

Валентина ХАРХУН,  
доктор філологічних наук,  
Інститут літератури  
ім. Т.Шевченка НАН України

## РЕВІЗІЙНА МОДЕЛЬ ВІЙНИ

«Україна в огні» Олександра Довженка

Творчість О.Довженка воєнного періоду знакова змін у функціональних ролях митця. Використання слова як найпродуктивнішої «зброї» у війні виводить на перший план уже не визначальну в 1930-х іпостась кіномитця – Довженка, а його роль як письменника й публіциста. По-друге, художня глибина написаного О.Довженком у роки війни увиразнює його лідерську позицію в контексті радянської літератури: «Якби зібрати під однією обкладинкою все, що у воєнні роки сказано було радянськими письменниками про Батьківщину, про любов до своєї землі, то, безперечно, серед найяскравіших, найбільш хвилюючих глав цієї незвичайної антології виявились би полум'яні довжківські сторінки про Україну» [1; 136]. Ці два аспекти – персональний і контекстуальний – посилюють драматизм у розгортанні сюжету «митець і його одержавлення», що в роки війни найпотужніше озвався в мистецькій долі О.Довженка.

До початку Другої світової війни письменник мав значний мистецький досвід, володіючи двома легітимізаційними «мандатами», які забезпечували йому ключову позицію в радянському мистецтві: він був художником світової слави й переконливо засвідчив свою лояльність до радянської влади. Вироблення оригінального мистецького почерку в О.Довженка синхронізувалося з відтворенням офіційного канону соцреалістичної естетики й поступовим його домінуванням у художньому мисленні письменника. У довоєнній кіномистецькій спадщині О.Довженка чітко оприявлені ключові радянські ідеологеми: в «Арсеналі» зображено перемогу радянської влади в Україні, у «Землі» – колективізацію, в «Івані» – індустріалізацію, в «Аерограді» – сталінські новобудови, у «Щорсі» – зразкових радянських героїв [8; 134].

Останній із зазначених кінофільмів засвідчує готовність О.Довженка працювати на замовлення влади: фільм «Щорс» знімався за завданням Сталіна. Полишаючи остеронь питання про ціну лояльності, що ґрунтується на мистецькому насиллі (сучасники зазначали, що О.Довженко дуже важко знімав цей фільм), доводиться констатувати: митець продукував офіційну радянську кіномову, художньо зміцнюючи радянські міфи. Талант О.Довженка став на «службі» системи, яка щедро винагороджує: митець отримує орден Леніна, який засвідчує його належність до радянської мистецької еліти. Письменник починає займати лідируючі позиції у «світі сталінських премій» – тій псевдоестетичній сфері радянського мистецтва, що має всі ознаки тоталітарного одержавлення й уніфікації. Отже, О.Довженко здобув статус «офіційного» чи «одержавленого» митця. Особливих нюансів до цього статусу додають його стосунки зі Сталіним [2; 3, 28–34], [5; 164–166], [7], [9], що його письменник вважав своїм рятівником (Сталін урятував Довженка від переслідувань). О.Довженко все життя був уражений комплексом вдячності тиранові. Нездатність митця реально й критично осмислити постать Сталіна

блокувала його художнє мислення, ще сильніше впливаючи до офіційного «тексту» влади.

Воєнний час став особливим періодом у творчості О.Довженка. На початку війни письменник активно пише й друкується у фронтовій і центральній пресі, оповідання «Відступник» і «Ніч перед боєм» виходять окремими книжечками-метеликами. На останню схвально відгукнувся Сталін: Довженко «випередив» його наказ «Ні кроку назад!», художньо обґрунтувавши його у творі. На перший погляд, модель «митець – влада» продовжувала ефективно функціонувати, позиція О.Довженка – класика радянського мистецтва – у перші роки війни тільки посилюється. Однак ситуація ускладнювалася значним травматичним досвідом, що його принесла війна. Митцеві відкрилися нові оцінні критерії, які запрограмували ревізію як домінанту його художнього мислення періоду війни. Внаслідок цього О.Довженко прагне відтворити світ війни в його «оголеності» й «істинності». Ревізія спрямована насамперед на форму авторепрезентації, тому опановує приватний дискурс – так з'являється «Щоденник», який опонує «світові сталінських премій» і є протестною моделлю українського воєнного нарративу, за І.Захарчук.

У «Щоденнику» О.Довженко намагається сконструювати власний авторський міф війни, що безпосередньо стосується проблеми розширення простору внутрішньої свободи, боротьби із «зовнішньою» і «внутрішньою» цензурою. «Щоденник» демонструє «внутрішню боротьбу Довженка із самим собою, боротьбу між митцем поневоленої нації та провідним творцем советських ідеологем» [5; 156]. У проекції на авторський міф війни це означає неспівмірність художніх підходів: прагнучи створити українську візію мілітарного досвіду, митець узалежнює її від знакових моделей тоталітарної культури [5; 149]. Так, О.Довженко намагається гуманізувати офіційні, агресивні міфи війни, актуалізувавши моральну проблематику. Він конструює міф війни як епоху страждань й моральної девальвації, ускладнює план війни за рахунок гендерних проєкцій. Тобто митець прагне розширити рамки канону, але нашоветується на непридатні механізми, на яких він ґрунтується.

Ще чіткіше двополюсність мислення О.Довженка оголюється, коли його пошуки переносяться в царину публічності. Йдеться про кіноповість «Україна в огні», яка є естетично близькою до «Щоденника». У ній теж відобразилися межові ситуації, у яких перебував автор.

В «Україні в огні» відчутною є публіцистичність, що передбачає чітку авторську позицію з виразними аксіологічними акцентами. Формуючи авторський міф війни, що проєціюється на Україну, населення якої воювало в різних ворожих торах і було в окупації, О.Довженко однозначно позиціонує Велику вітчизняну війну як «правдиву», «священну» й «визвольну», тобто ретранслює офіційні радянські коди. На рівні поетики твору це оприявнюється в типовій соцреалістичній сюжетній схемі, що побудована на

чіткій антитезі герої – ворог, за якою закріплена беззаперечна оцінна семантика.

Героїзм – домінанта Довженкового міфу війни – має складну драматургію, пов'язану з історичною логікою розгортання війни: од відступу радянських військ до переможного звільнення українських земель. Вона втілена в образах радянської армії й партизанського загону та «фокусних» персонажах. Одним із визначальних є образ солдата-танкіста Василя Кравчини. Спочатку саморепрезентація персонажа означена через негативну ідентифікацію, озвучену двічі: «Я не герой» [4; 155]. Вона зумовлена трагічністю моменту: солдат відступає разом з армією, залишаючи рідну землю на поталу ворогові. Ключовою подією, яка змінила ідентифікаційний статус Кравчини, стала ніч, проведена з Олесею. Недарма письменник не шкодує поетичних барв для її змалювання, використовуючи, зокрема, й фольклорну поетику. Семантична глибина любовної сцени дає змогу виділити щонайменше дві проекції в її прочитанні.

Перша – особистісна. Це єднання двох, які, долаючи власну приреченість («Ти нещасний. І я нещасна» [4; 155]), віднаходять духовну близькість, порозуміння й любов – той персональний оборонний арсенал, що протистоїть світу війни. Показовою є композиційна комбінація: сцена любові перемежується з картиною війни й у символічний спосіб її «прориває» і «профанує». Вічні цінності (зокрема й мотив продовження роду) протиставляються вимогам ситуативним. Друга проекція – патріотична. На образ Олесі накладається ширша перспектива: вона уособлює Батьківщину, яку треба відвоювати: «Ти найдеш, одвоюєш мене? – Найду, одвоюю тебе» [4; 158]. Так через особистісний досвід Кравчина здобуває досвід загальнодержавного масштабу. Він формулює мету – як і за що йому воювати. Внаслідок цього з'являється чіткий ідентифікаційний код. Кравчина символічно народжується як воїн-герой: «Я зрозумів, Олесю, – стежка назад до тебе є одна, один є шлях. Шлях героїства. Треба бути героєм і ненавидіти ворога...» [4; 159].

Далі – практичне «випробування» віднайдені ідентичності героя. О.Довженко докладно описує його духовний стан, коли відступ радянського війська ще триває і перед Кравчиною відкриваються трагічні будні війни, оголюється злиденність людської душі, номенклатурна жорстокість і недалекоглядність, що призводить до поразки перших років. Через аналіз подій приходить усвідомлення трагічної правди війни: «...війна буде довга. І крові нашої проллється багато, більше ніж її могло пролитися. І страждань» [4; 177]. Відчуття аморальності воєнного часу (відступ, дезорієнтація, розгубленість, неспроможність захистити Батьківщину) спричинюють кризу в ідентифікаційному коді: « – Гляньте, котяться, сволочи! Ранених кидають!.. Що це? – Не знаю. Я сам така ж сволоч, – відповів машинально Кравчина» [4; 174]. Право на героїчність Кравчина здобуває кров'ю: О.Довженко подає кінематографічну мозаїку сцен, позначених ініціальною семантикою, у яких зображені численні поранення Кравчини і його лікування [4; 204–206].

Наступного разу Василь з'являється у творі вже як військовий командир, безстрашний воїн і мудрий наставник, збагачений досвідом війни, тепер уже не

оборонної, а визвольної, наступальної. Тому оприянюється інша домінанта коду героїчності – переможна, піднесено-велична. Звертаючись до свого підлеглого, Кравчина проголошує: «Невже ж ти, проливши кров свою, так не зрозумів нічого, хто й що ми? Що не обивателі, не свідки історії ми, а герої великого грізного часу? Що не наживем ні капіталів, ні земель чужих не завоюєм, ні людей не підкорим, що прийдемо додому на пожарища, руїни, так що декому ніде буде і голову приклонити. Ні батька, ні матері, ні брата. І скажемо – ми перемогли. І це буде велика наша горда правда на множество століть» [4; 231].

Здатність Кравчини виголошувати істини, продукувати переконливі візії війни О.Довженко осмислює як довершений героїзм. Саме тому персонаж постійно зображується серед колективу (визволених селян, бійців), у момент настановчої бесіди й оцінюється як духовний авторитет, що його романтично кодифікує як надзвичайність сам автор («Він був надзвичайний») та інші герої (Олеся: «Це був він і не він. Він був інший, і не тому, що був поранений у голову і руку. Щось було в ньому інше, щось незмірне, невимовне» [4; 247]).

Поетику героїчності, прописану в образі Василя Кравчини, О.Довженко розгортає ширше – як історію формування переможного радянського війська. На початку твору увага автора фокусується на поодиноких солдатах, що відступають. Дезорієнтованість, відсутність єдиного керівництва, безпорядок – так письменник характеризує військову ситуацію початкового етапу війни. Основний типаж цього часу, за митцем, – це «бездоганні герої-страждальці» [4; 173], які ціною власного життя намагаються стримати наступ ворога. О.Довженко концентрує свою увагу на чинникові, який перетворює страждальців війни на переможців. Апробувавши цю метаморфозу на образі Кравчини, він у мікроваріанті прописує її ще раз в образі командира батареї Сіроптана.

Мужній солдат-орденоносець не має чіткої мотивації своєї участі у війні, що значно спрощує його роль оборонця й визволителя та спотворює його світоглядні установки. Ідейні й етичні координати, що їх окреслив Василь Кравчина і звільнені селяни, сприяли усвідомленню нерозривного зв'язку солдата з народом, заради визволення якого цей останній жертвує життям. Це прозріння змінює героя, робить його духовно сильним. Ця зміна підсилюється й сюжетно: поранений, сліпий герой, бачачи «увесь світ», підриває фашистський танк і гине.

Вироблення чіткої мотивації й перекодування ціннісних орієнтирів сприяють цементуванню засадничих воєнних принципів, утверджених у масовій свідомості, що позначають народження цілісного, боєздатного й бездоганного військового колективу – переможців війни. О.Довженко не приховує свого по-радянськи широго захоплення цим колективом, називаючи його «великим товариством, що йому потім судила доля здивувати світ своїми подвигами» [4; 168], «дивовижними воїнами», «професорами боїв, засідок і грізних нападів» [4; 238].

Наприкінці твору письменник створює панорамні картини бою, у яких яскраво подається ідея про переможну роль радянського війська. Ці картини виши-

сані в найкращих традиціях соцреалізму. Їх визначають ідеологеми: «Ні кроку назад», «Стояти на смерть», «Вперед! За Батьківщину» тощо, в основі яких лежить ідеологічна модель війни як протистояння переконань. Вороги воюють за матеріальні блага («три гектари»), тоді як радянський воїн – за Батьківщину, «за те, чому нема ціни у світі», «За великий Радянський Союз народів!» [4; 238]. Спільна ідея формує монолітність військового колективу, програмує духовну єдність його членів. Радянське військо змальоване як товариство братів (недарма Кравчина звертається до своїх підлеглих, називаючи їх братами), вірних побратимів і непереможних воїнів. О.Довженко часто поіменно називає солдатів [див.: 4; 234, 235, 241, 243], відаючи таким чином шану їхній звитязі й констатує їхню причетність до єдиної духовної спільноти: «Всі відзначилися, до одного чоловіка» [4; 237].

Письменник не шкодує засобів романтичної поетики, відтворює велич радянського війська, гіперболізуючи його міць і героїзм, поетизуючи солдатів і їхню звитязу: «Бійці зробили неможливе». Артилерія Кравчини відбиває 13 танкових атак, два психологічні напади, здійснює блискавичний напад на штаб німецького генерала й перемагає в бою. Метафора виграного бою утверджує семантику величної перемоги радянської армії над ворогом, стверджуючи піднесено-патетичне звучання твору, пафос як визначальні.

Моументальний образ воїнства доповнюється описом партизанського загону. Для його репрезентації О.Довженко використовує уснопетичну стилістику. Партизани змальовані в душі українських історичних пісень як невтомні й невліми народні месники, які звільняють рідну землю від ворогів. «То були люди, яких ніщо в світі не могло вже спинити, ні обеззброїти, ні втихомирити», – констатує автор кіноповісті. Кодовою в описі партизанів є семантика козацтва (звідси й прізвище головних персонажів – Запорожці). Це виразно помітно у психопортретах героїв, на яких сфокусована оповідь. Роман Запорожець постає як воїн-рубака, безстрашний месник. Мина Товченик – як запорожець-характерник, здатний з'являтися і зникати у ворожому тилу, веселундотепник. Лаврін Запорожець – мудрий і поміркований ватажок.

Образ Лавріна Запорожця – один із центральних у творі. Його зображено як «батька» і в прямому сенсі – як голову великої родини, в минулому – голову колгоспу, і в символічному – як усоблення мудрості й духовної величі нескореного народу. У боротьбі з ворогом Лаврін Запорожець – умілий тактик і стратег. Змушений виконувати обов'язки старости, Запорожець провадить подвійну політику: про людське око виконує накази окупаційної влади й водночас веде підривну роботу. Потрапивши в партизанський загін, стає його очільником і вміло керує колективом.

Образ Лавріна Запорожця розкривається у протистоянні із Забродою, засланим у Сибір куркулем, який повернувся в окуповане село, та з німецьким полковником фон Краузом. Перше показує фізичну перевагу Запорожця: він перемагає Заброду, звільняє невірників і втікає з полону. Письменник підкреслено гіперболізує фізичну силу героя, який постає каз-

ковим багатирем: «Запорожець один знищив половину ворожих автоматників. Для нього ніби не існувала темрява. Він бачив усіх і все» [4; 192]. Друге протистояння виявляє психологічну перевагу Запорожця: він знищує свого противника силою психологічної атаки. Універсалізуючи героїчність Запорожця, письменник актуалізує онтологічні категорії: ватажок партизанів здатний подолати смерть: «не страшно мені смерті» [4; 190].

Аналіз героїчної моделі, сконструйованої О.Довженком для змалювання радянської армії та партизанського загону, дає змогу стверджувати, що її переконливість полягає в органічному поєднанні радянського ідеологічного тексту з уснопетичною стилістикою, що переростає у спробу пов'язати офіційний міф війни з українською історіософською ідеєю. Ця спроба посилюється фактажем: наприкінці твору партизанський загін зустрічається з радянською армією.

Окрім топосу героя, довженківський біполярний міф війни ґрунтується на детальному виписуванні образу ворога, одна з важливих функцій якого – увиразнювати й монументалізувати «священність» і «праведність» образу героя. Письменник скрупульозно зображує психопортрет ворога. Передусім ідеться про німців, потім про їхніх союзників італійців, «зрадників народу» – куркулів і націоналістів. «Зловісна тінь» останніх присутня у творі (зокрема у вироку Христі, яку визнано націоналісткою). Таким чином відбувається чітка диференціація українства на «своїх» і «чужих», оприявнюючи офіційно-радянські коди Довженкового тексту. Цими ж кодами позначене й бачення митцем Європи як ворога. «Європа на наших грудях! Вся. Два роки! Весь метал, вся хімія» [4; 230], – виголошує герой О.Довженка. «Ганебну історію Європи» [4; 247] автор подає як синовій війни, відтак посилюється значення кордонів, увиразнених протистоянням радянської країни і Європи.

Основна увага в зображенні ворога зосереджена на німцях – це окупанти, загарбники, нацисти, гітлерівці, фашисти, есесівці, карателі. Специфіка конструювання образу ворога напряду залежить від категоричної авторської оцінки. Зневажаючи й осуджуючи ворога, О.Довженко виносить йому символічний присуд та риторично, з безкомпромісним пафосом розвінчує і «знищує» його. Прикметно, що О.Довженко не розмежовує поняття «німецька армія» і «німецький народ», абсолютізуючи тлумачення німця як ворога й поширюючи на нього негативні характеристики (приміром, опис дружини й невістки генерала фон Крауза, які мріють оселитися на загарбаній українській землі), виносячи таким чином вирок цілому народові.

Безапеляційна позиція О.Довженка яскраво демонструє «ув'язненість» його художнього мислення. Відомо, що митець певний час жив у Німеччині, будучи секретарем консульського відділу торгового представництва Української радянської республіки й відвідуючи лекції в берлінській Академічній вищій школі образотворчого мистецтва. Тобто письменник, безперечно, добре знав і німецьку культуру, і повсякденне життя німецького народу. Однак своє бачення німців він підпорядковує ідеологічній доцільності, жертвуючи художньою правдою і формуючи міф

«недолугого» ворога. Цей міф ґрунтується на викривленні, ходульності, перебільшенні. Знання світу німецької культури О.Довженко демонструє тільки на рівні лінгвістики, дозволяючи німцям говорити їхньою рідною мовою.

Продукуючи образ німця-окупанта, О.Довженко послуговується формулою «шлункової людини», що демонструє «чисту», «низову» вітальність і подається з відвертим наміром принизити німців. Одна з основних проєкцій зображення – німці, які переважно їдять і п'ють («Після промови Коха офіцерство кинулось їсти і пити» [4; 162]), вдовольняючи свої потреби, вбивають, руйнують, гвалтують. Вони «веселі і вдоволені», їхні «обличчя вилискували радістю і здоров'ям» [4; 154]. Німці, за О.Довженком, неосвічені: «тупоголові німецькі вбивці», «темний неук» Людвіг Крауз. Про це свідчать і коментарі генерала фон Крауза, який зізнається в неграмотності своїх офіцерів. Їхню поведінку визначає механічна реалізація наказу. Німецький офіцер зауважує: «Я не повинен думати. Я солдат. Я існую не для думання, а для дії» [4; 212]. Основний мотив участі німецьких солдатів у війні матеріальний: їм обіцяно гектари української землі. Звідси й відповідна кодифікація: О.Довженко називає ворогів «покірними німецькими обивателями» та «міщанами». Таким чином образ німецького солдата дегероїзується: «Не був він ні хоробрим, ні відважним. Він виконував вищий закон свого життя на війні – наказ. Він божеволів од жаху. Але ззаду були кулемети. А спереду – земля, гектари» [4; 240]. Так формується відповідний образ німецького війська – це гендлярі, бо солдатів «купують» за гектари української землі.

Розкриваючи семантику образу ворога, О.Довженко використовує кілька засобів. Духовна ущербність ворогів увиразнюється за допомогою зоонімічної лексики: «Пристрасне вояцтво вигавкувало своє захоплення» [4; 161], «Ще хвилинка, і Кох почав гавкати» [4; 161], «Німці поховалися у свої барлоги...» [4; 237], «товстий рожевий свиноподібний німецький чоловічок» [4; 203], «мекав Штігліц» [4; 212]. Вона створює візію духовної вбогості світу, в якому живуть німецькі солдати. Цьому слугує також фізіологізм («товстий німець», «двогорбий рахітик»), який створює ефект приниження, як, наприклад, опис п'яних німців: «Вороги йшли напівголі, брудні, з волохатими грудьми й животами і являли собою картину жалюгідну й мерзотну, мов божевільний дім, що вирвався на волю. Вони реготали, свистіли й вили, пританцьовуючи, і тільки несамовиті од жаху очі видавали тупе страждання. Вони були неначе вже не люди, а лихий сон недужої людини» [4; 240].

Злочинні дії німців О.Довженко підкреслює, демонізує їх: ненажерливі, аморальні, вони приносять винятково смерть. Ця ідея розгортається широкомасштабно. Як головна, вона означена у промові гауляйтера Еріха Коха, який пророкує смерть слов'янству, більшовизму, єврейству. Митець описує вбивство цивільного населення, часом не вмотивоване, а спонтанне, незчисленні катування й гвалтування, формуючи узагальнений план демонізму німецьких солдатів: «Це були майстри смерті, досвідчені винахідники моторошних каліцтв і тортур, що перед ними блідло навіть лихе середньовіччя» [4; 244]. Ідея

демонічності як смертоносності виразно озвучена в образі генерала фон Крауза, який вигадує способи катувань і знищення мирного населення та пропонує створити заводи для планового спалювання людей.

Апогеєм у зневажливому описі ворога є зображення його безславної смерті: ворог гине не як мужній воїн, а як злочинець. О.Довженко фокусує увагу на таких сценах принизливої смерті: бджоли до смерті покусали німецьких солдатів, жалюгідне поводження полонених німецьких офіцерів, мертвий німець, якому набивають рот українською землею. Найяскравіший приклад пов'язаний із генералом фон Краузом – центральною постаттю у формуванні образу ворога. Спійманий партизанами, він гине принизливо: його засуджують як злочинця: «Не полонений ти, Крауз, не офіцер і не людина» [4; 228]. Партизанський загін шкодує для нього навіть смерті: Крауз просто зникає.

Отже, офіційний текст авторського міфу війни інтенсифікується величальним пафосом героїзму радянських солдатів і виразно знижувальним у випадку образу ворога. Така двополюсність мотивується як ідеологічною доцільністю, так і щиро людським уболіванням О.Довженка – радянського патріота, який задіює весь арсенал романтичної поезиї для увиразнення офіційного тексту війни.

Офіційний текст становить стабільну доміную, однак не вичерпує смислового потенціалу авторського міфу війни. Використовуючи засоби експресивності естетики, О.Довженко малює жахливі картини війни: занепащену землю, загибель людей, поламані людські долі. Однак найбільшим потрясінням для О.Довженка було виявлення загрозливої диференціації суспільства. Замість монолітного радянського народу, згуртованого ідеєю перемоги над ненависним ворогом, письменник зображує окремі військові типи: біженців, окупованих, дезертирів, оточених, поліцаїв, полонених, які руйнують категоричну однозначність у формуванні топосу героя і ворога та послаблюють пріоритетність офіційного тексту. Письменник описує комунікативні дисфункції між членами однієї спільноти, коли, приміром, біженці зневажають тих, хто ладний залишитися в окупації, а окуповані осуджують біженців як утікачів. Митець намагається зрозуміти причину цієї суспільної катастрофи, яка тісно пов'язана з радянською поразкою в перші роки війни.

Аналіз реалій війни приводить О.Довженка до драматичного висновку: причина поразки на початку війни – в деформованості радянської свідомості, спричиненій непродуманою політикою радянської держави. Вперше результати свого аналізу письменник вкладає у уста німецького генерала фон Крауза, який ґрунтовно знає історію й психологію українського народу та вміло використовує свої знання у виробленні військових стратегій. Цим О.Довженко руйнує власноруч сконструйований міф про ворогів-«тупоголових виродків». Крауз захоплюється життєздатністю українців і їхнім умінням гідно вмирати, водночас зауважує їхні вади: «Ці люди абсолютно позбавлені вміння прощати один одному незгоди навіть в ім'я інтересів загальних, високих. У них немає державного інстинкту <...> вони не вивчають історії. Дивовижно. Вони вже двадцять п'ять літ живуть нега-

тивними лозунгами одкидання Бога, власності, сім'ї, дружби. У них від слова нація остався тільки прикметник. У них немає великих істин. Тому серед них так багато зрадників...» [4; 164].

Висловлений ворогом соціальний діагноз – незнання історії, втрата світоглядних орієнтирів, корозія цінностей – повторюється в авторській характеристиці [4; 174] та репліках персонажів («Не вміли ми жити як слідує» [4; 175]) і переростає у ключову мотивацію художнього мислення – міф війни розгортається в ревізію всього радянського суспільства. З огляду на вибуховість і небезпечність для закритої системи радянських культурних міфів масштаб цієї ревізії вражає: О.Довженко піддає критиці партійні догми та впровадження їх у життя. Він указує на розбіжність «найвищої програми» і бездуховність радянської людини [4; 174], постулювання «чистоти лінії», за якою – байдужість до конкретної людської долі (допит Лавріна Запорожця, який був старостою, але шкодив німцям [4; 202]), осуд Н.Лиманчука, представника партії, за черствість і номенклатурність.

Довженкова ревізія передбачала не тільки критичні рефлексії, а й вироблення чіткої програми реабілітації суспільства. Письменник займає тут позицію соціального лікаря. На його думку, війна, яка зумовила мобілізацію внутрішнього потенціалу суспільства, уможливило катарсис, звільнення від бруду бездуховності й цинізму. Звідси й відповідна стратегія, омовлена ключовим позитивним героєм твору: «Кожен із нас мусить одержати дві перемоги. Перемогу над загарбником-фашистом, вітчизняну спільну велику перемогу. І другу перемогу свою малу, – над безліччю своїх недостатків, над грубістю, дурістю...» [4; 231]. Цю програму О.Довженко структурує за двома векторами. Перший, ситуативний, пов'язаний зі стабілізацією соціальної свідомості, консолідацією суспільства. Письменник пропонує чітко називати емоційні імпульси, які стимулюють духовне очищення: для ворогів – ненависть і помста, для співвітчизників – співчуття, розуміння та прощення. Другий, перспективний, пов'язаний з активізацією архетипних для української ментальності категорій родини (роду), народу, Батьківщини. Про їхню пріоритетність О.Довженко говорить протягом усю-

го твору, практично «лікуючи» українську свідомість.

У центрі твору – родина Запорожців, які на різних фронтах мужньо борються з ворогом, роблять свій значний внесок у справу перемоги над німцями. Нездоланність родини – таку думку постулює письменник, описуючи Запорожців. Вона посилюється ідеєю роду, що її уособлює Олеся Запорожець, понівечена фізично, але духовно чиста й свідомо своєї ролі продовжувачки роду. Родина – мікрочастинка більшої спільноти – народу, сутність якого – у зв'язку покоління. Символічно знаменною є одна з останніх сцен у творі: радянські бійці відпочивають на кладовищі, де відчувають зв'язок із предками, з минулим. О.Довженко стверджує, що в цьому зв'язку й полягає безсмертя народу. Саме тому він часто вдається до архетипної візії війни як протистояння безсмертного народу і смертоносного ворога. Письменник переконаний, що успіх у цьому протистоянні забезпечує ідея Батьківщини. Він визначає її як одну з причин поразки у війні [4; 166, 167, 190]. Компенсуючи цю втрату, О.Довженко через мікрочастинки [4; 152, 153, 161, 166, 177, 184, 190, 196, 202, 217, 243, 244] реконструює образ України, яка постає духовною Батьківщиною – осередком світовідчуття письменника.

Отже, авторський міф війни ґрунтується на офіційному тексті, що є ідеологічно вмотивованим, та ревізійному тексті, який є результатом бажаного, відчуженого, знайденого у процесі аналізу. Прогностичність критичних рефлексій О.Довженка, їхня глибина та емоційна переконливість визначають пріоритетність ревізійної моделі війни й зумовлюють відповідне відчитування тексту.

«Україну в огні» О.Довженка гостро засудила партійна влада і Сталін зокрема. Таку реакцію можна пояснити посяганням на соцреалістичний канон: митець використав художній текст не для відтворення канонізованих схем, а для критики соціальної деформації та пропаганди власних схем подолання соціальної дисгармонії. Текст О.Довженка був заборонений, фільм не створений. Однак свою, хоч і запізнилу, функцію в подоланні соцреалістичного канону він усе ж таки відіграв, з'явившись друком 1962 р. й усталюючи замість панівної на той час парадно-романтичної трагічної візії війни.

### Література

1. Барабаш Ю. Довженко. Некоторые вопросы эстетики и поэтики / Ю.Барабаш. – Москва : Художественная литература, 1968.
2. Бурундукова М. Довженко і Сталін: До 100-річчя від дня народження Олександра Довженка / М.Бурундукова // Золоті ворота. – 1994. – № 3 (9).
3. Гребньова В. Катарсис. Олександр Довженко і тоталітаризм / В.Гребньова. – Кіровоград : Друкарня газети «Народне слово», 1997.
4. Довженко О. Кіноповісті. Оповідання / О.Довженко. – К. : Наук. думка, 1986.
5. Захарчук І. Війна і слово. Мілітарна парадигма

літератури соцреалістичного реалізму : [монографія] / І.Захарчук. – Луцьк : Твердиня, 2008.

6. Історія української літератури : у 8 т. – К. : Наук. думка, 1971. – Т. 7 : Література періоду завершення будівництва соціалізму та Великої Вітчизняної війни.

7. Пригоровський В. Довженко і Сталін / В.Пригоровський // Комсомольський гарт. – 1988. – 4 черв. – С. 7.

8. Пролєєв С. Кінематограф Довженка: експресіонізм чи поетичність / С.Пролєєв // Сучасність. – 2005. – № 6.

9. Юрченко В. Довженко і Сталін / В.Юрченко // КіноТеатр. – 2007. – № 3 (71).