

однолітками і вчителями, перше кохання, батьки й діти, вибір професії, самотність тощо), що репрезентовані у творах українських письменників, котрі працювали в добу «розквіту соцреалізму». Його канонізовані зразки (романи й повісті О. Донченка, О. Копиленка, Ю. Збанацького та ін.), в яких ідейність заступала місцем художність, а етичне вивиснувалося над естетичним, успішно виконували функцію формування нової людини й тривалий час лишалися взірцем наслідувально-повчального монументалізму в літературі. Уникнути догматизованих приписів соцреалізму почасти вдалося митцям нової генерації (Гр. Тютюнник, В. Близнець, А. Дімаров, Н. Бічуя), котрі у творах з виразно артикульованим шкільним

компонентом оминали гасла й декларації партз'їздів, не оспівували соціалістичні будні й успіхи радянської школи, а мовили про душу дитини, її найпотаємніші почуття і проблеми, щоразу демонструючи суверенність індивідуального вираження. Тонке відчуття дитячої психології, апеляція до загальнолюдських цінностей, емоційне бачення світу, психологізм у зображенні персонажів, синтез дитячого сприйняття і літературного таланту характеризують творчість цих письменників. Маючи за основу духовний світ людини, проза Гр. Тютюнника, В. Близнеця, А. Дімарова, Н. Бічуї, не належить певному часу, а й нині зберігає свою актуальність.

### Література

1. Бічуя Н. Звичайний шкільний тиждень : повість та оповідання / Н. Бічуя. – К. : Веселка, 1973. – 157 с.
2. Близнець В. Вибрані твори : в 2 т. / В. Близнець. – К. : Веселка, 1983. – Т. 1 : Землянка. Старий дзвоник. Жень і синько : повісті для серед. шк. віку. – 1983. – 366 с.
3. Васильченко С. Чайка : повісті та оповідання : для серед. шк. віку / С. Васильченко. – К. : Веселка, 1981. – 279 с. : іл.
4. Грабович Г. Питання кризи й перелому в самоусвідомленні української літератури / Г. Грабович // Грабович Г. До історії української літератури : дослідження, есе, полеміка. – К., 1997. – С. 36–45.
5. Дімаров А. А. На коні й під конем : повість / Дімаров А. А. ; худож. оформлювач Є. В. Вдовиченко. – Х. : Фоліо, 2009. – 319 с. – (Українська література).
6. Донченко О. Золота медаль : роман / О. Донченко. – К. : Веселка, 1971. – 346 с.
7. Іванюк С. Література для дітей / С. Іванюк // Історія української літератури ХХ ст. : підруч. для студ. гуманіт. спец. вузів : 2 кн. / ред. В. Г. Дончик. – К., 1998. – Кн. 1 : Перша половина ХХ ст. – С. 418–421.
8. Історія української літератури ХХ століття : підруч. для студ. гуманіт. спец. вузів : у 2 кн. / ред. В. Г. Дончик. – К. : Либідь, 1998. – 464 с.
9. Кн. 2 : Друга половина ХХ століття / В. П. Агеєва [та ін.]. – [Б. м.] : [Б. в.], 1998. – 456 с.
10. Копиленко О. Дуже добре. Десятикласники : романи : для серед. та старш. шк. віку / О. Копиленко. – К. : Веселка, 1978. – 428 с.
11. Об издательстве «Молодая гвардия» // О партийной и советской печати, радиовещании и телевидении. – М., 1972. – С. 157–158.
12. Тютюнник Г. Вогник далеко в степу / Григорій Тютюнник. Смерть кавалера : повісті і оповідання / передм. А. Шевченка. – К. : Махаон Україна, 2001. – 256 с. : іл. – (100 кращих творів українського письменства).
13. Хархун В. П. Соцреалістичний канон в українській літературі: генеза, розвиток, модифікації : автореф. на здоб. наук. ступеня д-ра філол. наук : спец. 10.01.06 «Теорія літератури», 10.01.01 «Українська література» / Хархун Валентина Петрівна ; Ін-т літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. – К., 2010. – 39 с.

УДК 821.161.2 – 3 Довженко. 09 : 791

### Н. С. Кузьменко

Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна

#### Свобода творчості: від тексту О. Довженка до фільму Ю. Солнцевої (на прикладі «Поєми про море»)

**Кузьменко Н. С. Свобода творчості: від тексту О. Довженка до фільму Ю. Солнцевої (на прикладі «Поєми про море»).** У статті розглянуто проблему розуміння та трактування лексеми «свобода» у Радянському Союзі. Виконано дискурс-аналіз опозицій «текст – фільм», «Довженко – Солнцева» на прикладі «Поєми про море». Акцентовано увагу на екстралінгвальних факторах, які вплинули на диференціацію поглядів митців (соціальні зв'язки, географія, гендерна відмінність, культурні впливи). Систематизовано певні аспекти відмінності між текстом та фільмом (зміна мови, акторського складу, локації зйомки, манери оповіді тексту і т. ін.). Свої припущення ми засновували на щоденникових записках митця, його листуванні, а також на листах акторів та його друзів. Зроблені висновки щодо пропагандистських мотивів фільму, а також їхній аналіз.

**Ключові слова:** О. Довженко, Ю. Солнцева, дискурс, фільм, пропаганда.

**Кузьменко Н. С. Свобода творчества: от текста А. Довженко до фильма Ю. Солнцева (на примере «Поэмы о море»).** В статье была рассмотрена проблема понимания и трактовки лексемы «свобода» в Советском Союзе. Произведен дискурс-анализ оппозиций «текст – фильм», «Довженко – Солнцева» на примере «Поэмы о море». Акцентировано внимание на экстралингвальных факторах, которые повлияли на дифференциацию взглядов авторов (социальные связи, география, гендерные отличия, культурные влияния). Систематизированы определенные аспекты отличий между текстом и фильмом (смена языка, актерского состава, локации съемки, манеры повествования текста и так далее). Наши предположения основаны на дневниках писателя, его письмах, а также письмах актеров и его друзей. Сделаны выводы по поводу пропагандистских мотивов фильма, а также их анализ.

**Ключевые слова:** А. Довженко, Ю. Солнцева, дискурс, фильм, пропаганда.

**Kuzmenko N. S. Freedom of creativity: from the text of O. Dovzhenko to the film by Y. Solntseva («Poems about the sea»).** The article deals with the problem of understanding and interpreting the word «freedom» in Soviet Union on the example of the film script by O. Dovzhenko and its implementation in the cinema - a film by Y. Solntseva «The Poem about the Sea». We used discourse and descriptive methods, which allowed to analyze the opposition «text – film» and «Dovzhenko – Solntseva» taking into account extralinguistic factors. These factors determine social relationships, geography, gender, cultural influences, and they have become the cause of the differentiation of the views of artists and, consequently, the differences between the film and the script. Some aspects of the differences between works are systematized (change of language, composition of actors, locations of shooting, manners of narrative of the text, etc.). We based our assumptions on the diary entries of the artist, his correspondence, on the letters of the actors and his friends. Conclusions are made regarding the propaganda motives of the film, as well as their analysis. Y. Solntseva intensifies his attention to the problems of heroization, the rise of Soviet culture and the importance of building communism, and for O. Dovzhenko the main thing was the truthfulness of the depicted sceneries, the scale and volume of the frame.

**Key words:** O. Dovzhenko, Yu. Solntseva, discourse, film, propaganda.

---

**Мета** статті полягає у вивченні діалогу «текст – фільм» у параметрах «О. Довженко–Ю. Солнцева».

Огляд літератури періоду останніх років життя письменника показав, що більшість радянських науковців описують творчість митця, використовуючи радянські штампи. Закордонні автори видаються менш заангажованими. Регіна Дрейер називає основною думкою «Поєми про море» «перетворення природи людиною і наслідки цього процесу – деградацію людини» [4:97]. Крім цього, дослідниця звертає увагу на мотиви, тему, засоби її вираження та на саму суть творчості митця. І. Дзюба у говорить про те, що О. Довженко зображує простих, звичайних трудівників, але в кожній людині знаходить якусь особливість [2:140]. Б. Амангаль зазначає, що основою Довженкової естетики є оптимізм, віра в Людину, в Добро, у вічно молоде людство [4:34]. А. Мар'ямов звертає увагу на історичну символіку твору [10:98]. А. Крауц пише про подібність мотивів у творчості Еккеля та Довженка [8].

«Я – жертва варварських умов праці, жертва убожества і нікчемства бюрократичного мертвого кінокомітету», – так писав про себе Довженко 1946-го року [3]. Як бачимо, рамки соцреалістичного канону призводять до подібних апатій та зневірення митців. Дослідниця В. Харкун у своїй дисертації визначає поняття свободи, як один з вирішальних факторів творчості, втрачаючи який, письменники стають ремісниками [11].

Комунікативний простір митців соцреалізму поділяється на первинний та вторинний. Різницю між ними можна побачити, якщо відслідкувати задуми Довженка щодо «Поєми про море» та порівняти їх з офіційним кінцевим варіантом. Все

втрачене можна віднести до первинного простору автора, нове, що з'явилося, – буде вторинним. Варто зазначити, що В. Харкун розглядає первинний простір, як уособлення влади, а вторинний – як реалії митця [11].

Маємо розглядати два рівні творення. Перший – задум Довженка та його текстова реалізація/трансформація, другий – текст і його кінореалізація Солнцевою. Зазначимо наперед, що кінореалізація тексту є ще більш радянською та заполітизованою. Режисерка на початок зйомок мала прописаний кіносценарій, розкадрування певних сцен, затверджений список акторів та знімальної групи, проте проігнорувала більшість записів Довженка і внесла зміни у склад знімальної групи.

Наші припущення доводить лист П. Масохи до М. Коваленка: «Після смерті Довженка, на превеликий жаль, лишився тільки «чужий голос» Солнцевої. Нищівний і нерозумний, якому, на жаль, доля судила вершити в кіно посмертні творіння великого художника. На «Поємі про море» відразу ж помічаємо інтонації «чужого голосу» Солнцевої. Вони виявилися в доволі відчутній еклетиці її творчих бачень і почувань. Я вже не кажу про зрушення стилістики, закладеної Довженком у сценарії» [3]. Ми погоджуємося з висловленою думкою, нижче виокремлюємо диференційні моменти та спробуємо пояснити причини виникнення різних поглядів.

Наприклад, у фільмі герої говорять майже суржилом. Зрозуміло, що фільм українською (за текстом оригіналу) дозволити не могли (знову ж таки до питання щодо свободи мистецької реалізації), тому спробували адаптувати до мови

сільських жителів. На жаль, це була невдала спроба. Мелодика мови та почуттів втрачена, гармонія зовнішнього та внутрішнього світів персонажів порушена (ці ж проблеми наявні і в «Повісті полум'яних літ»). Що могло спричинити таку різницю поглядів? На нашу думку, впливовим фактором є відмінність політичних поглядів двох митців. Ю. Солнцева народилась та виросла в Росії, співпрацювала з КДБ та вела переписку з впливовими політичними фігурами. Тому в картині більш яскраво підкреслено роль Радянського Союзу та знехтувано згадками про Шевченка і його піснями. О. Довженко народився та виріс в Україні, до того ж був борцем за УНР, за що ледь не був розстріляний у 20-х роках минулого століття. Гумор, іронія та власне історичний код українських висловлювань були знівельовані, а здебільшого взагалі втрачені. Герої в кадрі не природно розмовляють, як зазначено в тексті, а виголошують пафетичні промови з трибуни. Ракурс, до речі, саме такий. Зйомка по груди з трохи піднятою головою і поглядом поверх інших. Так і спілкуються між собою і про життя, і про кохання герої фільму.

За задумом Довженка, стрічка мала зніматись саме в Каховці та в Києві (таким чином митець прагнув якнайдовше побути в Україні, адже в'їзд сюди йому довгий час був заборонений). Проте Солнцева перенесла зйомки до села Бучак Черкаської області, про що свідчать документи Одеської кіностудії, та до павільйонів «Мосфільму». Це рішення було помилковим, адже кадри, відзняті в павільйонах, дисонують з панорамною масштабністю кадрів, відзнятих на природі. Урбаністичні пейзажі та панорама будівництва, зафільмована власне в Каховці, є ніби врізаною кінохронікою в казочку для дітей.

У тексті центром є людина з її проблемами, поглядами та долею. У центрі фільму – комунізм з його ідеальністю, непохитністю та монументальністю. Саме через це на початку 1960-х років, в період відлиги, кінострічка зазнала достатньо негативної критики від режисерів. Кіно переставало бути ідеологічним і намагалось стати людським, зі звичайними розмовами та інтонаціями. Юлія Солнцева подібних змін не відчула й не врахувала, більше того, не дослухалась до вже закладених в тексті основ зображення кожної людини як окремої особистості. Епічний розмах, романтична піднесеність, захоплена й безоглядна віра в щасливе майбутнє, феєричність подій, що відбуваються, безапеляційна віра в людину та її можливість творити неможливе, на нашу думку, саме ці фактори позбавили кінокартину закладеної в тексті художності та поетичності. «От був би Бог на Землі!» – ця репліка діда Федорченка є наскрізною критикою фільму [5].

Сюжет концентричний, деякі події

хронологічно не збігаються з текстом. Але це не суперечить задуму автора. На нашу думку, такі зміни були спричинені технічними моментами реалізації тексту, а також бажанням спростити сценарій, аби витримати хронологічні рамки стрічки.

Зауважимо, що за текстом оповідь ведеться від першої особи. За фільмом – оповідь від третьої особи зі вставними монологами того ж таки оповідача. Таким чином втрачається інтимність розповіді.

Режисерка додає урбаністичні пейзажі будівництва, акцентує лінію покритки, додає сцену розмови Катрі з Валіком, і все це показує статично з повною відсутністю пластики. У Солнцевої сцени існують окремо одна від одної, пейзажі не довершують діалоги, а переривають їх.

У тексті наявна бінарна опозиція жіночих образів «селянка – міщанка» і між ними молоді дівчата, які намагаються бути міщанками, зберігаючи при цьому власну чистоту та поетичність.

Проблема інтерпретації тексту полягає в трансформації категорії автора та читача, що, як наслідок, трансформує текст і його сприйняття. Сьогодні смислові коди як тексту, так і фільму зчитуються реципієнтом як радянська пропаганда. Чи сприймалось це так само в 50-х роках? Навряд чи. Більше того, науковець Таганов зауважує на тому, що власне народ був співтворцем соціалістичного канону. Радянська влада потребувала інформаційного контенту, який би виконував роль основного рупора. Реципієнти потребували емоцій, переживань, віри у власну виключність та героїчну добу, а головне, надії на ліпше майбутнє, яка мотивувала би працювати далі. Реалізувати подібні завдання одночасно могло мистецтво, яке, з одного боку, за основу сюжету брало мелодраматичні сюжети, що викликали сильні переживання у реципієнтів; а з іншого боку, мало тематичні рамки, що обмежувались владою.

Розглянувши лише кілька аспектів, що розрізняють текст і фільм, виокремлюємо певні закономірності:

1. Зміна мови.
2. В центрі сценарію Довженка – людина, а в кіноверсії – комунізм.
3. Розбіжність між пейзажними зображеннями тексту та фільму.
4. Нехтування певними сценами та персонажами.
5. Менш яскраві та чіткі характеристики персонажів, на відміну від тексту.
6. Зміна оповідача.
7. Підміна національних кодів (зміна топоніміки і т.д.).

Подібна роздвоєність спричинила розлад особистості Довженка, який, з одного боку, був

майстром поетичного слова та кіно, з іншого – відчував тиск та обмеженість в ідейно-тематичному просторі. Таким чином, на противагу поетичним епізодам у Довженка з'являються пропагандистські мотиви.

Митець відчував усю фальш та примуси з боку влади, яка сьогодні могла вручати ордени за внесок у мистецтво, а завтра могла тебе за нього ж розстріляти. Чому? Бо ідейно-тематична спрямованість твору не вкладалась у міфотворення Радянського Союзу.

О. Довженко не погоджується на творення міфу, але прагне створити легенду: «Зробити фільм про сучасне село неймовірно важко, якщо говорити серйозно про життєві реалії, а не брехати, догоджаючи чиновникам. Буду творити легенду!». Отож, чи правомірно ми відносимо «Поему про море» до соцреалізму, якщо автор ставився до неї як до легенди, що в такому випадку виправдовує її пафосну назву?

У своєму Щоденнику під час роботи над «Поемою про море» Довженко пише так: «Насправді ж, було немало людей, що мали на меті лише задоволення особистих інтересів сьогодні. Одні хотіли знайти жениха, інші – отримати стаж будівельника, треті влаштувати долю своїх дітей, але, врешті-решт, і ці люди виявлялись виключно корисними в загальній гігантській справі» [3]. Розуміємо, що автор прикрашав свою повість, а подекуди створював і комедійні образи (наприклад, підсліпувата жінка-депутат, що повернулася до рідного села).

Перша згадка про «Поему» була 1952 року. Планувалось писати зовсім не про Каховку: «Поїхати неодмінно в Молочанськ. Написати оповідання про це місто, про людей цього міста. Місто йде під воду навіки. Коли стало се... На початку мало хто в се вірив» [3]. Далі за кілька днів автор змінює Молочанськ на «інше село чи місто» [3]. Причину, що спонукала змінити локацію, Довженко в щоденнику не називає.

В основі сюжету від початку фігурують апокаліптичні мотиви, однією з перших назв була «Жителі приреченого міста» [3].

Цікаво, що пізніше тему автор визначає більш позитивно: «народ народу подарував ріку», «український степ починає друге життя». Комунізм та і взагалі будь-яка ідеологія в цьому твердженні відсутня. Наявна лише масштабність і поетичність, за яку і тримали Довженка серед радянських митців.

Щодо дискурсу «текст – фільм», Довженко пише: «І треба ще неодмінно, аби в картині панував повний спокій. Весь народ мусить нести в собі цей спокій і абсолютну певність в тому, що так я, ми хочем, так уже і буде на землі» [3]. В картині натомість постійне скупчення народу, галас та колотнеча.

Під час підготовки тексту «Поєми про море» у Каховці, незадовго до своєї смерті Довженко написав у щоденнику: «Велика кількість маленьких сірих людей поступово і методично переконали мене, що я помиляюсь. І що найбільше на що я здатен, – це помилки, за які мене весь час карають» [3]. Про це пише Всесвітньо визнаний митець! За Радянського Союзу свобода митця та творчості була неможливою ні в рамках канону, ні, тим паче, поза ним. Про стосунки Довженка з владою найкраще напише він сам: «Я не перебільшую, коли кажу, що протягом двадцяти років навкруги моїх текстів і особистості загострювалось більше копій, більше політичних буревіїв і скандалів, ніж навкруги всіх разом узятих працівників кіно, та певно, не лише кіно» [3].

Невизнання, непокоя легітимації власної творчості передбачала смертельні наслідки для митців, або ж «виховувала» їх стільки, скільки потрібно було для отримання бажаного результату.

Цікаво, що за цю стрічку Довженко отримав Ленінську премію. Посмертно. Хоча його так і не змогли «перевиховати».

## Література

1. Гюнтер Х. Жизненные фазы соцреалистического канона / Х. Гюнтер // Соцреалистический канон: сб. ст. – СПб., 2000. – С. 281–288.
2. Дзюба І. У праці зростають герої [про твори О. Довженка та І. Сенченка] / І. Дзюба // Дніпро. – 1959. – № 3. – С. 136–149.
3. Довженко без гриму : листи, спогади, архівні знахідки. – К., 2014. – 472 с.
4. Довженко і світ. Творчість О. П. Довженка в контексті світової культури. – К., 1984. – 223 с.
5. Довженко О. Кіноповісті, оповідання / О. Довженко. – К., 1986. – 709 с.
6. Кларк К. Марксистско-ленинская эстетика. Соцреалистический канон. – СПб., 2000. – С. 352–361.
7. Ковалів Ю. «Соцреалізм» – глухий кут історії літератури / Ю. Ковалів // Слово і час. – 2009. – № 4. – С. 27–42.
8. Крауц Медведєв А. Только о кино [Електронний ресурс]. / А. Медведєв. – Режим доступу : <http://kinoart.ru/archive/1999/02/n2-article17> (Дата перегляду: 05.04.2016).
9. Лотман Ю. М. Структура художественного текста / Ю. Лотман. – М., 1970. – 288 с.
10. Мар'ямов О. Дороги. Полум'яне життя. Спогади про Олександра Довженка / О. Мар'ямов. – К., 1973. – С. 96–105.
11. Хархун В. Соцреалістичний канон в українській літературі: генеза, розвиток, модифікації: монографія / В. Хархун. – Ніжин, 2009. – 508 с.