокрема архівних, введення у науковий обіг невідомих текстів, використання модерних методів дослідження художніх творів викликають потребу у написанні нових праць, які відображали б повноту українського творчого процесу ХХ – початку ХХІ століть. Йдеться про переосмислення різножанрової спадщини багатьох письменників, зокрема Олександра Довженка, творча спадщина якого і досі потребує перегляду вироблених ще радянським літературознавством стереотипів і стандартів.

Цікавим для сучасної філологічної науки є дослідження цілого спектру жіночих образів у художній творчості митця, проаналізованих у радянську добу дескриптивно-описово. Наприкінці ХХ століття потужним поштовхом до їх вивчення стали гендерні студії і нова феміністична критика (переклади С. де Бовуар, Е. Шовалтер, студії В. Агеєвої, Т. Гундорової та ін.). Цінним матеріалом у вивченні Довженкових героїнь стали праці Ю. Барабаша, Р. Корогородського, М. Куценка, О. Поляруша, С. Плачинди та ін. Однак і сьогодні означена проблема потребує цілісного вивчення особливостей художнього моделювання та функціонування образу жінки у творчості О. Довженка з урахуванням його естетичних здобутків. Усе це зумовлює актуальність обраної нами теми. Магістерське дослідження здійснювалося у межах комплексної теми кафедри української літератури факультету філології й журналістики імені Михайла Стельмаха Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського «Літературні контексти ХХ століття: від модерності до традиції»

Мета магістерської роботи – зробити цілісний і системний аналіз жіночих образів у творчій спадщині О. Довженка, визначити ідейно-сміслові виміри, художні засоби творення образу жінки.

Реалізація поставленої мети передбачає вирішення таких завдань:

- охарактеризувати художній образ як філософську та літературознавчу категорію;
- з'ясувати стан дослідження проблеми в сучасному літературознавстві;
- визначити основні теоретичні положення, що дозволяють з'ясувати спорідненість жіночих образів у доробку письменника з відповідними постатями інших знакових текстів;
- з'ясувати витoki жіночих образів у житті та творчості О. Довженка;
- простежити вплив Біблії, «Слово о полку Ігоревім» на формування жіночих образів у літературному доробку О. Довженка;
- дослідити художні особливості інтерпретації жіночих образів, роль та значення художніх засобів їх творення.

Об'єктом дослідження є художні твори О. Довженка, щоденникові записи, листи.

Предметом дослідження є створена письменником система жіночих образів, їх індивідуальні риси, еволюція, поетика.

Теоретико-методологічною основою магістерської роботи є наукові праці вітчизняних та зарубіжних літературознавців, філософів (О. Бандура, І. Басс, Р. Барт, Н. Бернадська, В. Будний, О. Галич, Г. Гегель, Г. Грабович, Ж. Женетт, М. Жулинський, О. Забужко, І. Кошелівець, А. Новиков, С. Павличко, З. Фрейд, А. Шопенгауер та ін.).

Методи дослідження. При написанні роботи використано типологічний, біографічний, системний та культурно-історичний методи, органічне поєднання яких забезпечило комплексний характер роботи та об'єктивне вивчення творчості письменника. Використання типологічного методу дозволило вивчати літературні явища на основі типологічного зіставлення. Біографічний метод дав можливість з'ясувати джерела образів і мотивів, сюжетних ситуацій, змодельованих у творах. Культурно-історичний

метод слугував висвітленню суспільно-політичних процесів, що знайшли своє відображення у творах письменника.

Наукову новизну роботи забезпечує системний аналіз жіночих образів, створених О. Довженком, а також конкретизація ідеалу жінки у світоглядних і естетичних поглядах О. Довженка.

Теоретичне значення дослідження. Висновки й основні положення магістерської роботи сприятимуть подальшим дослідженням у цьому напрямку.

Практичне значення дослідження. Одержані результати можуть бути використані під час вивчення творчості О. Довженка в навчальних закладах різних рівнів, у спецкурсах і спецсемінарах, під час виконання курсових, дипломних робіт.

Апробація результатів дослідження. Основні положення та результати дослідження висвітлено в доповідях на конференціях: VI Всеукраїнська наукова конференція «Літературні контексти ХХ століття» на тему: «Постать Миколи Євшана в контексті розвитку українського модернізму» (Вінниця, 18-19 жовтня 2018 року), на щорічних звітних конференціях кафедри української літератури Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського (2016, 2017 рр.).

Публікації. За темою магістерської роботи видруковано 2 одноосібних статті: «Образ України-матері в творчості О. Довженка» (збірник наукових праць «Філологічні студії»; випуск 16, Вінниця 2018) та «Українська жінка та війна у творчості О. Довженка» (збірник наукових праць «Літературознавчі студії»; випуск 12, Вінниця 2018).

Структура та обсяг роботи. Робота складається зі вступу, двох розділів, семи підрозділів, висновків, списку використаних джерел (129 позицій). Загальний обсяг роботи – 85 сторінок, із яких – 74 основного тексту.

РОЗДІЛ I. ОСОБЛИВОСТІ ТВОРЕННЯ ХУДОЖНЬОГО ОБРАЗУ: ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ

1.1 Художній образ як літературознавча та філософська категорія

Категорія «художнього образу» цікавила відомих філософів доби античності. Як відомо, в античній та середньовічній естетиці художнє не виокремлювалося в окрему сферу, оскільки весь світ вважався космосом – художнім творінням вищого рівня [123, с. 452]. 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» [48, 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 [6, с. 251]. Значне місце вивченню цієї категорії відводив у своїх філософсько-естетичних працях Платон. Він розглядав «образ» у мистецтві як копію реальних предметів, які в свою чергу були копіями вічних ідей [128, с. 53].

Дещо переосмислює категорії «мімезису» та «образу» вчитель Олександра Македонського Арістотель (384-322 рр. 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» [6, 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 поезія дифірамічна, більша частина авлетики і кіфаистики – 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», розвивала 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 [99, 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. Наукове 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 проблем «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 матеріалістичному художньому образу [17, с. 178; 123, 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 його [129, с. 354].

Серед представників французького романтизму, які зверталися до проблеми «типового образу», заслуговує 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» [24, с. 532]. Якби «типовий образ» був тільки абстракцією, наголошував В. Гюго, то люди не впізнавали б його. «Типові образи – це живі істоти» [24, 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 [123]. 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 [125, с. 370]. Його учень К. Юнг пішов далі й відкрив підсвідоме колективне, що отримало відповідну назву «архетип» [123, с. 570].

В Україні 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 працях 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, изображение, ікона, кшталт, подобенство, пропорцію, символ, тип, effigies, exemplum, figura, imago (зображення), similitude (схожість) [120, с. 34].

Найбільш поширеним тлумаченням «образу» того часу стала «схожість одного предмета з іншим» (Афанасій Кальнофойський, Стефан Яворський). Значною мірою вищезазначена термінологія відображає бережіння 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 «поза межного, надчутливого» світу. Таким чином, художня форма мала протистояти природній не як «образ» (imago) останньої, а й тільки як «схожість» (similitude) [123, с. 571].

Відомий український письменник та філософ Г. Сковорода підсумовував пів тисячолітню традицію осмислення «образу». На методологічний світогляд мислителя вплинули традиції патристики та новомодерного пієтизму Я. Беме, з основами яких він познайомився під час навчався у Києво-Могилянській академії [122, с. 182]. Відповідно до цієї традиції текст необхідно було розуміти не буквально, а символічно,

враховуючи алегорії та метафори. Сам Г. Сковорода зазначав: «Невелика нужда знать, откуда сие слово родилось: хлеб от хлеба и лихлопот от хлопота, а в том только сила, чтобузнать, что через то еимязначается» [106, с. 125].

Друга половина XIX століття 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 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) [123, с. 453; 100, 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 [100, с. 52].

На специфічні особливості «образу» вказував 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 [124, 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 [67, с. 247].

За П. Волинським, художній образ – це конкретно-чуттєве змалювання людської особи, предмета, явища природи, творче відображення дійсності, у якому є художнє узагальнення [15, с. 82]. Подібне трактування подає й О. Бандура. На його думку, художній образ – це відтворення за допомогою слова людських характерів, подій, предметів, явищ у конкретно-чуттєвій формі [4, 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 [67, с. 246]. І. Безпечний визначає художній образ як конкретну і рівночасно узагальнену картину людського життя, створену за допомогою вигадки, яка має естетичне значення [7, 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 ворі 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, монологах, 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 у структурі образів тощо.

Визначення художнього 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 [121, 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 [7, с. 13]. Характер розвиває 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 тип, втілення в типічні форми, називають *типізацією* [7, с. 16].

Саме типізація людських характерів і явищ дійсності, яка, на думку В. Кудіна, є «основою змісту певного художнього твору» [62, с. 5], стала

одним із провідних законів творення художніх образів у ХХ-ХХІ століттях. 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 [18, 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» [114, 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 [121, 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» [103]. 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» [66, 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 скупі людини; Наймичка (Т. Шевченко) – 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 значну кількість робіт, присвячених трактуванню терміна «художній образ», остаточне визначення цього поняття ще не сформульоване. Ураховуючи літературознавчу традицію XIX-початку XXI століть, доцільно визначити 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 середовища), що його оточує.

1.2 Літературно-критична та наукова рецепція жіночих образів у творчості О. Довженка

Творчу спадщину О. Довженка 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 хвили» розсекречення)» [117, с. 34].

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-х років ХХ століття. Це постсталінська епоха для якої характерним було послаблення 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 прикметна 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 невідомі 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. На цей час припадає поява 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 [87, 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» [45, с. 26].

1929 рік відомий 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» [126, с. 5].

Досить сумною для О. Довженка виявилася 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 недопустимість 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» [23, с. 30]. У представленому матеріалі звернено увагу на «невірно поданий епізод», пов'язаний із убивством дружини Боженка. Помилку О. Довженка критик убачав у 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 [23, с. 29].

У часи Другої світової війни з-під пера О. Довженка з'являються літературні твори, не пов'язані з кінематографією. Мова йде про публіцистичні статті й оповідання, у яких письменник надихав народ на безкомпромісну боротьбу з ворогом. 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), «Стий, стерть, 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 в огні» (1942) та «У грізний час» (1942), оповіданні «Незабутнє» (1942). У 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.

Системно творчість О. Довженка стала вивчатися з другої половини 1960-х років. 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» [77]. 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» [77, с. 57], – зазначає автор розвідки.

Розглядаючи творчість О. Довженка, К. Волинський образ Уляни Рясної з «Повісті полум'яних літ», Христі з «України в огні». 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 [77, с. 64].

Високу оцінку О. Довженка як письменника дав творчий колектив авторів «Історії української літератури» за загальною редакцією Б. Буряка (1971). У підручнику проаналізовано діяльність митця періоду Другої світової війни. Серед низки створених ним у ці роки образів згадується й Марія Стоян – центральна героїня оповідання «Мати» [47, с. 145].

Перше глибоке дослідження життєвого й творчого шляху майстра побачило світ лише в середині 70-х років. Це була праця М. Куценка «Сторінки життя і творчості О. Довженка» (1975). У книзі в хронологічній послідовності подано найповніший життєпис митця [64]. Обґрунтовуючи

кожну 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 століття були прикметні новими розвідками, присвяченими вивченню творчості О. Довженка. Намагання приймати по новому діяльність митця подає Ю. Кочерган у праці «Олександр Довженко: проблеми майстерності» [58]. Дослідниця підкреслила зв'язки творчості письменника з фольклором, акцентуючи на образах Уляни Рясної й Марії-полонянки («Повість полум'яних літ»), Марії Стоян («Мати») [58, с. 114].

У цей час Довженкова спадщина привернула увагу й літературознавців діаспори, які, на відміну від колег в Україні, затиснутих у вузькі рамки комуністичної цензури, могли вільно висловлювати свої думки. І тут варто назвати насамперед І. Кошелівця, який 1980 року видав у Мюнхені монографію «Олександр Довженко. Спроба творчої біографії». Дослідник звинувачує Ю. Солнцеву в невиконанні заповіту митця про поховання його в Україні (про це неодноразово згадується у «Щоденникових записах»), а також в тому, що безцінні матеріали з особистого архіву майстра вона передала не до українських, а російських сховищ [60, 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 [69, с. 20].

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 [119].

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 завеса з питання про батьківство сина Варвари Вадима. Автор цілком обґрунтовано, спираючись на документальні джерела, доводить, що ніхто інший, крім О. Довженка, не міг бути його батьком [65].

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 О. Довженка з Варварою Криловою [61, 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 [109, с. 32], а наскрізним у кіноповісті «Україна в огні» є образ України [109, с. 30].

Викликала великий фурор у культурному житті України публікація, котру 1999 року на шпальтах журналу «Сучасність» під назвою «Велика цитата, або любовні листи полоненого» зробив 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 [55; 56].

Сучасна дослідниця творчості письменника вважає, що новим етапом у вивченні Довженкової спадщини став початок XXI століття. У цей час з'явилося чимало ґрунтовних праць, автори яких звертаються до теми жінки у літературній творчості письменника [69, с. 21].

Заслуговує на увагу праця В. Пригоровського «Його Юліана: з епістолярної спадщини О. П. Довженка» (2007) [49] 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 навчальному посібнику Г. Калатаєвської «Українська література (кінець XIX – перша половина XX століття)», надрукованого того ж 2011 року [51], авторка зупиняється на ролі Варвари Крилової у житті О. Довженка, згадує про сина Варвари Вадима як можливого письменниковогонащадка. Аналізуючи кіноповість «Україна в огні», дослідниця акцентує на сцені, у якій Олеся Запорожець (Олесю помилково названо Хуторною) просить незнайомого їй солдата Василя Кравчину переночувати з нею. Г. Калантаєвська наголошує, що ця ніч змінила їх до невпізнання, дала сенс їхньому життю і сили повернутися додому живими після всіх випробувань.

За останні роки десятиліть років на матеріалі Довженкового доробку захищено низку кандидатських дисертацій: «Концепція життєтворчості в естетиці та поезиці 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 запроданства і зрадництва у творчості О. Довженка, акцентує увагу 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 [81].

Н. Видашенко, дослідниця «Щоденника» О. Довженка, стверджує, що у своєму щоденнику О. Довженко створює образ України на основі емоційних станів, у яких країна постає як жертва жіночої статі. На її думку, 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 [14].

Серед праць останніх десятиліть є низка монографічних, історико-документальних досліджень, метою яких стало заповнення прогалін щодо філософського світогляду українського художника-мислителя О. Довженка. Так, у монографії С. Машенка «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 [80, с. 83].

Цікавим видається нарис В. Марочка «Зачарований Десною. Історичний портрет Олександра Довженка» (2006), у якому 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 [76].

Глибоке 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» [115], присвячену життєвому і творчому шляху майстра українського кінематографа. У праці досліджується здебільшого режисерський спадок митця, наголошується на його багатоплановості й багат шаровості. 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!».

До теми жінки на окупованій території звернувся у статті «Жінка і війна. Щоденникові версії Аркадія Любченка і Олександра Довженка» І. Захарчук [44]. На підставі компаративного аналізу 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) [89] 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 якій немає жодних перспектив на краще майбутнє [89, 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 [88].

2013 року низку публікацій спричинив вихід у світ першого повного видання щоденників митця «Довженко О. П. Щоденникові записи, 1939-1956 = Дневниковые записи, 1939-1956» [31]. 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 («країна в огні»), Уляни Рясної («Повість полум'яних літ»), Марії Стоян («Мати»), Катерини Зарудної («Поєма 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»[112]. 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.

Як бачимо, процес творчого переосмислення творчості О. Довженка триває, оскільки чимало літературознавчих проблем до сьогодні залишаються не вивченими.

1.3 Інтертекстуальність у змалюванні жіночих образів у творчості письменника

На думку С. Максимчук-Макаренко, «у літературній творчості О. Довженка інформація не зрідка закодована у підтекстах. Поряд із зовнішнім трактуванням писаних 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» [74, с. 78].

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 простежується, 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 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 укривалась ти! Ріки кров'ю поналивано, озера слізьми та жалем» [32, с. 173]) подекуди нагадують відповідні рядки у «Слові о полку Ігоревім» («Чорна земля під копитами, / Кістьми засіяна, / Кров'ю полита<...> Журба розлилась по Руській землі, / печаль гірка розтеклася» [107, с. 111-112]).

Вважаємо, 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» [10, 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» [11, 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 і чи інші події, а також символічні образи, які розкрили трагічне завершення життя Ісуса та його воскресіння для життя вічного [104, 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 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. 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 [11, 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 [11, с. 245].

Теоретичне обґрунтування терміну «інтертекстуальність» у 1967 році сформулювала французька дослідниця Ю. Крістева. Інтертекстуальність – (франц. *Intertextualite*, англ. *Intertextuality*, від лат. *Inter* – між, *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 визначити досліджуване поняття як таку взаємодію між текстами, яка відбувається всередині окремого тексту [11, с. 246]. На думку вченого, інтертекстуальність не обмежена цілеспрямованим цитуванням, трактується як його можливий простір, вірогідні літературні, побутові, наукові, пропагандистські дискурси «цитатної літератури» [11, 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 ХХ столітті теорія інтертекстуальності набула великої популярності.

1973 року канонічним було визначено формулювання поняття інтертексту, що його запропонував Р. Барт. На його переконання, головною ознакою інтертекстуальності є безмежність, зумовлена безмежністю мови (письма) [11, 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» [5, 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 цитатія, алюзії, переклад, плагіат, парафраза тощо); 2) паратекстуальність як відношення тексту до своєї назви, післямови, епіграфу; 3) метатекстуальність як коментар і критичне посилання на свої попередні тексти; 4) гіпертекстуальність як висміювання та пародіювання одним текстом іншого; 5) архітекстуальність як жанровий зв'язок текстів [40, 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 дефініціюється як інтертекстуальність [26, 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 [39].

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» [11, 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 наслідуванні чужих стильових властивостей і норм (окремих письменників, літературних шкіл і напрямів) – тут мають місце всі різновиди стилізації» [68, 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 [68, 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 [68, 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) [11, 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» [68, 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 іншою метою» [75, 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 [11, 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» [68, 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 алюзії 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 ремінісценціями визначається як «відгук у художньому творі якихось мотивів, образів, деталей із відомого твору іншого автора» [111, 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 [75, с. 352]. В. Бусел пропонує визначати ремінісценцію як «невиразний спогад, відгомін якоїсь події події або вираження; відгомін у художньому творі якихось мотивів, образів, деталей тощо з широковідомого твору іншого автора» [12, с. 121]. В. Будний

характеризує досліджуване поняття як «неявну цитату (цитату без лапок), що відсилає читача до раніше прочитаного мистецького твору» [11, с. 257].

Ремінісценції також мають місце у творчості О. Довженка. Частіше за все такий прийом митець використовував задля змалювання художнього чи соціокультурного тла, відтворення атмосфер 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» і «Повість полум'яних літ».

Чітко окресленою є наявність 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 I

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 особистий 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. Довженку, 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 проявилась 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 тощо. Окрім того, актуальною стала проблема «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 проблеми 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 ХІХ –початку ХХІ 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 середовища), що цього 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.Собеца, М.Ковалик) тощо. Жіночі образи в літературній спадщині О.Довженка за ступенем новаторства здебільшого є традиційним, тому у своїй роботі опиратимемось на класифікаційну схему образів В.Будного.

РОЗДІЛ II. ОСМИСЛЕННЯ Й ХУДОЖНЄ МОДЕЛЮВАННЯ ОБРАЗУ ЖІНКИ В ЛІТЕРАТУРНІЙ ТВОРЧОСТІ ОЛЕКСАНДРА ДОВЖЕНКА

2.1 Витоки та формування художньої моделі жінки у письменника

Сучасне літературознавство неодноразово здійснювало спроби виявити джерела, що формують систему образів творчої спадщини того чи іншого письменника. До цього питання зверталися літературознавці ХХ століття: Є. Васильєв, О. Галич, В. Назарець («Теорія літератури»), Ю. Манн («Діалектика художнього образу») та ін. Більшість з них одноставні 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). Як стверджує С. Максимчук-Макаренко, деякі з досліджень, що стосуються системи персонажів твору, ґрунтуються і 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 [74, с. 80]. Відомо, що І. Тен у своїх працях намагався знайти зв'язок окремого твору з творчістю художника загалом, і середовищем, що його породило, з епохою тощо. У статті «Philosophiedel'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 ід впливом перемоги греків над персами в героїчну пору, коли невеличкі республіки відстояли свою незалежність і затвердили свій вплив у всьому цивілізованому світі» [118, с. 734].

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

літературну й кінематографічну творчість. Без сумніву, образи окремих літературних героїнь змальовано майстром із його реальних сучасниць. З цього приводу варто звернутись до праць Р. Корогодського («Велика цитата, або любовні листи полоненого») [55; 56], М. Куценка («Сповідь про трагічне кохання») [65], С. Тримбача («Довженко без гриму», «Загибель богів») [28; 115]. Як відомо, прообразами Довженкових героїнь стали, зокрема, Олена Чернова, Юлія Солнцева, Валентина Ткаченко. Були, звичайно, й інші жінки, які сприяли генеруванню його художньої енергії.

Найближчою і єдиною жінку, 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 він писав 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. З біографії письменника відомо, що він 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 разом з Юлією Солнцевою, записував тужливі й сумні пісні, згадував померлих братів та сестер. Від матері майбутній письменник успадкував 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» [97, с. 117].

Свої листи до матері О. Довженко завжди закінчував словами: «Мамо, цілую Ваші трудові руки» [30, с. 238]. Митець усе життя пам'ятав мамині сльози і не приховував власні, коли вона померла.

Світлий образ матері з'являється на сторінках автобіографічної кіноповісті «Зачарована Десна» як найголовнішої і найвеличнійшої людини. «Образ матері, – як він сам визнавав згодом, – у нечисленному ряді жіночих образів заступив собою всі інші» [29, с. 567]. Цей образ є, по суті, уособленням пересічної української жінки-селянки межі ХІХ-ХХ століть. Ця 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) [34, 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, квасоллю, соняшник, мак, буряк, лободу, укроп, моркву – бо нічого в світі так не любить, як саджати щонебудь у землю, щоб проізрастало...» [34, с. 36]. Так же безкорисливо вона своєю широкою українською душею любить людей, прагне їм допомогти, лікуючи молитвою «від зубів, пристріту й переляку» [34, с. 44]. Посеред великої кількості повсякденних турбот про хліб насущний, втомлена працею, мати знаходить час, аби допомогти тим, хто потребує її любові й захисту. Їй хотілося відчувати себе потрібною. Адже людина, яка допомагає іншим, уже не самотня в цьому світі. Жінка відчуває себе щасливою, творячи добро, вона щиро вірить, що за це їй забезпечено райське життя на небі поміж святими.

Світлана Максимчук-Макаренко наголошує, що «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» [70, с. 24]. 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 до шкіряної палітурки» [34, 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 увесь, щоб він часом не вибухнув і не розніс печі» [34, с. 37].

Автор дуже щиро розповідає про 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» [34, с. 44].

Думаємо, що це 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.

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.

Помітним у змалюванні образу матері є вплив 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 ранніх, щоб не взяла мене ні куля, ні шабля, ні наклеп лихий» [34, с. 64].

З теплотою й непідробною синівською любов'ю описує письменник почуття радості, коли народилася ще одна дитина: «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...» [34, 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.

Відомо, що 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 завжди була 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 мушиш стояти на варті життя хворого. Сестро моя! Роби не для похвал, а для добра!» [97, 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 кіноповісті «Зачарована Десна».

Не менш цікаво й оригінально подано у кіноповісті й образ третьої героїні – прабаби Марусини: «Вона була малесенька і така прудка, і очі мала такі видючі й гострі, що схватись 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» [34, с. 41].

Дослідниця творчості О. Довженка стверджує, що прабаба Марусина не виконує традиційну жіночу функцію по збереженню духовних і культурних людських цінностей. Як видно зі змісту кіноповісті, 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 [69, с. 22].

Цей гумористичний персонаж вихоплено із гущі народного життя. Епізоди за участю прабаби Марусини подано 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.

Жінка, 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» [34, с. 41].

Це був просто талант. В одній зі своїх статей І. Нечуй-Левицький зауважував: «Сільська баба так чесне язиком, як кресалом, що аж посипляться іскри поезії» [86, с. 20]. Через багато десятиліть потому, повторюючи слова попередника, автор «Зачарованої Десни» зазначить, що прокльони баби – «це була *творчість* її палкої, темної престарілої душі» [34, 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*[34, 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.

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!» [34, с. 54].

Це були дитячі враження. Без сумніву, що дорослий О. Довженко описував цей образ із любов'ю, усмішкою, гумором, які є властивими українцям.

У щоденнику подано 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?» [31, с. 298].

Образ Довженкової прабаби – класичний образ невгамовної, сварливої 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 кіноповісті: примітивізм і обмеженість думок виникають на ґрунті важкого і темного побуту. Але у творі цей другий план лише вгадується» [69, с. 23].

Моделюючи образи матері й прабаби, автор розмірковує про неможливість подолання жіночої суті, дуальність жіночої душі: її потягу до любові, співчуття і водночас підступність і жорстокість, що не йдуть у жодне порівняння з чоловічими. Вдалою ілюстрацією тут є рядки в кіноповісті, 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 їй не годувала, «накупила в церкві свічок проти матері й поставила їх перед Богом сторч догори. А од цього вже навіть людина не могла потрапити в рай» [34, с. 44]. А як зраділа мати смерті прабаби, плачучи, тільки для того, «аби дід не обижався!».

О. Довженко дещо іронізує над своїми героїнями, подаючи протилежні жіночі типи, порушуючи тим самим 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, беспорядності, незахищеності перед жорстокими обставинами повсякденного життя. Вони чи не найбільше страждають від втраченої за тяжкою роботою молодості, любові, дружби, щасливого і безтурботного материнства, що у цілому відображає кризу тогочасного суспільства.

На жаль, 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» [71, с. 24].

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» [65]. 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.

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 наштовхувався на них на кожному кроці. Я боявся ходити по кімнаті. Я боявся торкатися речей. Мені здавалось, що від доторку вони зламаються чи деформуються. Моя кімната стала маленькою і тісною. А на ліжку лежала моя дружини Варя. Жалюгідна,

змучена. Це був найглибший абсурд, який я коли-небудь відчував. Нещастя розлилося, як туман, у моїй кімнаті» [55, с. 144].

Дослідник творчості О. Довженка стверджує: «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» [76, с. 125].

Як відомо, 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 фільму «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)» [115, с. 142].

Літературознавці переконані, що 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 [56, с. 109]. Саме на період створення цих кіноробіт припадає й епоха листування з Черновою.

На думку сучасної дослідниці, «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 Аплексіної, епістолярій Олександра Блока з Любов'ю Менделєєвною»[71, с. 33].

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» [55, с. 131], «рідна моя, твій образ я ношу в обіймах» [55, 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» [55].

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 нашттовхувався 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» [55, 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» [71, с. 34].

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

Ю. Солнцева була на той час талановитою 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», «ДжимміХіггінс», «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 «ДжимміХіггінс», у якому одну з ролей грала майбутня Довженкова дружина (митець мав звичку приходити у павільйон кіностудії, аби спостерігати за грою акторів) [28, с. 269].

О. Довженко прожив з Ю. Солнцевою двадцять вісім років. Вона була вірною дружиною, колегою, помічником, асистентом, лікарем швидкої допомоги, коли у нього підводило серце. О. Довженко дуже цінував кохану. Його листи, звернені до неї, сповнені любові, тривоги за її життя.

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 [28, с. 270; 115, с. 162], проте документальних підтверджень це не знайшло.

Відомо, що 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 [71, с. 33].

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.

У своїх епістолярних посланнях О. Довженко називає кохану Вілою-посестрою. Він розумів, що їхні стосунки не можуть бути довготривалими. Бут 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, посилають листи, бо інакше загине все діло мого життя і я сам» [28, 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» [28, с. 181].

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

За три десятиліття літературної творчості О. Довженку вдалося створити низку незабутніх жіночих образів, які суттєво поповнили загальноукраїнську галерею портретів представниць жіноцтва, серед яких створені образи І. Котляревським, Г. Квіткою-Основ'яненком, Т. Шевченком, І. Нечуєм-Левицьким, М. Кропивницьким, І. Карпенком-Карим, Панасом Мирним, І. Франком та інших.

Найважливіше у жінках для О. Довженка – це духовна краса, оспівана вірність і щирість. На сторінках своїх нарисів, сценаріїв, оповідань, кіноповістей, «Щоденникових записів» він неодноразово звертався до співвітчизників зі своїми думками про призначення жінки в усі часи, закликаючи цінувати й повсякчас оберігати матір, сестру, доньку, кохану, бо бачив в кожній із них хранительку домашнього вогнища, берегиню сімейних традицій.

Без сумніву, кожна з жінок, які зустрічалися на шляху О. Довженка, залишили слід у його житті чи творчості. Одні буди 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

О. Довженко один із перших українських письменників розумів необхідність повернення українського народу до історичних першоджерел, до прадавньої православної віри. Уже в перші тижні війни він друкує свої статті «Душа народна неподоланна», «Я бачу перемогу», «Народні лицарі», у яких згадує такі славетні імена з минулого, такі 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» [35, с. 26].

Пізніше у забороненій Сталіним кіноповісті «Україна в огні» (1943) знаходимо слова, вкладені О. Довженком у уста німецького полковника Ернста фон Крауза: «Дивовижно. Вони вже двадцять п'ять літ *живуть негативними лозунгами одкидання бога*, власності, сім'ї, дружби!.. У них немає вічних істин» [32, 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.

У 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 «ослаб і немощен є чоловік, і все життя людськеєскорботнее». <...> 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» [31, с. 397].

Однак, 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» [31, 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, Препоблагословенної, 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» [34, с. 40].

На думку Світлани Максимчук-Макаренко, з часів утвердження християнства на теренах України саме образ Святої Богоматері став провідним [71, с. 33]. 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 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) [110, 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» [34, 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 світле й темне 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. Як відомо, українській літературі ХІХ – початку ХХ ст. рецепція образу Богородиці відображена у творах: «Марія» Т. Шевченка, «Сікстинська Мадонна», «Коляда» І. Франка, «Пречиста Діво, радуйся, Маріє!» Ю. Федьковича, «Прокляття Рахілі» Лесі Українки, «Мати Божа», «Віщуни» О. Кобилянської. Символічність образу Божої Матері відчутна у новелах «Марія» В. Стефаніка, «Мати», «Я (Романтика)» М. Хвильового, «Мати» Г. Косинки, у 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 [105].

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.

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...» [31, 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 творчого життя.

Помітне місце у галереї жіночих портретів О. Довженка займає образ Марії Стоян з оповідання «Мати», який до певної міри нагадує біблійну Рахав.

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 дещо

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» [9, 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; Иоан 19:25; 20:1, 11, 16, 18), що свідчить про її неабияку роль у житті Ісуса Христа християнській релігії в цілому.

Постать Марії Магдалини століттями хвилює 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» [83].

На думку С. Максимчук-Макаренко, 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 [72, с. 36].

Як бачимо, уся літературна спадщина О. Довженка пронизана неугасимою вірою в людину, в перемогу кращих людських чеснот, а, отже, божественного начала в кожній особистості. 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 О. Довженка 1920-1930 років проходить ідея оспівування чеснот людини («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 нагадують біблійні образи-символи.

2.3 Образ України-матері в творчості О. Довженка

Творчість О. Довженка українським літературознавством об'єктивно розпочала вивчатись з другої половини 60 – поч. 70-х рр. ХХ ст. М. Куценком, І. Кошелівцем, Н. Медвідь, Н. Яременко, В. Марочком, С. Тримбачем, Н. Видащенко, А. Новиковою, Н. Трош, С. Максимчук-Макаренко. Однак і сьогодні вивчення літературної епіки О. Довженка, його кіноповісті є актуальним завданням нового покоління філологів.

Традиційно Україна асоціюється з образом жінки. Так, в українській народній пісні звучить: *«зажурилась Україна, бо нічим прожити / Витоптала орда кіньми маленькі діти»*[43, с. 6]. У творчості українських письменників, починаючи з Т. Шевченка («Сон», «Гайдамаки», «І мертвим, і живим») рідна земля викликає асоціацію з образом матері (М. Рильський – «Слово про рідну матір», П. Тичина – «Матері забуть не можу», В. Сосюра – «Любіть Україну»).

На думку С. Максимчук-Макаренко, О. Довженко *«у своїй літературній творчості продемонстрував три моделі України. Перша – давня Україна, вільна, козацька, сильна, динамічна, овіяна легендами, прекрасна у своєму поступі. Друга – обезцінена, покірنا, байдужа, позбавлена політичної й духовної незалежності, Україна в огні. І третя – Україна світлого майбутнього»*[73, с. 184].

Кілька моделей України закріпив літературний критик поч. ХХ ст. Я. Савченко у фільмі «Звенигора» (1928) О. Довженка: овіяну романтикою стародавню Україну, Україну радянської доби, соціальної революції як *«країну великої перебудови й праці, що бурхливо мчить наперед у потоці соціальної енергії і масової волі»* [45, с. 15]! Через двадцять років О. Довженко з болем занотує у своєму щоденнику: *«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 волі. Погубила нас нещаслива наша географія і невдала наша історія»[31, с. 230].

Споконвічно пригноблений народ змушений був боротися за краще життя і незалежність свою. Саме тому О. Довженко вважав за необхідне виховувати молодь на яскравих прикладах минулого, уважно вивчати історію України. Письменника обурювало те, що в Україні довгий час історія була під забороною, а тому молодь майже нічого не знала зі свого героїчного минулого. Сторінки «Щоденника» О. Довженка, його кіноповісті нагадуватимуть про київського князя Святослава, Б. Хмельницького, І. Богуна, І. Сірка та ін.

З біографії лише ми знаємо, що його батько письменника і кінорежисера Петро Семенович мав козацьке коріння, відповідно митець відчував цей міцний духовний зв'язок. Підтвердженням цього є кіноповість «Тарас Бульба».

У роки Другої світової війни образ окупованої, але нескореної України стає центральним у творчості О. Довженка. Так у публіцистичній статті «Душа народна неподоланна!» (1942) митець звертається до України як до матері-жінки, яка палає у полум'ї війни: *«Україно-батьківщино! Велика земле наша, чесна, прекрасна мати, ти в огні. Тебе завалено німецькими мерцями. Укривавили вони тебе своєю ганебною сокровицею, засіяли своїми проклятими кладовищами, валяються, як сміття по твоїх широких ланах, розторгані й мерзлі. Матір наша рідна, велике твоє нещастя. Та великі ж люди твої, твої діти!»* [34, с. 22]. Одухотворена Батьківщина поставатиме і в публіцистичних, і в художніх творах О. Довженка воєнного періоду. Велике бажання письменника розповісти правду про війну стане його надзавданням, змусить його стати в перші дні війни військовим кореспондентом.

Про перший, найскладніший етап війни України О. Довженко розкаже в кіноповісті «Україна в огні», що стане твором-правдою, твором-протестом. Митець осмілився піддати сумніву безгрішність Сталіна та «сталінського соціалізму».

Рідна до болю Україна постане в Довженкових творах. Так у ліричному відступі в кіноповісті «Україна в огні» читаємо: *«О українська земле, укривавилась ти! Ріки кров'ю поналивано, озера слізьми та жалем. Байраки й переправи трупом запалися, гноєм і передсмертною блювотою. Степи гнівом утоптані, та прокляттям, та тугою і жалем»* [34, с. 173].

Подібні враження викликають у письменника і понижені загарбниками українські річки, якими він був зачарований з дитинства. Трагічний образ України – співзвучний іноді з образом України, створеної Т. Шевченком. О. Довженкові нестерпно боляче було і від того, що з кровопролитної війни Україна вийде знесиленою, ослабленою, поруйнованою: *«Україна поруйнована, як ні одна країна в світі. Поруйновані, пограбовані всі міста. У нас нема ні шкіл, ні інститутів, ні музеїв, ні бібліотек. Загинули наші історичні архіви, загинуло малярство, архітектура. Поруйновані всі мости, шляхи, розорила війна народне господарство, понищила людей, побила, повішала, розігнала в неволю. У нас майже нема вчених, обмаль митців...»*[31, с. 283].

Україна і українська народна пісня в О. Довженка невіддільні. Для нього пісня – це душа народу, його історія. Так у статті «Українська пісня» він згадує імена героїв – Д. Байди-Вишневецького, П. Дорошенка, Д. Нечая, Б. Хмельницького, козака Морозенка та ін. і стверджує: *«Тяжка була історія. Кривава, бодай не вернулась. І народ, якого позбавляли можливостей, у кривавій боротьбі вилив свою душу, свій поетичний геній у єдине, у що міг, – у пісню, у безсмертну народну пісню. Честь і слава українському народові, що створив ці пісенні скарби, якими можемо з гордістю ділитися з людством, викликаючи у нього подив і захоплення»* [31, с. 24]. Прикметним і те, що українська пісня присутня майже в кожному творі О. Довженка. Народні пісні супроводжують його героїв, виражаючи їх думки, нездійсненні мрії. Так піснею «Ой було в матері три сини» розпочинається його «Арсенал». У кіноповісті «Земля» під старі козацькі і чумацькі пісні хоронять Василя Трубенка. Кіноповість «Україна в огні»

розпочинається і закінчується піснею «Ой піду я до роду гуляти». Уособленням знедаленої України для митця є мати-чайка з чумацької пісні «Ой горе тій чайці, горе тій небозі» («Україна в огні»). В оповіданні «На колючому дроті» використано пісню про чайку, яка билася об дорогу, припадала до землі сирій, благаючи співців подорожніх «Ой верніть мені чаєнята, я їх рідная мати» [43, с. 188]. У «Повісті полум'яних літ» О. Довженко подає епізод найвищого трагічного звучання: Демид і Тетяна у холодну зимову ніч лежать на печі спаленої ворогами хати, чекаючи своєї смерті. Цю сцену супроводжує народна пісня. Демид просить дружину заспівати: «Заспівай мені, Тетяно, колядки. Може я помираю. Так хочеться спати. А воно ж Різдво. Гості приходять. Іван з дівчатами. Га? Іван! Заспівай про нашого Івана... І полинула в темінь хуртовини стародавня колядка Орлюкової матері: Молодець Іваночко та вибив ворота, – Святий вечір!» [34, с. 134].

Закоханий у ріки, поля, ліси українські, О. Довженко не може стримати своїх емоцій. У такі хвилини образ знедаленої України виступає на задній план і з'являється 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!»*[3, с. 692].

Зі сторінок творів О. Довженка, його листів, щоденникових записів вимальовується його любов до України істинна, щира і непідробна. Митець живе Україною, турбується про неї, готовий життя своє їй віддати. У «Щоденнику» читаємо: *«Я хочу жити на Україні, Щоб не було зі мною. Хай навіть скоротять мені недовгі вже мої літа, Я хочу жити на Вкраїні. Я України син, України»*[31, с. 691].

Сердечний біль, невимовний відчай і велика любов до України сплелися в єдиний образ, який є провідним у творчості О. Довженка.

Отже, Україна в О. Довженка постає в образі жінки і в кіноповістях «Україна в огні», «Повість полум'яних літ», у «Щоденникових записах», де автор акцентує увагу на необхідності рішучої боротьби з ворогами, шукаючи прикладів воїнської доблесті в героїчному минулому: захисті Вітчизни київським князем Святославом, українським козацтвом на чолі з Д. Байдою-Вишневецьким, Б. Хмельницьким, І. Богуном та ін. Митець переконаний, що з вічної вдови Україна стане незалежною державою.

2.4 Українська жінка у творчості О. Довженка

У творчості Олександра Довженка – талановитого письменника, кінорежисера, засновника поетичного кіно, творця жанру кіноповісті, помітне місце займають жіночі образи, як типізовані, так і індивідуалізовані, осмислені символічно. Це, зокрема, образ матері («Зачарована Десна», «Україна в огні», «Повість полум'яних літ»), дівчат та заміжніх жінок у складних обставинах («Щоденник», «Повість полум'яних літ»), міфологізованих постатей жінок різного віку, узагальнені образи (Божа Матір, Україна). Наприкінці ХХ – початку ХІХ століття наукове вивчення цих образів активізувалось під впливом гендерних студій і феміністичної критики (С. де Бовуар, Е. Шовалтер, В. Агеєва, Т. Гундорова та ін.). Це підтвердили дослідження Ю. Барабаша, Р. Корогородського, М. Куценка, С. Плачинди, О. Поляруша та ін.

Тема виживання людини у складних умовах в українській літературі середини ХХ століття була однією з провідних. До неї зверталися О. Гончар, І. Логвіненко, І. Негода, Л. Смілянський та ін. У цьому літературному контексті виділялися твори О. Довженка, у яких порушувалося питання: українська жінка і війна. Про це ми дізнаємося насамперед із щоденникових записів письменника. Відчуваючи необхідність розказати світу гірку правду про долю української жінки в роки Другої світової війни, О. Довженко 6 березня 1942 року робить такий запис: *«Велика і надзвичайна тема – українська інка і війна, хто виніс і витяг на своїх плечах найбільше лиха, жорстокості, ганьби, насильства? Українська мати, сестра, жінка, улюблена»*[31, с. 51]. Виступаючи на Другому антифашистському мітингу представників українського народу, що відбувся в Саратові 1942 року, О. Довженко наголосив: *«Жінко, краса і гордість нашої землі! Що зроблено з тобою? Хто в світі потернів більше, ніж потерпіла ти? Ніхто не переніс таких знущань. Грабунків, твалтувань, такого жалю і розпачу. Нікого в світі не вивозили таку рабство, як вивозять тебе фашистські кати. Куди*

розсіяно, розігнано тебе, хранительнице і продовжувачко нашого роду? Ми не забудемо тебе ніколи»[31, с. 46-47].

Досить переконливими є слова О. Гончара про роль Довженкових художніх публіцистичних творів, щоденникових записів, документальних фільмів у формуванні патріотичних почуттів українського народу: «Доля народу, доля поневоленої 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 особі Довженка одного з найглибших, найемоціональніших виразників своїх почувань» [21, с. 169].

З біографії О. Довженка відомо, що з початком війни він рвався на фронті і вже з лютого 1942 року був військовим кореспондентом на передовій. Йому вдалося зняти повнометражний документальний фільм «Битва за нашу Радянську Україну», продубльований двадцятьма шістьома мовами світу. Окрім того, враження війни знайшло відображення у публіцистичних і художніх творах митця «До зброї», «Душа народна нездоланна», «Я бачу перемогу», «Стій, смерть, зупинись», «Мати», «На колючому дроті», «Ніч перед боєм», «Незабутнє», «Україна в огні», «Визволення», «Повість полум'яних літ» та ін. У щоденникових записах можна віднайти записи про історичну несправедливість, якої зазнав український народ загалом і жінка зокрема в роки війни, про відступ радянської армії і звільнення захоплених територій, – усе це дозволяє глибше пізнати й усвідомити біль і жах війни.

Стримано, з внутрішнім болем О. Довженко пише про дівчат і жінок у містах і селах, які ... покидала наша армія: *«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»[31, с. 55]. Упродовж багатьох років згадка дівчат відлунювала болем.

Невимовним трагізмом сповнені записи про насильство над жінками і неповнолітніми дівчатками, які потрапили у руки ворогів. Про це О. Довженко розкаже в кіноповісті «Україна в огні». Не давало спокою йому особливо те, що витримавши наругу від ворогів, цих нещасних дівчаток з фальшивою комуністичною мораллю і антилюдяними більшовицькими законами судитимуть за так звану співпрацю з окупантами. О. Довженко напише: *«Прокурорів у нас вистачить на всіх, 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»*[31, с. 230].

Сучасна дослідниця творчості О. Довженка С. Максимчук-Макаренко стверджує, що О. Довженко став одним з перших серед тих письменників, хто наважився написати про нормальні людські почуття між людьми, які належали до ворогуючих таборів. Спочатку у «Щоденникових записах» він зафіксує такий епізод, а потім розповість у кіноповісті «Україна в огні» про Христю Хуторну й італійського офіцера Антоніо Пальму. Письменник був свідомий того, що такі жінки будуть покарані владою за «жіночу зраду», першопричину якої він бачив у поганій системі виховання, заснованій на хибній комуністичній ідеології. Адже *«їх не учили Батьківщині – їх учили класовій ворожнечі і боротьбі, їх не учили історії»*[73, с. 186].

Українців з давніх-давен турбувала проблема вірності й зради Батьківщині. Про це йдеться в багатьох народних піснях («Гомін, гомін по діброві», «Ой попід гай зелененький»), легендах, переказах («Як загинув Устим Кармелюк», «Про Палія та Мазепу», «Хмельницький і Барабаш»). До цієї теми звертались і українські письменники.

Провідною ця тема стала в період Другої світової війни та в повоєнні роки («Земля гуде» О. Гончара, «Правда і кривда» М. Стельмаха та ін.).

Приклади зради є на сторінках «Щоденника» О. Гончара. Писатиме про це і О. Довженко. Він, як учитель за фахом, усвідомлював, що необхідно реформувати шкільну освіту, докорінно змінити систему виховання. Бо саме недоліки радянської системи виховання стали першоосновою масових прикладів негідної поведінки українських жінок у роки війни. Врешті О. Довженко доходить висновку, що саме страх бути однією з тих, хто згорить у полум'ї війни, інстинкт самозбереження спонукав українських дівчат та жінок на негідні вчинки.

Глибокий біль і розпач сповнювали душу О. Довженка за тих дівчат, котрі були насильно депортовані на примусові роботи до Німеччини. *«На очах у нього нищили цвіт нації, адже він добре розумів, що німці вибирають кращих дівчат. Кращих, розумніших, привітніших. Не горбатих же і не репаних. Сотні тисяч кращих продовжувательок нашого роду зникне з нашої землі і загине спаскуджене, забитеє, заслане в безповоротну даль по всім суворим і непримітним Українам»*[34, с. 153]. Як відомо, далеко не всім депортованим пощастило повернутись додому. А хто вертався, тому треба було витримати ще й свавілля від «визволителів». Про це митець напише у «Щоденнику» після перемоги (13 серпня 1945 року).

У «Щоденнику» О. Довженка є й записи про жінок-патріоток, які поруч із воїнами-чоловіками здобували перемогу для Вітчизни.

Ідеал української жінки-патріотки О. Довженко художньо реалізував у образі Олесі Запорожець у кіноповісті «Україна в огні». Олеся – вольова, безкомпромісна, її любов до свого роду народу сильніша смерті. Дівчина походила зі справжнього козацького роду Запорожця. Потрапивши у руки ворогів, вона благає: *«Дайте мені хоч жменю землі. Прошу вас. Рідна земля моя»*[34, с. 196]. Її життєву позицію визначає безкомпромісна боротьба зі злом.

Одним із найемоційніших моментів цієї кіноповісті є епізод, коли Олеся поверталася додому: *«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» [3, с. 208]. Коротко і містко автор акцентує на змінах, що відбулися у зовнішності дівчини за час 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» [34, с. 208].* Тернистий шлях цієї дівчини є підтвердженням важливості вічної теми: вірності своєму народові, рідній землі.

ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ II

Життєвий і творчий шлях О. Довженка позначений 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 важкими воєнними випробуваннями в суспільстві.

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»).

У 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, покірنا, 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

Політика життєвої реалії, ідеологічна та світоглядна ситуація в українській літературі радянського і пострадянського періодів наклали відбиток на тематику й саму інтенсивність досліджень довженкознавців. Так, упродовж тривалого часу пріоритет належав вивченню кінематографічного доробку О. Довженка, перші відгуки з'явилися ще наприкінці 20-х рр. ХХ ст. (рецензії і статті, присвячені аналізу фільмів «Сумка дипкур'єра», «Звенигора», «Арсенал», у яких автори зрідка і здебільшого побіжно торкалися й жіночих образів).

Об'єктивне вивчення О. Довженка почалося лише з др. пол. 60-х – поч. 70-х рр. Окремі аспекти проблеми порушувались у розвідках М. Куценка, І. Кошелівця, 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.

Важливим чинником та інструментом реалізації завдання є поняття «художнього образу», яке вперше осмислене у античній естетиці. Давньогрецькі мислителі Демокрит, 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). Художній образ у магістерській роботі 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 середовища), що його оточує.

Центром 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.

Осмилення 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.

У літературній спадщині О. Довженка важливе місце відведено ролі жінки-натхненниці. 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.

У Довженковій творчості домінує гетерогенний 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 найяскравіших 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»).

Визначальною рисою високої духовності жіночих образів 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.

Своїми творами О. Довженко 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 незрідкає 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 – Олесь 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».

Отже, 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.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Авенаріус Г. А. Проблема художнього образу у фільмах О. П. Довженка / Г. А. Авенаріус // Радянське кіно. – 1966. – № 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 Поетика / Аристотель // Историяэстетики. Памятникамировойэстетической мысли. Античность. Средние века / под. ред. М. Ф. Овсянникова. – М.: Изд-во Академия художеств СССР, 1962. – Том 1. – 681 с.
4. Бандура О. Теорія літератури: посібник для вчителів / О. Бандура. – К.: Рад. школа, 1969. – 352 с.
5. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика / Р. Барт. – М.: Прогресс, 1994. – 616 с.
6. Безпечний І. Теорія літератури / І. Безпечний. – К.: Смолоскип, 2009. – 388 с.
7. Безручко О. В. Архівна спадщина Олександра Довженка: У 10-ти т.: монографія / О. В. Безручко. – К.: КиМУ, 2012. – Т. 1. – 2012. – 209 с.
8. 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.
9. Библиейская энциклопедия = Иллюстрированная полная популярная архимандрита Никифора. – Репринтное издание, 1891. – М.: Издание Свято-Троице-Сергиевой Лавры, 1990. – 904 с.
10. Біблія. – [б/м]: Українське біблійне товариство, 1990. – 959 с.

11. Будний В. Порівняльне літературознавство: підручник / В. Будний, М. Ільницький. – К.: ВД «Києво-Могилянська академія», 2008. – 430 с.
12. Великий тлумачний словник української мови / Уклад. і гол. ред. В. Т. Бусел. – К.: Ірпінь: ВТФ Перун, 2005. – 1728 с.
13. Вивчення творчості Олександра Довженка в школі / А. О. Новиков, В. Й. Гриневич, С. П. Привалова, С. О. Максимчук-Макаренко, Н. В. Троша / за ред. проф. А. О. Новикова. – Х.: Вид. група «Основа», 2014. – 144 с.
14. 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.
15. Волинський П. К. Основи теорії літератури. Вступ до літературознавства / П. К. Волинський – К.: Рад. школа, 1967. – 352 с.
16. Галич О. Теорія літератури: підручник / О. Галич, В. Назарець, Є. Васильєв. – К.: Либідь, 2001. – 488 с.
17. Гегель Г. В. Ф. Лекции по эстетике / Генрих Вильгельм Фридрих Гегель // История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. Эстетическое учение Западной Европы и США (1789-1871) / под ред. М. Ф. Овсянникова – М.: Изд-во Академия художеств СССР, 1967. – Т. 3. – 1005 с.
18. 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.
19. Гончар О. Катарсис / Олесь Гончар. – К.: Український світ, 2000. – 136 с.

20. Гончар О. Т. Прапорнощі: Трилогія / Післяслово В. К. Ковалю / О. Т. Гончар. – К.: Веселка, 1995. – 463 с.
21. 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.
22. Горболіс Л. М. Чужина: коди інтерпретації: монографія / Л. М. Горболіс. – Суми: ВВП «Мрія», 2016. – 176 с.
23. Грідасов П. Про сценарій «Щорс» / П. Грідасов // Радянське кіно. – 1937. – № 5. – Лип.–серп. – С. 23-30.
24. Гюго В. ВільямШекспир / Виктор Гюго // Историяэстетики. Памятникамировойэстетическоймысли. ЭстетическоеучениеЗападнойЕвропы и США (1789-1871) // под ред. М. Ф. Овсянникова – М.: Изд-во Академияхудожеств СССР, 1967. – Т. 3. – 1005 с.
25. Дерев'янюк Т. Довженко-портретист / Т. Дерев'янюк // Кінотеатр. – 1997. – № 6. – С. 40-41.
26. 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.
27. До 100-річчя з дня народження Олександра Петровича Довженка / І. Кошелівець, Н. Кузякіна, С. Тримбач та ін. // Дніпро. – 1994. – № 9-10. – С. 2-88.
28. Довженко без гриму: Листи, спогади, архівні знахідки / упоряд. і коментар В. Агевої і С. Тримбача. – К.: Дніпро, 1969. – 472 с.
29. Довженко О. П. Зачарована Десна. Кіноповісті. Оповідання / Олександр Петрович Довженко. – К.: Дніпро, 1969. – 590 с.
30. 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.
31. Довженко О. П. Щоденникові записи, 1939-1956 = Дневниковые записи / О. П. Довженко. – Харків: Фоліо, 2013. – 879 с.

32. Довженко Олександр. Кіноповісті. Оповідання / Олександр Довженко. – К.: Наукова думка, 1986. – 710 с.
33. Довженко О. П. Не розборонити = Українське / О. П. Довженко. – ЦДАМЛМ України, ф. 690, оп. 1, спр. 15. – 3 арк.
34. 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.
35. Довженко О. П. Твори: У 5-ти т. / О. П. Довженко; упоряд. Ю. Солнцева, приміт. К. Волинського. – К.: Дніпро, 1984. – Т. 4. – 351 с.
36. Довженко О. П. Твори: У 5-ти т. / О. П. Довженко; упоряд. Ю. Солнцева, приміт. К. Волинського. – К.: Дніпро, 1985. – Т. 5. – 359 с.
37. Довженко О. П. Твори: У 5-ти т. / О. П. Довженко; упоряд. Ю. Солнцева, приміт. К. Волинського. – К.: Дніпро, 1984. – Т. 2. – 503 с.
38. Довженко О. П. Твори: У 5-ти т. / О. П. Довженко; упоряд. Ю. Солнцева, приміт. К. Волинського. – К.: Дніпро, 1984. – Т. 3. – 362 с.
39. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию / У. Эко. – М.: Петрополис, 1998. – 432 с.
40. 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.
41. 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 «Арткнига», 2015. – 336 с.
42. Забужко О. NotreDamed'Ukraine: Українка в конфлікті міфологій / Оксана Забужко. – К.: Факт, 2007. – 640 с.
43. Закувала зозуленька: Антологія укр. нар. поет. творчості: Для ст. шк. віку / Вступ, стаття, упоряд. та прим. Н. Шумади. – К.: Веселка, 1998. – 510 с.

44. Захарчук І. Жінка і війна. Щоденникові версії Аркадія Любченка й Олександра Довженка / І. Захарчук // Мандрівець. – 2007. – № 1. – С. 58-66.
45. Звенигора: збірник статей про фільм «Звенигора» режисера О. Довженка / Я. Савченко, М. Бажан, Ф. Якубовський та ін. – К.: ВУФКУ, 1928. – 52 с.
46. Іванишин В. П. Нариси з теорії літератури: навч. посіб. / В. П. Іванишин; упоряд. тексту В. П. Іванишина. – К.: ВЦ «Академія», 2010. – 256 с.
47. Історія української літератури: У 8-ми т. / за заг. ред. Б. С. Буряк. – К.: Наукова думка, 1971. – Т. 7. – 403 с.
48. 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.
49. 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.
50. Кайдановська О. Художній образ у системі творчого мислення [Електронний ресурс] – Режим доступу: <http://www.newacropolis.org.ua/ua/study/conference/?thesis=4260>
51. Каталаєвська Г. П. Українська література (кінець ХІХ – перша половина ХХ ст.): навчальний посібник / Г. П. Каталаєвська. – Суми: Сумський держ. ун-т, 2011. – 272 с.
52. Кісь О. Жінка в традиційній українській культурі (друга половина ХІХ – початок ХХ ст.) / Оксана Кісь. – Львів: Інститут народознавства НАН України, 2008. – 272 с.
53. 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.
54. 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.

55. Корогородський Р. Велика цитата, або любовні листи полоненого / Роман Корогородський // Сучасність. – 1999. – № 1. – С. 129-149.

56. Корогородський Р. Велика цитата, або любовні листи полоненого / Роман Корогородський // Сучасність. – 1999. – № 2. – С. 129-149.

57. Костецький В. Українська жінка заслуговує кращої долі / В. Костецький. – К.: ЗАТ «Нічлава», 1997. – 36 с.

58. Кочерган Ю. Олександр Довженко: проблеми майстерності / Ю. Кочерган. – Львів: Вища школа, 1983. – 118 с.

59. Кошелівець І. Дещо про стиль Олександра Довженка / І. Кошелівець // Укр. засів. – 1995. – № 7-8. – С. 109-113.

60. Кошелівець І. Олександр Довженко: Спроба творчої біографії / І. Кошелівець. – Мюнхен: Сучасність, 1980. – 428 с.

61. Кошелівець І. Про затемнені місця в біографії Олександра Довженка / І. Кошелівець // Дніпро. – 1994. – № 9-10. – С. 2-25.

62. Кудін В. Типізація в художньому творі / В. Кудін. – К.: Дніпро, 1964. – 75 с.

63. Куценко М. В. Сторінки життя і творчості О. П. Довженка / М. В. Куценко. – ЦДАМЛІМ України, ф. 1386, оп. 1, спр. 3. – 428 арк.

64. Куценко М. В. Сторінки життя і творчості О. П. Довженка / М. В. Куценко. – К.: Дніпро, 1975. – 341 с.

65. Куценко М. В. Сповідь про трагічне кохання / М. В. Куценко // Вітчизна. – 1991. – № 4. – С. 181-194.

66. Лановик З. Hermeneutica Sacra / З. Лановик. – Тернопіль: Редакційно-видавничий відділ ТНПУ, 2006. – 586 с.

67. Лесин В. Словник літературознавчих термінів / В. Лесин, О. Пулинець. – К.: Радянська школа, 1965. – 431 с.

68. Літературознавчий словник-довідник / за ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка. – К.: Академія, 2006. – 752 с.
69. 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.
70. 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.
71. 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.
72. 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.
73. 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.
74. 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.

75. Мала філологічна енциклопедія / укл.: О. І. Скопненко, Т. В. Цимбалюк. – К.: Довіра, 2007. – 478 с.
76. Марочко В. І. Зачарований Десною: Історичний портрет Олександра Довженка. – К.: Києво-Могилянська академія, 2006. – 285 с.
77. Матеріали до вивчення історії української літератури. Твори: У 5-ти т. / А. Іщук та ін. – Т. 5, кн. 2. – К.: Радянська школа, 1966. – 511 с.
78. Мащенко С. Православна віра та українська національна ідея / С. Мащенко // Людина, суспільство, культура. – Чернігів. – 1996. – С. 122-124.
79. Мащенко С. Історіософські мотиви у творчому спадку О. Довженка / С. Мащенко // Київська старовина. – 2005. – № 3. – С. 107-120.
80. Мащенко С. Філософські обрії Олександра Довженка / С. Мащенко. – Чернігів: Чернігівські обереги, 2004. – 128 с.
81. 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.
82. 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.
83. Метерлінк М. Полноесобрание сочинений / Морис Метерлінк. – Пг.: Изд. тов. А. Ф. Маркс, 1915. – Т. 4. – 290 с.
84. Михайлин І. Два Довженки / Ігор Михайлин // Довженко О. Вибрані твори. – Х.: Ранок, 2003. – С. 3-20.
85. Мордус О. «Щоденник» О. Довженко – документ доби / О. Мордус // Все для вчителя. – 2004. – № 5-6. – С. 55-57.
86. Нечуй-Левицький І. Твори в двох томах. Т. 1. Повісті та оповідання. П'єса // І. Нечуй-Левицький. – К.: Наукова думка, 1985. – 638 с.

87. Ніл. Портфель дипкур'єра / Ніл // Кіно. – 1927. – № 3 (15), лют. – С. 2.
88. 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.
89. 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.
90. 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.
91. Панасенко Т. М. Олександр Довженко / Т. М. Панасенко. – К.: Укрвидавполіграфія, 2012. – 120 с.
92. Параскевич П. К. Я належу людству: сторінками щоденникових записів / П. К. Параскевич // Вивчаємо українську мову та літературу. – 2008. – № 25. – С. 2-29.
93. Пасісниченко Г. Міфопоетичне мислення і художня творчість Олександра Довженка / Г. Пасісниченко // Українська мова і література в школі. – 2007. – № 4. – С. 53-56.
94. Підсуха О. Провісник: кіноповість О. Довженка «Україна в огні» та «Щоденник» / О. Підсуха // К. – 1989. – № 9. – С. 102-107.
95. Плачинда С. П. Довженкові думи / С. П. Плачинда. – К.: Молодь, 1968. – 84 с.
96. Плачинда С. Олександр Довженко: Життя і творчість / С. Плачинда. К.: Рад. письменник, 1964. – 318 с.

97. Полум'яне життя. Спогади про Олександра Довженка / упоряд. Ю. І. Солнцева; ред. Л. М. Новиченко. – К.: Дніпро, 1973. – 719 с.
98. Поляруш О. Є. Олександр Довженко і фольклор: монографія / О. Є. Поляруш; ред. Н. А. Симоненко. – К.: Вища школа, 1988. – 176 с.
99. Попович М. Нарис історії культури України / М. В. Попович. – К.: «АртЕк», 1999. – 728 с.
100. Потебня А. Мысли 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.
101. Пригоровський В. Маловідома сторінка з біографії О. Довженка / В. Пригоровський // Українська культура. – 2006. – № 9. – С. 16-17.
102. Приходько І. Ф. Асоціативність художнього мислення О. Довженка / І. Ф. Приходько // Радянське літературознавство. – 1984. – № 9. – С. 22-31.
103. Ревякин А. О. О типическом в реалистическойхудожественнойлитературе [Електронний ресурс] / А. Ревякин. – Режим доступу: <http://profilib.com/chtenie/130835/aleksandr-revyakin-o-tipichskom-v-realisticheskoy-khudozhestvennoy-literature-12.php>
104. 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.
105. Самчук У. О. Марія. Хроніка одного життя: Роман / У. О. Самчук. – К.: Укр. письменник, 2000. – 189 с.
106. Сковорода Г. Твори: У двох томах / Григорій Сковорода. – К.: Видавництво АН УРСР, 1961. – Т. 1. – 213 с.

107. Слово о полку Ігоревім / ред. М. Ф. Вишневський. – К.: Дніпро, 1970. – 166 с.
108. Слово. Знак. Дискурс: антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької. – Львів: Літопис, 1996. – 633 с.
109. Степанишин Б. І. Дивосвіт Олександра Довженка: до 100-річчя від дня народження: літ.-критичний нарис / Б. І. Степанишин. – К.: Просвіта, 1994. – 56 с.
110. Степовик Д. Історія української ікони Х-ХХ століть / Д. Степовик. – К.: Либідь, 1996. – 436 с.
111. Сучасний тлумачний словник української мови: 100 000 слів / за заг. ред. В. В. Дубічинського. – Х.: Школа, 2008. – 1008 с.
112. VII довженківські читання: збірник наукових праць Глухівського національного педагогічного університету імені Олександра Довженка. – Харків: ХІФТ, 2014. – 120 с.
113. Тимків П. 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.
114. Толстой Л. Об искусстве и литературе // Собрание сочинений: В 20 томах / Лев Толстой. – М.: Художественная литература, 1964. – Т. 15. – 288 с.
115. Тримбач С. Олександр Довженко: Загибель богів. Ідентифікація автора в національному часо-просторі / С, Тримбач. – Вінниця: ГЛОБУС-ПРЕС, 2007. – 800 с.
116. 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.
117. 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.

118. 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.
119. Українська літературна енциклопедія: У 5-ти т. / ред. кол.: І. О. Дзевєрін (відп. ред.) та ін. – К.: Українська Радянська Енциклопедія, 1990. – Т. 2. – 576 с.
120. Ушкалов Л. В. Література і філософія: доба українського бароко / Л. В. Ушкалов. – Харків: Майдан, 2014. – 416 с.
121. Ференц Н. С. Основи літературознавства: підручник / Н. С. Ференц. – К.: Знання, 2011. – 431 с.
122. Філософія Григорія Сковороди / відп. ред. В. І. Шинкарук. – К.: Наукова думка, 1975. – 311 с.
123. Философская энциклопедия / гл. ред. Ф. В. Константинов. – М.: Советская энциклопедия, 1970. – 740 с.
124. Франко І. Із секретів поетичної творчості / І. Франко // Франко І. Я. Збір. творів: У 50-ти томах. – К.: Наукова думка, 1980. – Т. 31. – 473 с.
125. Фрейд З. Психоаналитические этюды / Зигмунд Фрейд / сост. Д. И. Донского, В. Ф. Круглянского. – Минск: ООО «Попорри», 1998. – 608 с.
126. Черняк Є. Арсенал / Є. Черняк // Кіно. – 1929. – № 1 (49). – Січ. – С. 4-5.
127. 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.
128. Шестак Л. Основы общей теории и образности: проблематика и метод / Л. Шестак // Филологические науки. – 2003. – № 8. – С. 51-61.

129. 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.