І. К. БІЛОДІД

МОВА ТВОРІВ Олександра Довженка

ВИДАВНИЦТВО АКАДЕМІЇ НАУК
УКРАЇНСЬКОЇ РСР
Київ — 1959

АКАДЕМІЯ НАУК УКРАЇНСЬКОЇ РСР
ІНСТИТУТ МОВОЗНАВСТВА ім. О. О. ПОТЕБНІ

І. К. БІЛОДІД

МОВА ТВОРІВ ОЛЕКСАНДРА ДОВЖЕНКА

(ЗБІРНИК «ЗАЧАРОВАНА ДЕСНА»)

ВИДАВНИЦТВО АКАДЕМІЇ НАУК
УКРАЇНСЬКОЇ РСР
КИЇВ — 1959

Друкується за постановою вченої ради Інституту мовознавства АН УРСР

Відповідальний редактор
академік АН УРСР *Л. А. Булаховський*

ВСТУП

В одній з кіноповістей збірника «Зачарована Десна»[1] Олександр Довженко писав про своїх героїв, що вони, співаючи, «охоплювали піснями цілі століття свого життя», бо знали «старі козацькі й чумацькі мотиви, і пісні праці й кохання, і боротьби за волю, й нові, комсомольські пісні, і «Інтернаціонал», і «Заповіт», і «Побратався сокіл з сизокрилим орлом — гей-гей, брате мій, товаришу мій!..», і знову «Все мы в бой пойдем за власть Советов...» (60). Словесно-художні і звукові образи пісень, відбивши події віків життя народу, ставали надбанням кожного з наступних поколінь, і кожне покоління в «своїх» піснях, створених попередниками, в сучасності воскрешало цілі століття минулого життя народу.

Ці міркування цілком стосуються й *мови*. Мова, так само як і пісня, відображає, фіксує і позначає факти, явища й події життя суспільства і природи протягом століть і тисячоліть, приносячи кожному наступному поколінню нові й нові багатства, створені й відшліфовані попередниками.

К. Д. Ушинський відзначав, що «мова є найживіший, найбагатший і найміцніший зв'язок, що з'єднує віджилі, живущі та майбутні покоління народу в одне велике, історичне живе ціле»[2]. Але мова має ширші, ніж пісня, можливості осягання подій, бо вона фіксує і ті сфери життя — в наукових, ділових стилях, в терміноло-

---

[1] Олександр Довженко, Зачарована Десна. Кіноповісті, К., 1957. Посилання на сторінки книги — в тексті.

[2] К. Д. Ушинський, Рідне слово, «Твори в шести томах», т. I, «Радянська школа», К., 1954, стор. 270. Пор. також висловлення Панаса Мирного, який вважав, що мова — «жива схованка людського духу, його багата скарбниця, в яку народ складає і своє давнє життя, і свої сподіванки, розум, досвід, почування» («Твори», т. V, 1955, стор. 314).

гії і под.,—відображення яких у пісні є переважно неприродним, штучним.

Діапазон літературної мови широкий і багатий різноманітністю структурних і виразових стилів та їх особливостей в лексиці, фразеології, синтаксисі, в засобах фонетики, ритмомелодики і под. Мовні стилі художньої літератури, або мова художньої літератури, більше і ширше залучають до своєї сфери елементи наукового, публіцистичного, епістолярного й інших стилів, ніж науковий і публіцистичний стилі використовують елементи стилю художньої літератури. Мова художньої літератури широко грунтується на живомовних конструкціях народнорозмовної мови, словесного фольклору, використовуючи часто й глибоке просторіччя, діалектизми, арготизми. Усі ці багатства загальнонародної, національної мови є невичерпним джерелом для художника слова, для його індивідуального стилю. І вже від самого письменника, від його знання скарбів, сили і краси мови (не від нормативних чи історичних словників — ні!), від його хисту, таланту залежить те, в якій мірі, з якою широтою, глибиною при розкритті ідейно-тематичних задумів свого твору він скористається цими багатствами слова. Адже поезія, за висловленням М. Рильського, це не лише «золота руда, іскриста і багата», а й «гармонійний спів».

Якщо — навіть при цікавій фабулі, при майстерному розгортанні сюжету — письменник дає буденний набір притертих, змарнованих, звичних і звичайних слів, читач на протязі всієї книги не відгукнеться на них жодною струною своєї душі. Якщо ж це буде словесно-художня творчість майстра слова, могутня гармонія єдності змісту, теми, ідейного задуму і *слова,*— буде те, що мав на увазі Михайло Коцюбинський, говорячи, що «мова ж у белетристичному творі — половина, коли не більше, краси його» [3]; буде те, що знав Олександр Довженко,— коли «звичайні слова, сполучені волею автора в урочисті ряди, обертаються часом в поеми, сповнені нового, хвилюючого змісту» (53). Художня література — це елементарна істина — є мистецтвом слова, проте визнання якогось тексту віршем ще не означає визнання його словесно-художніх цінностей.

---

[3] М. Коцюбинський. Лист до Мих. Могилянського, журн. «Наше минуле», 1918, № 2, стор. 78.

«Дух мови якоїсь нації,— пише сучасний дослідник,— є також духом її літературної творчості»[4]. Багатство і барви народної мови, відображені в індивідуальному стилі письменника, незмірно збагачують усі грані літературного твору як твору словесно-художнього мистецтва.

Мова творів (кіноповістей) Олександра Довженка — це помітне явище сучасної української літературної мови, свідчення її розквіту і збагачення в умовах радянської дійсності. Перефразовуючи висловлення митця про пісню, можна сказати, що його мова — не одноденка, не «словникова холодина», як сказав би П. Тичина, а «вся пристрасть і бажання» (І. Франко),— вона охоплює, містить у собі «цілі століття народного життя».

Як і кращі майстри слова радянської художньої літератури, О. Довженко володів лексикою і фразеологією словника сучасного і історичного, філософського, наукового, палкого публіцистичного і фольклорного, уснорозмовного, просторічного; володів засобами виразу епічними, патетичними — і гостро сатиричними, лагідно гумористичними; трагедійними, бурхливими, динамічними — і глибоко ліричними, задумливими. Він торкався різних сфер матеріального і духовного життя народу, різних спеціальностей і фахів,— і завжди його термінологія була науково грамотною, точною і витриманою. Його синоніміка багата і глибока. Сила його ще й у тому, що в його ніби синкретичній творчості художнє слово поєднується з виразовими і асоціативними засобами кіно, скульптури, живопису.

А над усе — лейтмотивом, основою його словесно-художньої творчості є те, що він художник радянський, вихованець соціалістичної культури. Ті риси української літературної мови, що сформувалися в радянський період її історії і позначають нові явища життя народу, знайшли в його мові широке відображення.

Герої творів Довженка — це переважно радянські

---

[4] М. Верли, Общее литературоведение, М., 1957, стор. 63. Пор. також висловлення польського музиканта Кароля Курпінського про значення «духу мови» для музичної творчості: «Композитори зможуть підняти і ствердити значення опери тільки тоді, коли вдумаються в природу рідної мови і будуть сполучати з нею властиві їй мелодії» (Кароль Курпінський, Dziennik podróży, 1823, Opracował Zdzisław Jachimecki, Kraków, PWM, стор. 43—44. Цит. за кн.: Игорь Белза, Мария Шимановская, Изд-во АН СССР, М., 1956, стор. 60).

люди — бійці Великої Жовтневої соціалістичної революції і громадянської війни, Великої Вітчизняної війни, це трудівники колгоспних ланів, фабрик і заводів, великих будов, міст, гідроелектростанцій, аерогрaдів, морів.

Коли ж він торкається минулого, то й там його цікавить героїка — героїчні подвиги людей («Антарктида», початок «Життя в цвіту»). Їх діла — безсмертні, їх труд — славен. Вони діють в ім'я великих ідей своєї Батьківщини і Всесвіту. І хоч у звичайній, звиклій буденності вони не мають героїчних рис, але ось художник повертає їх перед нами в іншому світлі, в світлі їх звершень, їх благородних, високих душ, стремлінь,— і читач захоплюється ними, і радіє, що ці герої живуть серед нас, що ми бачимо їх, бо вони — Народ. Їх мова — мужня, сувора і лірична, вони живуть з піснею, з веселим дотепом, жартом, що не лишає їх навіть у смертні хвилини.

Безперечно, про все це слід розповісти не звичайними словами. Це все повинно звучати велично, піднесено, схвильовано. Тут ідеться про мовні засоби зображення героїчного.

Говорячи про завдання літератури і мистецтва, М. С. Хрущов відзначив: «Партія дбає про розквіт, високу ідейність і художню майстерність літератури і мистецтва. Нашому народові потрібні твори літератури, живопису, музики, які відображають пафос праці, зрозумілі народові. Метод соціалістичного реалізму забезпечує необмежені можливості для створення таких творів» [5].

У розкритті високої ідейності, в досягненні художньої майстерності твору літератури величезне значення має мова.

Радянська багатонаціональна і багатомовна література велику увагу приділяє розвитку, удосконаленню і збагаченню мови художніх творів різних жанрів.

Грунтуючись на народномовній основі, мова, зокрема, української радянської художньої літератури, як один із стилів літературної мови в цілому, творчістю видатних майстрів художнього слова П. Тичини, М. Рильського, М. Бажана, О. Корнійчука, Ю. Яновського, П. Панча, Остапа Вишні, А. Малишка, Н. Рибака, О. Гончара,

---

[5] М. С. Хрущов, За тісний зв'язок літератури і мистецтва з життям народу, Держполітвидав УРСР, К., 1957, стр. 20.

М. Стельмаха, А. Головка, Ю. Смолича, В. Сосюри, Л. Первомайського, Я. Галана, С. Олійника та інших митців здобула ряд досягнень у розвитку своїх словесно-художніх засобів — лексики, фразеології, синтаксису, засобів образного виразу.

Свою творчу частку в ці досягнення вніс і О. П. Довженко.

За манерою прозового письма Довженко найближче стоїть до Ю. Яновського, і обидва вони п'ють з одного джерела — народної пісні, казки і народного красномовства, з творчості Гоголя. За манерою драматургічного слова і трагедійної інтонації він близький до Всеволода Вишневського — обох приваблювала героїчна антична трагедія, її котурни і пафос, її широке звучання.

Довженко був справжнім народним художником і народним артистом, він багато взяв від народу, від його багатогранної поетичної душі і відобразив це в своїй художній творчості.

МОВНИЙ СТИЛЬ О. ДОВЖЕНКА

Якщо для визначення довженківського типу мовлення, його стилю, словесно-хуожньої тональності скористатися засобами античних поетик, то слід говорити про могутній тип.

«За своїм словниковим складом,— відзначає антична поетика,— мовлення буде сухим, коли щось велике викладається нікчемними словами» [6]; «могутність вимагає стрімкості, бурхливості і короткості: вона подібна до воїнів, що б'ються на близькій віддалі... Треба прагнути вживати слова, що перебувають у відповідності з предметом... В цьому типі мовлення є і дещо поетичне, оскільки поетичні алегорія, гіпербола і емфаза, але поетичний характер змішується тут з комізмом» [7].

Цей могутній тип мовлення, мовні засоби зображення героїчного, патетична тональність створюються у Довженка правдивим, відповідним до героїки зображуваних подій та образів добором лексики і фразеології, ритмомелодикою фрази, історичними, фольклорно-епосними, літературними ремінісценціями, романтичною піднесеністю вислову і асоціативним комплексом слова-поняття.

---

[6] «Античные теории языка и стиля», под общей редакцией О. М. Фрейденберг, М.—Л., 1936, стор. 287.

[7] Там же, стор. 285.

Словесні засоби зображення епохи, часу подій у Довженка обернені в героїку, в революційну романтику і, образно кажучи, поставлені на п'єдестал. Період громадянської війни на Україні позначається в його творах не лише датами (від такого-то до такого-то року), а рядами словосполучень виразного урочистого ідейного спрямування: *епоха гордих діянь, народження нового світу, нова сила речей, неповторна священна хвилина, грізний гул, хвилюючий гуркіт, постріл по старому світу; у великих трудах і жертвах визволяється Україна* (від куркулів і поміщиків) (22, 25); *«Нова сила* справ постала з *революційного ладу з такою незаперечністю, як світ постає з світу. Жовтнева соціалістична революція несла селу прапор колективізації* (40); *ленінська програма життя* (145), *народна епопея* (164).

Зображаючи події періоду Великої Вітчизняної війни, Довженко вдається до образів і порівнянь світового масштабу. Використовується тут абстрактна, наукова і географічна лексика: *«Земна куля* оберталась у *міжзоряному просторі.* Диміла *планета від Нордкапу до Чорного моря,* а над її ідеальною сферою сновигали літаки...» (282); «Ніколи, мабуть, історія не стискалась у такий химерний клубок, ніколи *серця мільйонів не бились у такому наднапруженні,* ніколи європейський Захід не падав так низько в особі найпідліших представників, але ніколи не являла людина й стільки *благородної сили й величі духу,* скільки явила в світовій війні *незмірна радянська душа»* (341) [8].

Такі ж засоби використовуються і при зображенні періоду післявоєнної відбудови — це *епоха великих робіт;* будівник «не бачить уже під собою ні Київщини, ні Харківщини, ні Запоріжжя, тільки *цілу планету...»;* людина живе «на маленькій планеті, десь в одній з незліченних *Галактик,*— і все ж *обіймає всесвіт»* (516).

Зображення дій і вчинків людей у ці епохи також

---

[8] Пор. з подібною ж звеличувальною лексикою при описі подій громадянської війни у Всеволода Вишневського: «Сверкает весь рельеф земли. Полк идет по древней дороге... Полк гремит *буйно вырвавшимся грохотом песни...* Тишину оборвал музыкальный призыв. Ритмы полка. Они зовут в бой, в них *мощь...* Это *обнаженный, трепещущий порыв и ликующие, шестиорудийные залпы, взлетающие над равнинами, Альпами и Пиренеями»* («Оптимистическая трагедия», в кн. «Драматургия. Избранное», Изд-во «Советский писатель», М., 1953, стор. 102, 122, 161).

реалізуються словосполученнями, які надають цим діям величезної масштабності, а звідси — й величності. Боєць Орлюк, втретє поранений під Сталінградом, не просто впав, а «упав з розгону в контратаці *на земну кулю»* (292) (пор. у С. Орлова: «Его зарыли в *шар земной,* А был он лишь солдат», «Стихотворения», Л., 1956); боєць-кулеметник дивізії Щорса Радецький в час відпочинку (у школі) «лежав біля стіни на фоні *східної півкулі»* (143); Мічурін у хвилини тяжких роздумів, «щоб не зганити *відчуття космосу»,* оглядався «на всі *чотири сторони світу»,* плакав від відчуття *«великої світової єдності»;* його життя було життям *«воїна і завойовника»* (266); «І раптом він цілком ясно відчув себе на *земній кулі* в цій загубленій далеко від широких шляхів глушині» (184); «Як все стало урочисто! Я відчуваю, що стою на *земній кулі,* на *планеті...* Щось велике проходить в наше життя» (202).

Слова про роботу дідів Семена і Григорія, персонажів кіноповісті «Земля»,— *їзда* волами, чумакування — несподівано для читача, що звик ці слова бачити в оточенні побутової, фольклорно-пісенної лексики, постають в абзаці урочистої тональності і звучать піднесено, показуючи ту роботу в новому світлі: «...був дід людина проста й малописьменна, але це не завадило йому разом з Григорієм *відіграти в XIX столітті неабияку роль у справі науки й освіти українського народу.* По дорозі з Москви до Чорного моря вони добру третину століття *перевозили на своїх волах книги з Москви до Харківського університету»* (37); дід Григорій запасався терпінням у дорогу, «що становила майже половину *земного екватора»* (44).

В епоху великих подій і почуття, і прагнення їх творців теж великі, небуденні. Вони позначаються в художника «небуденними» словами: *духовні сили народу* (58), передчуття своєї *історичної долі, смисл буття, героїчні події минулого, пристрасті сучасного* (59), *міць духу і слави* (89), людська громадянська *клятва бійця революції* (107), *благородні відчуття історії* (306).

Героїчна романтика як складова частина соціалістичного реалізму — це одна з основних рис стилістичної (а відтак і мовної) тональності творів Довженка. Вона виразно обумовлена героїкою теми, діяннями людей в революції, у вогні, в труді. Для лексики всіх творів

Олександра Довженка, особливо в тих текстових масивах, де він характеризує високі, позитивні якості людей, характерний добір слів саме героїко-романтичного звучання. Позитивні персонажі творів Довженка володіють *непереборною силою духу* (10), вони *дужі тілом і духом* (205), вони — *герої, що здійснюють героїчні завдання* (392), *покоління переможців* (225, 420), *героїчні душі* (392), *горді, непокорені* (30); це — *прекрасні люди* (526), *первоначинателі* (569), їм властиві *титанічні зльоти* (569), вони дивляться *гордим, схвильованим поглядом* (144), це *полум'яні постаті* (419), *інтернаціональні хлопці і дівчата* (144) і под.

Коли вони солдати, бійці,— то це *прекрасні бійці* (162), *полум'яні юнаки* (163), *міцні і пристрасні солдати* (271), вони овіяні *героїкою* громадянської війни, *легендами* (521), їх об'єднує *бойова дружба* (289), їм властивий *натиск благородної волі* до життя й перемоги (285), *сильний внутрішній накал* (112), вони живуть у *клятвенний час* (337), у *величний час* (387).

Коли ж ці солдати по скінченні боїв стають мирними трудівниками, творцями, учасниками великих робіт, їх якості розкриваються ще й в інших сферах, що потребують іншого позначення і виявлення в слові. Тут уже використовуються лексика і словосполучення не батального, а наукового, психологічного характеру. Героям властивий *трудовий ентузіазм, колективний, плановий, наполегливий труд* великого радянського суспільства (536). При зображенні картин праці письменник прагне «не забути б *музики моторів* на *широких просторах величезного будівництва,* не загубити спокою, пластики, ритму..., не порушити *благородного стилю замислених, тихо творящих, спрямованих до єдиної мети... людей.* Це новий, післявоєнний рівень *інтелектуального народу.* Велика епопея Вітчизняної війни, перемога, робота партії, перебування на Заході, нова техніка, нове становище держави в сфері міжнародних відносин — весь наш день ясно відчувається в колективі будівельників» (561).

У багатьох і багатьох місцях при характеристиці внутрішнього світу людей праці письменник використовує е п і т е т и, що розкривають поняття психологічної сфери: ці люди володіють *внутрішньою* високою культурою думок і почуттів (477), обличчя їх *задумливі, розумні, стримані* (572), *мужні, прекрасні* (569), вони *прист-*

расні мрійники і дослідники (382), їх погляди — *лагідні, розуміючі* (382), *сповнені достоїнства, розуму, благородної чесності* (383). Серед цих епітетів найширше використовує письменник слова *замислений, задумливий, людяний, ясний, красивий, добрий* (511, 512, 555 і багато ін.).

Ці характеристики, здійснені з допомогою слів-епітетів і словосполучень, стосуються, як бачимо, колективу людей, народу.

Ці слова і словосполучення, кажучи образно, становлять провідну лексику епохи. Подібного типу слова знайшли тонке визначення у М. Погодіна: «Це вдалі і точні слова, що їх ми розуміємо як слова знаменні, тобто такі, що визначають сьогоднішню дійсність Країни Рад»[9]. Але звертають на себе увагу також і індивідуальні словесно-художні портрети О. Довженка.

МОВНІ ЗАСОБИ ІНДИВІДУАЛІЗАЦІЇ ОБРАЗІВ

У творчості Олександра Довженка — величезна галерея індивідуальних портретів, намальованих майстерно і яскраво. Галерея ця надзвичайно широка: тут і герої в прямому розумінні слова, і герої, в яких зовні «не було героїчних рис» (10, 37); тут воїни-солдати, офіцери, генерали, командири різних рангів і різних родів військ; тут робітники різних професій, колгоспники, вчені, державні і партійні діячі; тут юнаки і старі, типово характерні діди, дівчата й жінки; тут і портрети негативних персонажів, «мінус-людей», як їх називав письменник; портрети різного типу ворогів — фашистських загарбників, буржуазних націоналістів, зрадників і под.

Для змалювання усіх цих образів письменник знаходить відповідні словесно-художні засоби, причому одні образи постають перед нами в яскравій безпосередній авторській характеристиці, в передачі мовою «від автора», інші — переважно в характеристиці власною, прямою мовою цих персонажів, виявленій у монолозі чи діалозі.

Зростання художньої майстерності письменника можна виразно простежити на повноті цих індивідуальних словесних портретів, на багатстві мовних засобів їх змалювання. Наприклад, позитивний, героїчний персонаж «Арсеналу» Тиміш Стоян змальований надто схематично: кілька реплік з його уст і кілька коротких харак-

---

[9] Николай Погодин, Заметки о книге Герберта Уэллса «Россия во мгле», журн. «Коммунист», 1958, № 14, стор. 121.

теристик від автора. Репліки Стояна показують його пролетарську свідомість: «Та ж ти українець?» — питає його офіцер-націоналіст. «Так. Але я *робітник»,*— відповідає Тиміш. «Ми — *робітники...* Ми теж за Україну. Чуєте? Але ми вимагаємо заводів, радянської влади, от що!» — виголошує він на з'їзді, скликаному Центральною радою. В безпосередній авторській характеристиці Тиміш Стоян постає перед нами як «залізний». «Страшною ненавистю й гнівом палають очі» (31). Він, як легендарний герой, безсмертний: марно гайдамаки Центральної ради б'ють по ньому залпами — він стоїть непорушний, Тиміш Стоян — український робітник. Пізніше, в «Щорсі», Довженко знайде й відповідне слово для позначення цього образу — *безсмертя.*

В наступному творі, в «Землі», індивідуальні образи змальовані повніше, на них покладено більше словесно-художніх барв, і ці барви виразніші. В «Землі» яскраво відчувається, що письменник уже не обмежується «текстом кіносценарію» (хоча, звичайно, і в «Арсеналі» немає цього обмеження в прямому розумінні),— тут органічно поєднується манера кінодраматурга і майстра художньої прози з її глибокими характеристиками повістевого характеру, з її більшими можливостями щодо засобів безпосереднього авторського письма і відображення в мові персонажів. Особливо привабливий тут образ комсомольця-колгоспника Василя Трубенка.

У словесно-художньому змалюванні образів юнаків українська класична література створила велику традицію. Загальновідомими є образи Миколи Джері, Кармалюка, Чіпки,— при створенні їх портретів письменники широко застосовували побутово-етнографічні і фольклорно-пісенні елементи мови. Радянська література внесла нові риси в ці засоби, використовуючи те нове, що сформувалося в житті і в мові в радянський час. Мовні засоби зображення Василя Трубенка зосереджені — в прямому називанні — на показі дії, динамічності, руху, праці. Інтимізуюча тональність зображення досягається авторським запрошенням до читача взяти участь у творенні образу:

«Придивимось (ми, тобто письменник і читачі, глядачі) уважно до всіх його рис... Шия зробилась крута й дебела, і заблищав хвилястий чуб. Міцні губи налились здоров'ям, пробиваються вуса. Співати почав басом. Здорові круглі руки й ноги дужі й спритні і зовсім нечутна

хода, неначе йшов він, не торкаючись землі, в повітрі над стежками, дорогами, над травами,— якщо хто розуміє таку ходу («нечутна хода» у Довженка — з літопису. Пізніше, в «Повісті полум'яних літ» учителька Уляна переказуватиме учням цей уривок: «Князь Святослав ходив легко, як барс...».— *І. Б.)*. Весь його юний світ перебував у такій гармонії і був так обернений до дії, що, здавалось, змахни він злегка в певну мить руками, і можна полетіти з такою легкістю, з якою літаємо ми часом в нерозгаданих снах» (55).

Але образ ще не довершений, характер його ще не розкритий. Далі письменник переходить до іншої манери викладу, яка посилює емоціональну сторону портрета,— до оклично-риторичних речень, знов-таки з інтимізуючими звертаннями:

«І що тільки могло б вийти з такого комсомольця! Вкажіть йому дорогу, дайте науку, дайте техніку і тоді посилайте куди завгодно: в інженери, в капітани, в дипломатичні місії, артисти. Посилайте його тоді в битви, посилайте через гори, моря, через полюс. Нема нічого в людській діяльності, де не справився б Василь, легко при цьому посміхаючись дідовою посмішкою» (55).

Таким чином, характеристику портрета довершують ті слова, що розкривають Василя Трубенка як радянського юнака-комсомольця, що володіє тими життєвими можливостями, які принесла йому Жовтнева революція.

Проте письменник хоче надати цьому образу ще філософсько-художнього аспекту, як образу вічної юності й сили. Тут образ виразно ставиться на п'єдестал і до засобів слова прилучаються асоціації — пластичні образи Мікеланджело і Рубенса: «Василь творив свій танець» (саме «творив танець», а не «танцював»).., і «утворилась така тиша і стільки злагоди розкрилось у всьому від землі до зірок, немовби ніколи, скільки світ існує й існуватиме, не мав і не матиме тут місця жоден злочин» (55). «Отак, певно, й народжувались народні танці. Не по танцкласах, не на паркетах виникли їх *святкові рухи,* а в тайних наказах *жаги оволодіння,* де вже не з волі скрипок чи труб, а за *непорушним законом життя* душа рветься у височінь, коли, підкоряючись *внутрішній музиці* поза всіма законами тяжіння, торжествуюче тіло відривається від землі назустріч кращому, що несе в *окремій людині безсмертна душа її народу»* (56).

Безперечно, що сконденсованість лексики і словосполучень філософсько-наукового і мистецького характеру, загальна гуманістична тональність висловлення дають письменникові можливість поглибити образ, розкрити нові й нові його грані.

На жаль, образ комсомольця-тракториста Василя Трубенка з його «новим напористим, веселим трактором», «першим трактором-революціонером на широких просторах України, в якому були не кінські сили, а такі, яким ще й назви не придумано» (48), не привернув ще до себе уваги літературознавців, що висвітлюють образ позитивного героя в радянській літературі.

Прямим продовженням образу Василя Трубенка, але в нових умовах, в часи Великої Вітчизняної війни, є комсомолець-воїн Іван Орлюк з «Повісті полум'яних літ». Уже в самому його імені закладена символіка: Іван — це одне з улюблених імен письменника. Згадаймо, що окремий його фільм про героїв будівництва у нашій країні зветься «Іван». Для Довженка «Іван» — це збірний, легендарний, казковий образ народу-творця, а в період Великої Вітчизняної війни—символ солдата-героя, «руського Івана». Орлюк — людина-орел. Коли проаналізувати ті словесно-художні засоби, якими він змальований, то виявиться, що є в ньому чимало вже знайомого: риси Тимоша Стояна, Василя Трубенка. Та ж сила, динамічність, відвага, безстрашність, здатність до подвигу в ім'я революції, радянського народу, соціалістичного життя. Але засоби творення образу Івана Орлюка підняті вище. Це викінчений героїчний образ. Епічною величністю віє від нього. Тут інші масштаби: Іван Орлюк— і Земля, земна куля, планета; Іван Орлюк стоїть з автоматом на порозі нової епохи, він — символ переможця у світовій війні, який гордо височить біля Бранденбурзької брами в Берліні, а перед ним проходять незчисленні ряди його товаришів (271, 375).

Словесно-художні засоби цього образу викликають багато асоціацій, які, насамперед, ведуть до манери змалювання героїчних образів у великого Гоголя. Згадаємо, якими словами характеризується Остап Бульба:

«Остапу, казалось, был на роду написан битвенный путь и трудное знанье вершить ратные дела. Ни разу не растерявшись и не смутившись ни от какого случая, с хладнокровием, почти неестественным для двадцатидвухлетнего, он в один миг мог вымерять всю опасность

и все положение дела, тут же мог найти средства, как уклониться от нее, но уклониться с тем, чтобы потом верней преодолеть ее... Крепкое слышалось в его теле, и рыцарские его качества уже приобрели широкую силу качеств льва» [10].

Іван Орлюк в роботі, в мирний час,—*сторукий* (276), в бою — *велетень, стрункий, як бог* (309); в скрутні хвилини він подає команду «Вогонь на мене!» (277) — команду, що в період Великої Вітчизняної війни була одним з крилатих висловів, символом безсмертної, легендарної відваги радянського бійця. «В завзятті бою він не помічав ні болю, ні кровотечі. Його запал досяг такого високого градуса пристрасті, що, тільки втративши майже всю кров, він якось немовби втратив злість, засумував і, танучи, як віск на сонці, упав» (278).

Іван Орлюк тяжко поранений, він на грані життя і смерті. Залишимо ті спеціальні кінозасоби, якими письменник показує цей стан (278), і звернемо увагу на мовностилістичну сторону. Велична дія іде в супроводі епічної пісні: «Шукай мене, моя мати, в степах край дороги. Там я буду, моя мати, тричі зимувати, своїм чубом кучерявим степи устилати, своїм тілом *комсомольським* орлів годувати, своєю кров'ю гарячою річки виповняти, *людство визволяти»;* «Дівчино, Уляно, збуди мене рано, та так збуди рано, а ще й не світало. Щоб у барабани та не вибивали, золотії труби та не вигравали» (279).

Спостерігаємо, що в типові словесні засоби народної, епічної пісні вплітаються риси нового, радянського словотворення, нової образності, і цим образ Орлюка ніби виростає з епічної героїки минулого, поєднуючись із сучасним. Він стоїть «закривавлений на п'єдесталі, як пам'ятник, освітлений прожекторами» (295), в нього могутня воля до життя й боротьби, благородство волі (310), і він, як і всякий легендарний герой,— безсмертний: «він почував себе заговореним від смерті і надсильним. Тоді командири могли посилати його на які завгодно завдання. В нього ніби крила виростали, і уява грала з таким запалом, що перемога, яку великі маршали бачили в підзорну трубу десь далеко попереду, здавалась йому такою близькою, аж він чув на собі її подих» (290).

Проте слід зазначити, що не тільки ці високі, епічні словесні барви характеризують Івана Орлюка: він увесь земний, він, як Антей, зв'язаний з землею, і його супрово-

[10] Н. В. Гоголь, Повести, Гослитиздат, М.—Л., 1951, стор. 255.

дять назви його мирних діянь: він любить орати, косити, молотити, сіяти, садовити, плекати, щоб росло, родило; він — великий пагін свого трудового народу — ріс серед земних злаків, серед насіння жита, проса, ячменю, гороху, трав, і його діяння на війні позначаються потом, труднощами, щоденною виснажливою працею переходів, надмірним напруженням усіх почуттів і сил.

Словесно-художня, образна палітра зображення цього портрета надзвичайно широка і складна: часто письменник, не обмежуючись безпосередніми авторськими характеристиками персонажа, його репліками в діалогах, його зверненими монологами (271), характеристиками, що їх дають йому інші персонажі (309, 310) чи дикторський текст з-за рамки екрана (свого роду авторські репліки a parte) [11],— характеризує його ще й через внутрішній монолог, «внутрішню мову» (наприклад, стор. 314: Орлюк, «здавалось, примовляв.., підхоплений нестримним потоком найважчих почуттів»). Ця композиційна різноманітність мовних засобів дає автору можливість глибоко розкрити душевний світ персонажа.

Серед воєнних образів, портретів, змальованих Довженком, насамперед привертають увагу Щорс і Боженко. Вони весь час у дії, в динаміці. Вони характеризуються, розкриваються переважно в звернених монологах, в діалогічних репліках. Зовнішні характеристики їх авторським текстом лаконічні, небагатослівні. Словесно-художні засоби змалювання Щорса обернені в психологічну сферу. «Буденні» означення, що характеризують його зовнішність (*середнього зросту, сухий, навіть трохи тендітний*), виразно перевершуються означеннями, що показують інтелектуальність персонажа: «Великі сірі очі (Щорса.— *І. Б.*) *іскрилися не гнівом і люттю,* а *легкою іронією,* а в тихому голосі відчувалась насмішка» (98). Ряд порівнянь, означень показує, що письменник більше, ніж при змалюванні інших персонажів, стежить за *виразом очей* Щорса, за *тембром* його голосу: «Голос Щорса задзвенів, як метал, очі блиснули гнівом» (98);

[11] Не можна не навести тексту, що супроводить Орлюка, коли він у завірюху повзе з товаришами до окопів ворога у розвідку, по «язика»; цей текст скомпонований знову-таки в дусі епічного співання-примовляння: «Вітре, вітре, солдатське щастя, заступи мене перед ворогом заметіллю своєю! Трудний і страшний, повзу я до ненависної мети, так чи ні, так чи ні? Так! Посуваюсь точно. І взагалі — так, ні пера, ні пуху... Приготуйсь! (Пошепки.) За Батьківщину! Благословіть, мамо...» (302). І тут у слові «мамо» зливаються поняття матері і Вітчизни.

«Задзвенів голос Щорса у високому незабутньому хвилюванні» (108); «Здавалось, він не говорить, а горить, і слова його розлітаються, наче іскри»» (110); «Звернувся Щорс... голосом, повним жалю, сарказму й гніву» (121); «мрійно і сердечно продовжував Щорс, дивлячись кудись в далечінь, у майбутнє» (144); «в кожному його слові було стільки сили, ясності і стриманого гніву, стільки гордості й глибокої любові до великого історичного діла» (160).

Композиція всієї мовної партії Щорса показує його як військового фахівця командира — це так звана «командна мова». Характеризуючи командну мову і її психологічні особливості, професор-полковник Т. Г. Єгоров в посібнику «Психологія», написаному спеціально для військових навчальних закладів, відзначає, що «першою рисою командної мови є її гранична стислість, ясність і чіткість. Швидкість темпу, в якому звичайно розгортаються бойові ситуації, не зносить довгих балачок, «грунтовних» доказів. В умовах бою хвилини вирішують успіх справи, тому командна мова і повинна бути гранично короткою і абсолютно ясною, такою, що не припускає кривотлумачень. Другою, не менш яскравою стороною командної мови повинна бути емоціонально-вольова насиченість її»[12]. «Емоціонально-вольова насиченість командної мови досягається насамперед її структурними особливостями (переважанням наказової форми) і, з другого боку, інтонаційними (виразовими) моментами при поданні усних розпоряджень. Командна мова повинна відзначатися також і спокійною впевненістю»[13]. Однак при цьому командна мова повинна бути логічною, обгрунтованою, образною, виразною і зрозумілою, переконливою, але всі ці якості в ній виявляються в специфічній формі.

Зразки командної мови Щорса і вмілого її компонування письменником спостерігаємо, відповідно до ситуацій, часто: «Ось написав для всіх присягу — клятву на вірність. Прочитайте і обміркуйте. Зберіть увесь полк. Попередьте бійців, що присяга буде не звичайним обрядом, а людською громадянською клятвою бійця революції» (107); «Переможемо! Вже перемагаємо!.. Вперед! За мною, вперед!» (140) і т. д. (див. стор. 98, 99, 100, 159, 162 та ін.). Але це лише одна грань мовної партії Щор-

[12] Т. Г. Егоров, Психология, Воениздат, М., 1952, стор. 146.
[13] Там же.

са. Інші її риси характеризують його як освічену людину, палкого пропагандиста ідей Леніна, командира-більшовика: «На білий терор відповімо червоним терором» (98); «Всі, хто вступає в полк, повинні добре володіти зброєю і розуміти політику Комуністичної партії. Тільки за цих умов ми будемо страшні для ворога. Товариш Ленін говорить: «Людство вступило в еру великих громадянських боїв...» (100).

З великою пафосною силою звучать монологи-промови Щорса перед бійцями (напр., стор. 121); вдало скомпоновані його партії в діалогах — то задушевно-роз'яснюючі, переконливі, логічні (розмови з бійцями, з селянами — стор. 120, 121, 145, 147), то саркастичні, іронічні (розмови з невдахами-інспекторами — стор. 104, 105 та ін.), то гнівні, пристрасні (розмови з полоненими ворожими офіцерами — стор. 122, 123).

Мовні засоби характеристики командира Таращанського полку батька Боженка відразу вводять читача в атмосферу героїчного: «Партизанський Ілля Муромець» — так називає його Щорс; Боженка любили всі, «хто не шкодував власного життя для революції»; «Батько був *дужий, горлатий* і *безмежно хоробрий.* Таращанці його *обожнювали»* (105). Але зовнішніми виявами його мови автор підкреслює своєрідність натури свого героя — він більше воїн, ніж дипломат і оратор. Характерною є його промова, звернена до київської буржуазії: «Граждани буржуазія, суб'єкти! Пробачте великодушно, що змушені були дати бій під містом. Інакше як же вас, негідників, проймеш?! Ето, граждани буржуазія, кулемет. А хто його видумав? Ви! А хто цим кулеметом знищив десять мільйонів трудящих у братовбивчій війні?.. Так ось, в розумінні цього кулемета я й кажу,— чи не можна позичити у вас мільйонів п'ятдесят...» (125). В такому ж плані скомпонована і розмова Боженка з інспекцією штабу армії, зокрема з інспектором Борковським, колишнім гетьманським офіцером (стор. 156—157).

Деякі, навіть окремі, однослівні репліки Боженка виявляють його незламну, бойову цілеспрямованість: в складній бойовій обстановці Боженко одержує повідомлення: «— Василю Назаровичу! В Хомутівцях уланський полк білополяків. Що робити? — Вирізати! — закричав Боженко» (157). Безперечно, гоголівські мовні барви, барви «Тараса Бульби», поклали свою печать на харак-

теристику Василя Назаровича Боженка. Недарма письменник зображує його на гоголівському фоні: «Погуляймо тепер у просторах свого серця і... перенесімося в Дубно на Волині... На вокзалі, за кілометр від старовинного бойовища, звідки грандіозна душа Гоголя піднесла колись окривавлену душу запорожця Кукубенка до самого божого престолу.., в салон-вагоні біля вікна сидів Боженко» (154). Цей гоголівський мотив урочистості при змалюванні героїчної смерті запорожця Кукубенка, очевидно, використаний і в зображенні смерті самого В. Н. Боженка.

Поряд з героїко-епічним елементом спостерігаємо в характеристиці Боженка й виразні засоби гумору. Це помітно в компонуванні промов Боженка, його діалогів з різними людьми. Для нього характерне, знов-таки, гостре, «солоне» гоголівське слово, грубуватий жарт, ніби він тільки що, разом із своїми соратниками, писав листа турецькому султану...[14]. Але це, звичайно, так би мовити, лише художні проекції на класику, на безсмертні образи й картини великого російського майстра слова, це лише ремінісценції, які допомагають письменникові глибше розкрити образ, а дослідникові — глибше зрозуміти саму манеру мовностилістичних характеристик в поетиці Довженка. Боженко — свідомий боєць революційної армії, і письменник показує його мову і в цьому аспекті: «Так що прояви там побільше хоробрості, *класової ненависті*» (155) і под.

Високого пафосу сповнена картина смерті і похорону Боженка. Тут знову відчуття великої масштабності: «Прощай, Росія і Україна...»; «віщими птицями озиралися вершники в тривозі і скорботі. Все виросло до велетенських розмірів»; «народна епопея постала перед очима... в незабутній своїй величі і силі»; «Боженко... оглянув в останній раз простори України і упав мертвим» (163—164). І цю сцену також супроводять образи Шевченка і Пушкіна, «і музика, і подих життя, й смерті, і безсмертя» (165).

---

[14] Пор. також омонімічну гру при компонуванні діалогів Боженка з Щорсом, напр.: «Боєць питає Боженка, що робити з буржуазією в театрі. «*Пустити!*» — наказав Боженко... «Стій! Куди *пустити*?» — спитав Щорс. «*В розход...*» — Савка козирнув...» і т. д. (126); або: «А коли Петлюра втече в Польщу, так ви не дуже там вагайтесь, а *прямо*...» Боженко.., відчувши легкий дотик Щорса.., закінчив свою промову більш дипломатично: «*Прямо* на кордоні *станьте*, і щоб птиця не пролетіла!» (153).

Мовна характеристика образу Боженка — яскравий приклад змалювання героїчного в галереї довженківських образів.

Багато уваги і творчих зусиль художника слова приділено змалюванню образу Мічуріна (кіноповість «Життя в цвіту»). Тут широко використані мовні засоби психологічної характеристики, засоби розкриття душевних переживань людини.

І в зображенні Мічуріна письменник користується обома планами мовної характеристики: компонуванням мови самого персонажа (діалоги, монологи, внутрішня мова) і безпосередніми авторськими характеристиками.

Мовні засоби першого плану спрямовані на розкриття персонажа як ученого-біолога, творця. Тому діалогічні партії і монологи Мічуріна насичені науковою лексикою і фразеологічними сполученнями, зокрема біологічною, ботанічною термінологією, афористичними висловами. Про це свідчить перший-ліпший уривок тексту, наприклад: *«Закон Менделя* не пояснює розвитку плодового дерева... Беру для *схрещування* рослини різних *видів* і навіть думаю спробувати *родів»* (181); «Важить *рух думки, матеріалізований в природі»* (216); «Тоді я вводжу в дію *ментора»* (230); «новий сорт виробив уже в собі повну стійкість і не піддається *вегетативному впливу підщеп»* (237); «я, нарешті, знайшов спосіб створення нових рослин на основі *віддаленої гібридизації,* шляхом *використання посередника»* (230) і под. Письменник вільно володіє науковою термінологією, правильно і вдало компонує численні діалоги, дискусії біологів і ботаніків, застосовуючи в цьому плані також прийом контрасту. З іронією, відтінком презирства показує він, як звучать наукові терміни, пов'язані з діяльністю Мічуріна, в устах царя і його міністра: «А що він там в Козлові робить, цей учений? — Селекціонер-оригінатор, ваша величність,— *значуще* пояснив міністр. —Аа! — сказав цар *тоном обізнаності...»* (172).

Багато уваги приділяє письменник афористичності мови Мічуріна, підкреслюючи цим мудрість і досвід ученого: «Так, я, мабуть, смішний серед *тисячолітніх заростей ніким не зрозумілих закономірностей»* (194); *«праця на землі стане творчістю, мистецтвом»* (202); *«Природа... досить мені її подачок...»* (206) (цей останній вислів згодом сформується у Мічуріна у крилате висловлення, сприйняте всім радянським народом: «Не ждіть

милостей від природи. Взяти їх у неї — наше завдання», 229); «Яблуко — це найдосконаліший плід землі.., яка краса, яка благородна форма! Який скарб, як добре заховала природа *сім'я життя»* (185); «Вчіть дітей садівництва по всіх школах країни, так само, як вчите їх рідної мови й арифметики. Зціліть людей від деревобоязні, деревоненависництва й байдужості. Прикраситься світ» (259).

Не можна навести всіх афористичних висловів, що наповнюють мовну партію Мічуріна і спостерігаються майже на кожній сторінці твору. Особливо багатий афористичними висловами діалог Мічуріна з М. І. Калініним, створений письменником у плані філософського роздуму, міркувань людей, які прожили довге й многотрудне життя, які знають і «щастя обробляти землю», і «фаустівську вічну тему», і те, що «наша батьківщина повинна перетворитись на соціалістичний сад». Цей діалог досить своєрідний — це ніби передача словом однієї теми, ідеї, що здійснюється двома голосами. Цим підкреслюється соціальна і дружня близькість персонажів. Кожен із них відразу розуміє вислів співбесідника і відразу ж продовжує тему, розвиває її (наприклад, на стор. 254, 255 — про мислення «великими категоріями», про «інерцію мишлення» і т. д.).

У кожній з реплік персонажів, які ведуть діалог, виразно відчувається слово, що є смисловим центром, або, як у такому випадку кажуть психологи, «критичним» словом [15]. З цього погляду, а також з погляду розуміння слів-символів, слів—асоціативних комплексів, характерними є заключні репліки діалога Калінін — Мічурін:

«— Мені приємно подарувати вам цю *різьблену шафу моєї роботи.* Не прийміть це за акт прихильності особи влади.

— Дякую... Я буду зберігати в ній *насіння»* (257).

Так у «короткому» слові — асоціативному комплексі розкритий образ Калініна як людини праці (до того ж— мистецької) і образ Мічуріна — як того, що творить нові сорти насіння.

---

[15] Пор.: «Відзначимо також, що залежно від контексту, в якому розуміється слово, від того, як воно зачіпає людину, одно слово (так зване «критичне») може викликати уповільнену, але бурхливу реакцію, а ціла фраза не буде супроводитися такого характеру реакцією» (П. Якобсон, Заметки психолога о заметках писателя Л. Гумилевского, «Вопросы литературы», 1958, № 8, стор. 177).

Набагато глибша психологічна характеристика Мічуріна, виконана в безпосередньо авторській партії. Тут ми спостерігаємо велику і влучну концентрацію лексики і фразеологічних сполучень, які позначають душевний стан людини, відчуваємо глибину її переживань. Заглиблення саме в ці категорії лексики, винайдення все нових і нових словосполучень в цій сфері, пристрасно-бурхливі, але в той же час філософсько-роздумливі інтонації, які або вгадуються в підтексті, або прямо підказуються письменником, свідчать, що психологічному аналізу самопочуття, душевного стану людини і виявленню цього в слові О. Довженко вчився у Льва Толстого. Багато поетичних барв покладено для змалювання самотності ученого в старі, дореволюційні часи: «Мічурін довго дивився їм услід, як *дивиться самотній острови*тянин *в безмежжя морської далини,* де зникає корабель з *білими вітрилами надій*... Ним опанував напад *гнітючої туги й терпкої гіркоти*» (184); «Сіра заклопотаність затаврувала їх змарнілі обличчя й незлагода залягла смутком на їх душі» (210); «Мічурін... глянув на Христофора поглядом, сповненим такої *глибокої скорботи,* що Христофор схопився... за серце й заціпенів, немов незрима рука прошила його списом» (212).

З погляду психологічного розкриття образу Мічуріна авторськими словесно-художніми засобами найглибшою частиною є велика — на дві сторінки — надфразна єдність, що починається (на стор. 264-й) словами «Великий перетворювач природи сидів за столом, відособлений від усіх» і кінчається перед абзацом (на стор. 266-й) «Оратори змінялись на трибуні». Увесь цей малюнок — філософський, психологічний аналіз душевного стану людини — сприймається «одним духом». Опорними пунктами, що з'єднують увесь цей текстовий масив, є слова *Мічурін, він, великий перетворювач природи*; навколо них розгортаються концентри психологічних словосполучень: «Він пізно *спив з терпкої чаші визнання,* на заході похилого свого віку, і сидів серед потомків, *позбавлений гордості, гонору,* змагання й ненависті до своїх супротивників, яких ненавидів все життя *пристрасною, невгасимою ненавистю*... Природа не дала йому спокою велетня-дуба... Він був розлюченим левом серед безжурних стад, орлом у клітці, полководцем без армії... *Мудрий сум завершення життя,* ...тихий *смуток загасання* обгорнув його своїм присмерком...

Та марними були всі його словесні зусилля й, щоб не зганити відчуття космосу мізерністю словесних звірень, він *благально мовчав* у *болісному й глибокому самоспогляданні*... і тоді *сльози захвату* душили його... І тоді, *скрушаючись і клянучись* в *примарному поборництві своєму й плачучи від втихомирення й відчуття великої світової єдності, старий російський Мікеланджело природи прощав* все і всіх на світі, тому що *квола і немічна є людина сама одна,* і *все життя самотнього скорботне.*

А... працюючи знову в саду, він з гіркотою згадував свою кволість і навіть обминав те місце, немовби соромився рослин своїх, безмовних свідків падіння, яким він все життя своє загрожував волею воїна і завойовника» (266).

У прикінцевих абзацах повісті письменник в прямих характеристиках Мічуріна не залишає того духу психологічної афористичності мови, яка супроводить образ на протязі всього твору: «смерть його відгукнулася у серцях потомків самою лиш тихою *задумою вдячності* й глибокої пошани...»; «він... лагідно-замислений і *засмучений від пізнання»* (267).

Можливо, з меншою концентрацією, але в тій самій довженківській манері змальовані й інші позитивні образи: тут при зовнішній характеристиці обов'язково наявні означення, означальні конструкції, що розкривають внутрішні психологічні особливості людини. У керівника великого будівництва Арістархова, наприклад, «велике опукле чоло і весь він громіздкий не по літах, але *внутрішньо витончений.* На ньому вже, як постійна ознака, наліт втоми від довгих і складних турбот і постійної готовності приймати рішення. Він — інженер. Але він *поетичний»* (563).

У всьому арсеналі епітетів Довженка якесь узагальнююче гуманістичне значення має слово *добрий, добре* (діло), *добра* (людина, справа). Згадаємо, що на граніті п'єдесталу пам'ятника Мічуріну буде написано: *«Добрій людині»* (267). Ніби продовженням цієї характеристики в тому ж плані філософсько-роздумливого, гуманістичного характеру є образи колгоспників Івана Кравчини і Філона Бесараба: «Якщо скульпторам... доведеться десь у новому місті над широкою рікою ставити пам'ятник *Добрій людині,* кращої моделі, ніж Іван Кравчина, їм, мабуть, не знайти... Кравчина — людина гармонійна. Вираз готовності до дії ніколи не сходить з обличчя і з усієї

його постаті. Очі сірі, іскристі, цікаві, завжди сміються. Пшеничні вуса грають на загорілім обличчі... Здається, немає нічого навколо, чого б він не міг зробити. Він тесля, столяр, бондар, пасічник, коваль. Уміє робити покрівлі, мости, будинки. Він косар і сівач. Знає всі машини, садівництво, сам робить вино і дуже любить співати» (537). Проте не лише ці барви малюють Кравчину. Письменник знаходить також яскраві мовні засоби для політичної характеристики одного з своїх улюблених персонажів. У цьому випадку використовується суспільно-публіцистична лексика в поєднанні з емоціональною, навіть афективною, гнівною, звучать вольові, гнівні, саркастичні інтонації (589—590).

Тут яскраво виступає також інший прийом: характеристика людини праці через назви професій, процесів праці[16]. Поєднання цього прийому з засобом мистецьких ремінісценцій спостерігається в змалюванні портрета Філона Бесараба: «Розбирає хату Бесараб Філон, мій сусід, *тесляр* років за п'ятдесят. *Легка неправильність тонкого обличчя,* вуса і темна з сивизною на щоках борідка роблять його схожим на апостола з картини *Ель-Греко.* Від його тихого щирого голосу, м'якої посмішки, від ясного світла, яке виходило з глибин великих темнокарих очей,— від всієї його злегка кволої фігури віє *добротою і вродженим благородством»* (557); «Голос у Бесараба чистий і глибоко проникливий, як це буває в немолодих людей, яким доводилося більше працювати й думати, ніж говорити» (587); у Бесараба «античне чоло» (572), піт з якого він витирає «широкою трудовою долонею» (572).

Вплив творів живопису особливо помітний на змалюванні портрета батька в «Зачарованій Десні»: у нього «антична статуя», «з нього можна було писати лицарів, богів, апостолів, великих учених чи сіячів...» (478), він «мав вигляд переодягненого у поганючу одежу артиста імператорських театрів» (482). Багато уваги приділено та-

---

[16] Пор. використання цього прийому в творах А. Малишка:

Юнацькі руки молоді,
Вам добре тішитись в труді,
Тесать, копать, залізо б гнути,
Садити сад, зелені рути,
Плоти гонити по воді...
Ідуть мовчазно ковалі,
А в хлопця руки в мозолі,
Він, може, теж коваль. І знову
Клепав би плуг чи гнув підкову...
А тесля — теслі: підійдім,
Він, може, теж возводив дім,
Сушив кленину в ночі літні
Чи ставив тесані ворітні...
(«Прометей»).

кож мовним засобам зображення внутрішнього світу цього персонажа (див. стор. 477), в якого «душа океанська» (484).

Особливою увагою письменника користуються персонажі похилого віку — *діди*. Можна сказати, що в галереї образів української літератури існують як тип *довженківські діди*. Причому засобами кіно, на нашу думку, принаймні в «Землі», вони змальовані гірше, ніж засобами художнього слова в кіноповісті. Всі вони *кремезні, могутні*. Дід Григорій у свій час був «найдужчим парубком на всю губернію» (36). Дід Захарко — коваль «так гупав чобітьми, що ми прокидались вночі, як од грому... В нього були великі чоботи і такі важкі ноги, що під ним неначе згиналась земля... Курив він такий лютий тютюн, що коло нього ніхто не міг стояти близько. Його обходили кури і поросята. Собаки оббігали його городами, а невістка Галька спала в коморі...; дідового Захаркового запаху боялась навіть риба і погано в нього клювала» (472).

Безперечно, що весь цей художній гіперболізм, саме компонування мови, як і в багатьох інших випадках,— від Гоголя і від народної казки.

Всі вони, ці персонажі, з *високими чолами, ясною, мудрою посмішкою..,* позначені печаттю якогось іконописного живопису: дід Семен — «немов на картині... трохи ніби сяяв», а дід Григорій був «позбавлений божественних рис», він був схожий на стародавнього воїна. Такого ж типу словесні засоби вживаються і при зображенні портретів діда і прадіда в «Зачарованій Десні», в «Поемі про море» (старий Федорченко). Але це, очевидно, данина письменника і водночас художника, скульптора таки старовинному портретному живопису.

В розкритті внутрішнього світу цих дідів використовується уже згадуваний прийом показу якостей персонажа *через назви процесів праці, дій*. Щоб втілити образ діда Семена в кінокартині, попереджає письменник, артист повинен, маючи відповідну зовнішність (високе ясне чоло, сірі очі, широкі плечі), уміти орудувати косою, вилами, ціпом, зробити хату, змайструвати воза без найменшого шматочка заліза; не боятися ні дощу, ні снігу, ні далекої дороги, ні важкої ноші на плечах; на війні — не лінуватися ходити в атаки й контратаки, в розвідку, вміти не їсти по три-чотири дні, не втрачаючи сили духу; охоче копати бліндаж, витягати з багнюки гармати чи чужий автомобіль (38).

В дальшому письменник і покаже такого солдата, Івана Орлюка, на війні (стор. 296—297).

Дід Семен в «Зачарованій Десні» (*чоло високе; хвилясте довге сиве волосся)* був «добрий дух лугу і риби. Гриби й ягоди збирав він у лісі краще за нас всіх і розмовляв з кіньми, з телятами, з травами, з старою грушею і дубом — з усім живим, що росло і рухалось навколо» (463). Він промовляв з почуттям *«тонкого жалю і примиренності з бігом часу»* (463). (Подібні характеристики, образи дідів, що «розмовляють з кіньми», ми знайдемо потім у Лакснесса, в «Самостійних людях», що свідчить, очевидно, про спільну манеру письменників, близьких до народу, до його побуту і відчувань.) Але, крім «філософської мудрості», діди ці мають величезні, мов коріння, волохаті руки, широкі щедрі руки, вузлуваті, темні, як коріння дерева, пальці, що «нікому й ніколи не заподіяли зла на землі, не вкрали, не вбили, не одняли, не пролили крові. Знали труд і мир, щедроти й добро» (475); Самійло був талановитий косар: «Орудував він косою, як добрий маляр пензлем... Коли б його пустити з косою просто, він обкосив би всю земну кулю» (495); Максим Федорченко — «спадковий тесляр» (546) і т. д.

Слово *робота,* назви професій, словосполучення *добра робота* і под., опоетизування труда — це одні з опорних пунктів усієї словесно-художньої системи О. Довженка, його естетики слова. Слова *робити, робили* часто заступаються словами *творити, творили,* наприклад: «Були хлібороби батько й мати, що весь вік *творили* хліб і мед для людей» (313). Це виразно виділяється відразу ж після словесних засобів героїчного чи поряд з ними, у зв'язку з ними. Праці, труду, як творчій радісній дії, присвячені захоплені вигуки письменника, афоризми, висловлені чи в авторській партії, чи в мові персонажів. Наприклад: «А що є на світі радіснішого й приємнішого, ніж *добра робота?»,* «всяку корисну річ *зробити спритно й весело»* (38); «Витягав гармати з вибоїн та ям, машини, що забуксували, *легко при тому посміхаючись і жартуючи...»* (297); «Фізичну працю ненавидять раби й паразити» (220); «Працюючи внизу, вони (матроси в трюмі корабля) повні свідомості *творимого подвигу,* і це надає ритму їх злагоджених рухів *неповторну красу»* (396); *король гідромеханізації* (522); «Прекрасна людина в бою за Батьківщину. Прекрасна вона в стражданнях і в смерті за неї. Але найсвітліша краса її *в труді»* (526);

«колективний, плановий, наполегливий *труд* великого радянського суспільства» (536).

У кіноповістях Довженка є багато високопоетичних описів — картин праці індустріальної («Поема про море»), сільськогосподарської («Земля», «Зачарована Десна»), садівничої («Життя в цвіту»), мореплавської («Антарктида») та ін. Дії людей у громадянській, у Великій Вітчизняній війні також зображуються, за билинною традицією, як важка робота, праця. Таким чином, вимальовується ціла система використання словесно-художніх засобів (назви речей, професій, дій, означення і епітети, різного типу фразеологізми і словосполучення і под.), дібраних і створених письменником на основі трудової естетики слова. Тим-то і зображення людей — персонажів творів, і зображення картин праці, і окремі вислови, афоризми про працю, перебуваючи у зв'язку і гармонії, становлять важливу і об'ємну частину всього словесно-художнього мистецтва Довженка, частину тих мовних багатств, які дала художникові слова загальнонародна українська мова.

САТИРИЧНЕ, ГУМОРИСТИЧНЕ, ІРОНІЧНЕ СЛОВО

Поряд із словесно-художніми засобами героїчного яскраво вирізьблюються в творах Довженка засоби гостро сатиричного, іронічного і гумористичного слова. За своїм характером — це сатира, сказати б, не суто побутова, а соціальна, за обсягом — це сатира не малих форм, а трагедійна. Сатиричне слово — могутня зброя письменника у викритті ворогів революції всякого толку, найперше українських буржуазних націоналістів, самого явища — буржуазного націоналізму. Письменник надає великого значення викриттю облудності, брехливості вживання націоналістами деяких історично поважаних народом слів, слів, якими націоналісти намагаються замаскуватися. Націоналістичні загони, як відомо, називали себе *гайдамаками, козаками,* вкладали свої поняття в слова *українець, Україна, українська, трудова* і под. Довженко в кожному випадку наголошує на тих семантичних гранях цих слів, які розкривають реальні, справжні поняття, правдивий зміст слова—всупереч націоналістичному маскуванню. Письменник підкреслює, що націоналістичні загони—це не історичні гайдамаки, а обдурені солдати й офіцери російської армії, «тільки націоналістичний туман

замутив їхню і без того затьмарену свідомість, розбуджену в огні» (9)[17]:

«Козаки! — звернувся Щорс до маси полонених (петлюрівців) голосом, повним жалю, сарказму й гніву: — Яке прекрасне слово — ко-за-ки! Українські козаки, що віками боролися за волю українського обездоленого народу, що пролили моря крові в боротьбі з своїми та польськими панами!.. Козаки!.. Ось козаки! — Щорс показав на богунців.— Ось вірні сини народу, революціонери, більшовики. А ви, як сказав колись... Шевченко: «Славних прадідів великих правнуки погані...» За кого б'єтеся?! За панів, за отаманів...» (121).

Так само в поняттях *українець, Україна* письменник підкреслює соціальну сторону змісту: Тиміш Стоян — *українець-робітник,* що бореться за Україну *Радянську* (17, 19).

У запитанні «неприємного селянина» до верховодів Центральної ради також підкреслюється соціальна суть поняття *українська:* «Ну, гаразд. Влада, кажете, українська, а земля чия?.. Земля, питаю, панська чи селянська?» (19).

Сатирично обіграні також словосполучення «українська шинель», «українські чоботи» (9), «українська президія» (18), що використовувались націоналістами для маскування і для створення націоналістичного туману.

Словесне маскування ворога показане також на прикладі із словами *труд, трудовий.* Один із членів петлюрівської директорії пропонує назвати «установчі збори», які директорія гадала скликати, трудовим конгресом: «Краще «трудовий конгрес». Трудовий, труд, труд... Розумієте? Щоб уже в самому слові було щось трудове. Адже більшовики під Києвом! Щорс!» (119). У читача відразу ж це викликає асоціацію про сучасне словесне маскування ідеологів капіталізму, які називають капіталізм «демократичним», «конструктивним», «позитивним» і под.

Ця чутливість письменника до соціального відтінку слова помітна і в багатьох інших випадках: наприклад, у розрізненні понять *товариш* і *громадянин* (122), змагання в новому, соціалістичному розумінні і змагання сутяжницьке (535).

---

[17] Тут ще додається ремінісценція — шевченківський образ: «Як Україну злії люди присплять, лукаві, і в огні її, окраденую, збудять...» («Мені однаково»).

Таке використання соціальних відтінків слова допомагає письменникові глибше характеризувати суть явища, надає стилю його мови в цих випадках публіцистичної чіткості і виразності.

У кіноповістях «Арсенал» і «Щорс», що тематично належать до періоду Жовтневої революції і громадянської війни на Україні, є ряд гостро сатиричних, дотепно змальованих сцен зборів і засідань націоналістів. Зображення набуває тут памфлетного характеру. Письменник використовує знижуючу лексику і словосполучення, які викликають у читача іронічні, гумористичні емоції: *заливається* багатоцерковним дзвоном столиця України, *вдарив* трьохсотголосий хор, *загримотів* протодиякон *катастрофічним* басом, *кортить* усім говорити, вулицями проїздять верхи *оперні* запорожці і под. Смислове зіткнення, що так само викликає сатиричні почуття, досягається також іронічним переліком назв «діячів», що беруть участь у подіях: *провінціальні* українські *кооператори* й *ветеринари,* які марили в страшний час про поворот історії народу назад (9), *петлюруючі* чиновники, звичайні й відставні; студенти *у формі* і тисячі *безформених* обивателів міста; сорок ще й чотири *могутні* київські ієреї... з масою розкішного волосся; протодиякони і архідиякони, що *рикали громовим риком; захриплі гімназисти, чиновничі й куркульські синки, простодушні вчителі і вчительки, студенти, навіть провізори* й інші інтелігенти й обивателі, а також офіцери й відставні люди різного звання (14—16); *куцозорі реставратори історії.* Усі ці «діячі» лише захаращують площу, де відбувається *всечиновне торжество* (28). Цьому «націоналістичному туману» протиставляться *пафосно* зображені картини революційних боїв на заводі «Арсенал», у місті, на полях України (22, 26—27). Смислове зіткнення нібито «високого», тобто згадуваних уже «діячів», з реальною дійсністю досягається також словосполученням *недолугі переможці* (30); *«Обивателі,* чиновники, що так недавно *горлали* на площі славу Центральній раді, стоять з *глеками»* (в черзі до колодязя) — явний натяк на розбитий глек, відомий у народній словесній творчості як символ розбитих надій.

Мовні засоби сатиричного зображення засідання петлюрівської директорії зосереджені у репліках членів директорії: вдале компонування цих реплік, виступів яскраво показує внутрішній «зміст» персонажів. Кожний з них *по-своєму* пропонує, як рятувати ситуацію: один —

«відслужити молебні по всіх київських церквах... щоб три дні дзвонили... дзвони... І щоб увесь народ три дні ходив без шапок і радів, радів, радів, а кругом — *бов, бов, бов!»* (118) — виразна характеристика явно «недолугого» політикана; другий — «Тут до нас приїхали звідкись два американських офіцери... потрібно якнайскоріше видати їм з сейфа двадцять мільйонів доларів... *Не підмажеш — не поїдеш,* як кажуть у нас в кооперації» (119) — виразна характеристика шахрая і т. д. Сцена засідання закінчується тим, що вбігає полковник і «кричить на *всю директорію:* «Пане отамане, Щорс у Семипілках!» (120). Безперечно, що вислів «на всю директорію» являє собою трансформацію народного прислів'я, яке саркастично характеризує директорію: «У вагоні директорія, а під вагоном — територія».

Памфлетним стилем позначена галерея образів ворогів українського народу, буржуазних націоналістів, гітлерівських прислужників чи гітлерівських офіцерів: Грибовський — «комівояжер терору», недолугий син попа, збляклий суб'єкт, відомий не одному десятку контррозвідок, мінус-людина, людський покидьок, який завжди потрапляє під ноги на непрямих шляхах міжнародної політики (284); Курбацький — молодий дезертир, жорстокий і безвольний, бандит і грабіжник, підлий виконавець фашистських наказів (287); Шредер — убивця, який вважає, що «політика вільна від моралі». Для Шредера типовими є різні висловлення, які Гітлер і його пропагандисти притягали для «виправдання» своєї загарбницької політики і своїх злочинів. Він посилається на філософів, говорить тими мовними штампами про війну, про право сильного і под., які були на озброєнні відомства Геббельса (306). Засоби мовної характеристики допомогли письменникові розкрити ці образи у всій їх огидній натурі.

Вдало скомпоновані письменником діалоги на суді між прокурором Орлюком і підсудними Грибовським і Шредером. Від усіх реплік-висловлень Орлюка віє правдивою переконаністю, гнівом, пафосом; від висловлень ворогів — намаганням замаскуватися, шляхом словесної еквілібристики вийти «сухим з води» (359—363). До цієї ж галереї образів належить і колонізатор Пайпер — «здоровий, з обличчям веселого ката або п'яного м'ясника» (435).

Коротка, але надзвичайно характерна мовна партія учителя Мандрики зображує його — без будь-якої безпо-

середньої авторської характеристики — як боягуза і пристосуванця, жалюгідну людину: «Пробачте, я, здається, на вас дихнув... Не дихнув? То пробачте. Мені здається, що дихнув. Пробачте ласкаво... Так не дихнув?.. Дозвольте потиснути вашу руку. Ой, я, здається, знову дихнув...— Так це як його. Та... Ну, начебто він—і не він. Дуже важко сказати зразу, отак от, «так» чи «ні». Ви поспитайте, людям же видніше, то й я придивлюся й скажу... Ее... треба ж придивитись» (286, 346—347, 359—363). Характерність мовної партії Мандрики і сама непевна, ухильна манера його говоріння [18] настільки типові для цієї категорії людей, що Мандрика стає називною фігурою.

Складною щодо добору мовних засобів є сцена розмови Івана Орлюка з іноземними журналістами. Тут письменник користується кількома прийомами характеристики: по-перше, уже відомим нам вживанням знижуючої лексики: Орлюк не розібрав, що то за люди — «чи то журналісти, чи письменники, чи продавці, чи які інші персони світової історії... Деякі з них, як видно з погонів, перевдягнені були в *військові кофтинки...»* (293),— це відразу надає іронічної тональності всій сцені; по-друге, прийомом зіткнення різних, протилежних за своєю вагомістю і силою понять, дій, фактів, що їх бажають іноземні журналісти поставити в одну, рівноцінну площину. Отже, з одного боку: ряди слів — позначень безперечних героїчних вчинків: Орлюк *втретє поранений, шматований нестерпним болем, закривавлений..,* з другого — позначення інших понять, чеснот і дій: *благодушний рум'янець свіжовиголених щік, аплодисменти, захоплення* Орлюковим *героїзмусом,* виняткова чемність і делікатність, *рекомендації побільше колошматити фашистів,* така

---

[18] Слід звернути увагу на виявлену письменником майстерність у передачі Мандричиного говоріння:

Орлюк. Свідок Мандрика!

Мандрика. Я... той, як його...

Орлюк. Ім'я, по батькові?

Мандрика. Гордій Павлович. Моє?

Орлюк. Так. Рік народження?

Мандрика. Але дозвольте... Тисячу дев'ятсот десятий.

Орлюк. Професія?

Мандрика. Вчитель... Хіба ж...

Орлюк. Де були в час окупації?

Мандрика. Клянусь, ніде!.. Тут... хіба я...

Орлюк. Чи пізнаєте ви... українсько-німецького націоналіста Грибовського?...

Мандрика. Так це як його?.. Та... Ну, начебто він — і не він... і т. д. (359—363).

приємна і правильна російська вимова перекладача, ніби він народився в старому Петербурзі чи в Одесі. Добір цих слів, які безперечно правильно позначають усю ситуацію, створює виразну *іронічно-сатиричну тональність* мовлення. Читач, особливо знайомий з ситуацією, вгадує в цьому мовленні підтекст: глузування і докори у зв'язку з невідкриттям союзниками другого фронту, натяк на невиконання союзницького обов'язку, на спроби підмінити другий фронт «захопленням» і «аплодисментами» на адресу радянського солдата; вжите кореспондентом в іномовному оформленні слово — позначення відваги і доблесті — *героїзмус* — доповнює цю іронічну характеристику; нарешті, натяк міститься також у словах про вимову перекладача (очевидно, емігранта).

Багато уваги приділив письменник мовним засобам характеристики негативного персонажа нашої радянської дійсності, виконроба, майже інженера — Валерія Голика. Інженер Голик — непоганий працівник на виробництві, хороший оратор, але брутальний, бездушний егоїст, себелюбець. У змалюванні образу Голика, у доборі мовних засобів для нього Довженко виявив багато винахідливості і пристрасті, бажаючи, очевидно, показати його яскраво і переконливо. Голик не може сердечно розмовляти з людьми, і Філон Бесараб визначає цю його рису: «Не та його *душевна номенклатура»* (559). Це нове словосполучення, яке має тут два аспекти: а) по-перше, номенклатура посад є не тільки рангова, а й *душевна,* б) по-друге, Голик за посадовою номенклатурою — виконроб, але за цією, «душевною» номенклатурою він — ніщо. Далі йде оригінальне, афористичне висловлення про інтелігентність: «Боягуз, і той прикинеться колись хоробрим, скупий раз у житті — щедрим, падлюка — добрячим, нещасний — щасливим. Єдиним не прикинеться — інтелігентним. Вже як нема отут,— не питай, не поможе, на яку службу не признач. Одне знає — кричить, як гучномовець!» (559—560). Афористичність вислову продовжується і в інших характеристиках: «З яких щілин минулого повзеш ти в комунізм? Красень з мозком інженера і совістю клопа» (596). Письменник не задовольняється цими характеристиками. Він прагне глибше «копнути» психологію Голика. Потрібні слова і словосполучення інших серій — науково-психологічних, і письменник їх знаходить: «усі почуття, заложені природою в Валерія Голика, виявились зверненими виключ-

но до власної його персони. Персона його більш хитра, ніж розумна, більш розсудлива, ніж поривчаста. Відсутність природного таланту замінює в ньому настирливість і неабияка пробивна сила» (535); «Але, можливо, трапиться що-небудь таке, коли, мов обпалений блискавкою, побачить він у правдивому світлі свою неприглядність — та пізно. Вже марні будуть і самокритика, і самоаналіз і розшуки соціальних причин. Ніщо вже не поверне його душі гармонії, тому що все проходить тільки для смерті, для життя нічого не проходить» (580); «Правда, прізвище Голика не вимовляється, і тавруєтьcя лише самий факт недорозвиненості людських відносин, які продовжують ще як пережитки перебувати в нашому суспільстві» (583). Характеристика Голика закінчується похмурим порівнянням: «Тільки Голик стоїть коло борту один, відокремлений. Так в зелених гаях стоять одинокі, обпалені блискавкою темні дерева» (608). Шаблон, притертість словосполучення, образу. тут відсутні,— мовні засоби оригінальні, правдиві і влучні.

Вістря сатиричного слова письменника спрямоване проти тих, хто забуває гідний, ленінський приклад особистого життя. Невідповідність того, щó людина дає суспільству, тому, щó вона одержує від нього, формулюється у висловленні, яке має сатирично-іронічний підтекст: «І щось я встиг на фронті культури, а ще більше *на фронті боротьби із зрівнялівкою.* Міцно зрозумів я чарівне гасло: кожному по потребі,— став дебелий, показний» (572). Читач безпомилково вгадує це *сутяжницьке маскування* препарованими для своєї користі публіцистичними формулами-гаслами, бо результат наслідування цим гаслам, виявляється, не суспільний, а грубо особистий: став *дебелий, показний.*

Ніби лагідним, але гостро іронічним словом змальовується жінка — «заступник міністра чи то хімічної, чи то якоїсь іншої промисловості». Усе висловлення про неї — з виразним іронічним підтекстом: «Це дуже розумна і освічена жінка, інакше її, звичайно, на таку високу посаду нізащо б не призначили..; від довгого напруження розумових сил і широти охоплення складних предметів у неї з'явилась короткозорість, внаслідок чого подруг свого босоногого дитинства вона майже не впізнає» (540). Але репліка однієї з цих подруг відразу виводить підтекст на поверхню течії думки і мови: « — Еге! Думає, що вже як «ЗІМ» і павутинки... А *вчилась як*, пам'ятаєш?

Гірше за нас вчилась...» (541). Таким чином, засобами підтекстового смислу і прямої іронічної репліки ця «розумна, освічена» особа цілком викрита.

В такому ж плані скомпоновані висловлення Кравчини про тих, хто з «плямами» хоче «лізти з нами в комунізм» (590).

Гостро сатирично змальований Брикун, в самому прізвищі якого письменником вже закладені емоції зневаги, презирства. Його характеристика в слові несподівана своїм контрастом: «Одяг, постать, хода,— *достойність:* не впізнати колишнього першого *ябедника* і *склочника* колгоспу» (541) [19]; «Уже Брикун Харко, нащо дурний, і той...» (541); «Ліквідували його установу як непотрібну, де він *трубив* попустому двадцять років» (541); втік з колгоспу на «висококалорійну» посаду в якийсь «снаб». Тепер він—спеціаліст по холодильниках.

Голова колгоспу, перелічуючи тих, хто приїхав у гості в село, говорить: «Не тільки орли-соколи злетілись до нас. Прилетіли й дрібніші пташки — *заготкурочка, заготкачечка, райгусак, райкарась, промцибуля, облсметана»* (545). Цей іронічний словотвір яскраво характеризує, таврує презирством брикунів. Реагування Брикуна на ці відверті натяки на його персону передаються письменником знов-таки іронічною контрастною словесною формулою: «Спеціаліст по *холодильниках* починає помітно *гарячитись»* (545).

Звичайно, всі ці ситуації можна було б передати, переказати звичайними словами,— вони теж були б зрозумілі, але більше вони виграють, сяють гострими лезами сатири й гумору, нещадно разячи негативних персонажів, негативні явища, виставляючи їх на посміх, саме в такому словесному оформленні, у гострому слові, в несподіваному, вдало винайденому словосполученні або в іронічному підтексті.

У комплексі мовних засобів гумору Довженка значне місце належить мужньому, суворому жарту, який показує незламний характер людей, що жартують в будь-яких умовах, навіть ідучи на смерть. Відображення цієї риси нашого народу яскраво виявлене у М. В. Гоголя, особливо в «Тарасі Бульбі», в творах радянських письмен-

---

[19] Пор. у Тургенєва: «...какой-то господин высокого роста, с правильным лицом и благороднейшей осанкой,— по всем признакам шулер», «Лебедянь», изд-во «Правда», 1949, стор. 146.

ників. У Довженка такий суворий жарт посідає виразне місце в усій тканині його мови, надаючи сценам, ситуаціям гостроти і яскравості. Наведемо кілька прикладів:

1. Гетьмансько-німецькі бандити, заскочивши в село, питають селянина Чижа, де його сини, і, почувши у відповідь, що вони поїхали до Щорса в гості, передавали «всім привіт» і обіцяли скоро повернутись, скаженіють: «— Ти що, смієшся?! — *А, їй-богу, сміюсь!* Щоб ви тут з німцями Україною володіли? Та ніколи в світі!» (95).

2. З окупованої України тікають до Щорса повстанці. Червоноармієць Богунського полку, що стоїть на варті, зустрічає їх: «— Хто йде? — До Щорса на вечерю. Полтавські! — Проходьте, *галушники!* — А ти який?— Уманський! — Уманський дурень... Галушки німець доїдає... здрастуйте!» (97); «— Яким вітром принесло? Звідки?— Вітром з України... вітром та димом.— Биті? — Биті і смажені...» (97).

Український жарт, його образність і словесне оформлення використані тут так натурально, що ця сцена, цей діалог звучить ніби не з сторінки літературного твору, а в реальній дійсності. У такому ж дусі скомпоновано і багато інших сцен (промови, а також розмови Боженка з інспекторами, з Савкою і под.).

3. Під час поводі на Десні одне з сіл затоплене, населення з майном і навіть тваринами рятується на стріхах. Піп Кирило, шукаючи натуральної данини, приплив човном сюди «святити паску». Уся ця сцена (485—487) насичена жартами, гумористичними вигуками, порівняннями, примовками. Піп Кирило, вже п'яний від «христосування», упав у воду: *«Ой, як же не зарегоче наше затонуле село, як не возрадуються стріхи...* От народ! Отак сміятися з святої паски, з самих себе, з усього в світі на великдень! І де? На стріхах, в оточенні коней і корів... Ні! Національний характер загреблян не піднявсь до верховин розуміння закономірності й доцільності лиха... Зачепивши отця Кирила *за золотий ланцюг держаком весла,* батько втяг його, *як сома,* в свій ковчег до корів і овечок» (487).

Багато у Довженка гумору лагідного, лукавого, іскристого. Звичайно, як і в попередніх випадках, це гумор ситуацій, але виразність цих ситуацій, їх гумористична емоціональність досягаються вдалим мовним оформленням. Гумористичну атмосферу, наприклад, навколо діда Григорія створюють і його *кругосвітний* кінь, і *сибірське*

пужально (46), і собака, якого дід «шанував за *тактовність* і *нелюбов до гавкання»* (44), а дід Семен з докором говорив собаці Пірату, який, злякавшись дідового кашлю, гавкав на нього: «— Та не гавкай хоч *ти* мені. Чого б ото я гавкав?..» (464) (чиє ж іще «гавкання» набридло дідові?! Тут прозорий підтекст-натяк). Виразно гумористичний ефект справляє незвичне, несподіване словосполучення — собака Пірат *возгавкав* (480, уся ця сцена яскраво гумористична); прізвиська селян — «Архирей» (діти Архирейченки), «Губернатор» і пояснення їх виникнення (48, 50—51), безперечно, мають настанову на мовний гумор. Крім того, дядько Губернатор — «великий прихильник інтелігентних слів»: «Істинно фактична машина»,— говорить він, побачивши трактора.

Але все це — так би мовити, гумор у побутовій сфері, чим письменник не обмежується. В багатьох випадках читач бачить гумор, побудований на іронічному вживанні наукової лексики: «Я захлинався від щастя і так насміявсь, що продовжувати письмо в такому жанрі вже невистачає сил. Тому аби не впасти *змалечку в символіку чи біологізм,* перейду краще на *побутову прозу...»* (480); «Тоді в газетах ще нічого не писали про мої *аморальні вчинки,* хоч я добре пам'ятаю, що світ, якому я належав тоді, дуже гостро реагував на мій одчайдушний крик» (470). (Усе це спогади про дитинство.)

Часто гумористичний ефект досягається прийомом накладання рамки сучасної лексики і фразеології на події далекого минулого, від чого створюється зовсім несподіване зміщення явищ, позначуваних словом. Це яскраво можна проілюструвати на мовних засобах зображення сцен повені на Десні і рятування потопаючих людей, що саме припало на дні паски:

«— Рятуй-те! Хата пливе!..— гукали знизу.

— Христос воскрес!

Тут Христові довелося почути за воду таке, якого не чув ні один засідатель за невідповідні діла. Та ще хтось пустив *провокаційну* чутку, ніби попадя у великий піст їла скоромне, яке вона одержувала вприпуст із *закритого* попівського *розподільника»* (485); *«Служителі культу* кропили паски й крашанки весняною святою водою і так потроху нахваталися на холоді по чарці, що вже й забули, якої співати.

— Тут, батюшко, не «воскресенія день», а «вниз по матушці» заспівати б слід...» (486).

З сторінки на сторінку переходять різні види довженківського гумору — то сатирично гострого, викривального, то лагідного, яскраво характеристичного, побутового, то тонко інтелектуального, іронічного,— наповнюючи тканину мови кіноповістей сяючим українським народним дотепним, гострим словом, а також словом, що має своїми джерелами кращі літературні традиції нашої російської і української художньої літератури і публіцистики.

НАРОДНО-РОЗМОВНІ І ПІСЕННІ КОНСТРУКЦІЇ

Після струменів героїчного (чи героїко-романтичного) та сатирично-гумористичного при аналізі мови кіноповістей Довженка слід відразу звернути увагу на могутні джерела української живої народно-розмовної мови, на мову народної пісні, що вплітається в тканину прозової мови кіноповісті, на мовні засоби українського словесного фольклору, епосу, що приймають усю живу будову художньої мови письменника, становлячи її нев'янучу красу.

Який би характер не мав той чи інший текстовий масив кіноповісті — чи об'єктивно-розповідний, з різними стилістичними елементами, чи лірико-епічний, чи науковий, публіцистичний, чи батальний; якою б не була його лексична тональність, витриманість, дібраність і якою б строгою не була синтаксична симетрія його фрази при передачі наукових, психологічних понять; яким би епічним речитативом чи ліричною пісенною ритмомелодикою не була вона (фраза) наповнена,— все одно на кожному кроці дослідник і читач зустрічають слово народно-розмовної мови, елемент просторіччя, живомовний фразеологізм чи живомовну синтаксичну конструкцію.

Одним з нерозроблених питань мовознавчої науки в філософсько-естетичному плані є проблема мови як мистецтва. Звичайно, дослідження цієї проблеми може мати кілька аспектів. В даному випадку ідеться про використання письменником народного мистецтва мови, народного красномовства, тієї поезії мови, того дотепного, мудрого вислову, що їх створив народ у своєму вічному прагненні до прекрасного, зокрема до прекрасного в слові, у вислові.

Коли ми спостерігаємо у Довженка вислови-словосполучення типу *смуток загасання, смуток пізнання,* «упав [боєць] поранений на *земну кулю»* і под., то знаємо, що це «почерк автора», бо ці словосполучення нові. Коли ж

спостерігаємо в мові письменника, сказати б, натуральні, безпосередні зразки народнопоетичного слова чи словосполучення, то робимо висновок про органічний зв'язок словесно-художньої манери митця з чистими джерелами народної мовної творчості, і цей зв'язок підносить письменника, бо елементи народнопоетичного слова, що звучать у мові його творів,— це й його, письменникове, надбання, бо він — частина народу, бо народ — майстер, а письменник — підмайстер. В. В. Маяковський справедливо писав про С. Єсеніна: «У народа, у языкотворца, умер звонкий забулдыга подмастерье».

Духом народнопоетичного слова пройняті всі твори О. Довженка. Перша кіноповість — «Арсенал» уже в інтродукції починається епічно-пісенним висловом «Ой, було в матері три сини», а в ході розгортання подій часто звучать пісенні рядки, вплетені в прозову мову: «Кланяюсь вам до сирої землі»; «Забіліли сніги навколо Києва, загуляли хуртовини» (25); «Гей, ви, брати мої, товариші бойові» (26); «Ой, синочки мої, голубчики...» (27).

В «Землі» пісенні тексти звучать і окремо («Котилася ясна зоря з неба, Та й упала додолу...»; «Гуляй, гуляй, молода дівчино, я додому проведу...»; «Ой, устань же, сивий орле, Вернися додому.— Не вернуся, моя мила, горенько з тобою»), і безпосередньо в прозовому тексті, надаючи зображуваній картині епічного характеру:

«А Василь... Коли несли його мимо садів, які він так любив, і мимо поля розквітлих соняшників, плоди й квіти майже торкалися його чистого обличчя, і тут багато хто не міг витримать і плакав від нестерпного протиріччя й протесту. І тоді прості слова старої чумацької пісні «Ой, ревнули воли, степом ідучи, сльоза сльозу пробиває, та вже ж, милі браття, нашого товариша, гей, та й на світі немає» гримотіли, мов грім серед поля, а на них вже напливали хвилями «Землей владеть имеем право...», «Час розплати настав...» і «Воспрянет под людской...» (61).

Переповнена епічно-пісенними словами мова «Щорса». Картини бою зображуються в стародавньому плані: «*Животворяща* громадянська війна... *Життя обнімалося із смертю* в цей прекрасний день» (113). Події бою перемішуються з подіями весілля, в цьому зображенні ніби оживає пісенно-епічна романтика, яка порівнювала образи боїв, січі, смерті — з одруженням, з весіллям. Тексти старовинних весільних пісень надають фольклорної тональності усій манері повіствування:

Ой коні, коні-ведмеді,
Чи надіятись на силу?
Чи довезете дружину?
Наша дружина не важка —
Восьмеро коней ледве йдуть,
Калинові місточки в землю гнуть...
Кучерявий возниче,
Кучерявий возниче,
Поганяй коней швидше.
Не дивись, що я плачу,
Бо я батьків двір бачу,
А як свекрів побачу,
Ще й гірше заплачу (114).

В дальшому розгортанні повісті спостерігаються картини, мовні засоби зображення яких інтоновані під плач Ярославни (11, 117), під народні українські думи (118 і ін.), звучать бойові козацькі пісні — «Засвистали козаченьки» (118), «Ой, на горі та женці жнуть» (153), «Заповіт» (164), народна пісня «Світи, світи, місяцю, гей, гей, Ще й ясна зоря...» (146, 147) і, нарешті, пісня А. Малишка, спеціально написана для кіноповісті:

Звідки ж ви, хлопці, зброя в вас ясна,

В лузі гудуть батареї?..
З Києва, з Ніжина, з краю-розмаю,
Ще й з України всієї! (167).

У мові «Повісті полум'яних літ» так само, як і в «Щорсі», широко використане епічно-пісенне слово — чи інтоноване в дусі пісенної ритмомелодики, чи в складі тексту історичної пісні введене в тканину мови повісті, чи наведене як самостійний пісенний текст:

1. «На покинутому березі.., на стрімкій кручі стояла мати Івана Орлюка — немолода колгоспниця Тетяна.

— Відведи, господи, руку смерті від мого *сина-воїна!* — урочисто наказувала вона, й вітер ніс її слова в пітьму. Потім, змахнувши руками, наче птиця крилами, вона стала навколішки й, подавшись наперед, ладна, здавалось, полинути за Дніпро, затужила: — *Іваном* звуть його, *моя доле,* Орлюком Іваном, а я його мати! Стою на *зорях вечірніх* і *вранішніх,* заклинаю дороги. Стою опівночі над безоднею скорботи, аби *не взяв його ні меч, ні вогонь, ні вода.* Сину мій, оборона моя!..» (272) [20].

[20] Епічно-пісенний, фольклорний образ матері і розлуки проходить у Довженка не один раз. Психологічний початок цього — у враженнях і переживаннях дитинства:

«Коло хати *мати-зозуля кує мені розлуку.* Довго-довго, не один десяток років буде проводжати мене мати, дивлячись крізь сльози на дорогу, довго хреститиме мені слід і стоятиме з молитвами на *зорях вечірніх і ранішніх,* щоб не взяла мене ні куля, ні шабля, ні наклеп лихий.

Довго вириватимусь я в дорогу, поспішаючи в тривожну далечінь. Прощання перейде колись у картини мої, розлука зів'є собі гніздо в моєму серці. Всі кидатимуть когось і поспішатимуть назустріч невідомому, і комусь буде жаль» (489, див. також стор. 11 та ін.).

Внаслідок цієї епічно-пісенної ритмомелодики, тональності постійних народнопоетичних епітетів, добору іменників, що позначають, знов-таки, як у пісні чи клятві, те, що не повинне «взяти» героя, образ матері Івана Орлюка виростає в легендарний, символічний образ Матері, сягаючи аж до змісту поняття Батьківщини.

2. Історична пісня-колядка є також урочистим акомпанементом до героїчного подвигу Івана Орлюка — захоплення в полон фашистських вартових: «Метнулись гвардійці в імлі й зникли в ворожих землянках. Завила хуга.

А його матінка випроводжала,
Випроводжала, научала:
Ой ти мій синку, мій Іваночку,
Поперед війська не вихвачуйся,
Позаду війська не зоставайся.
Держися війська та все середнього,
Та за товариша за сердешного.

А Іван матінки не послухався,—
Поперед війська мечем махає,
Мечем махає, січе, рубає!..
...А король не знає, війська питає,—
Ой, коли б же я знав, чий то син воював.
Я ж би за нього свою дочку дав,—
Святий вечір (302—303)[21]».

В іншому розділі повісті «забинтовані солдати» співали «Забіліли сніги»: «Ой і заболіло тіло, козацькеє, біле, ще й голівонька» (315).

Але словесно-художні засоби зображення подвигу полягають не лише в історичній пісні минулого, а й у пісні сучасній. «Триста товаришів стояли тут у залі пліч-о-пліч, триста танкістів, артилеристів, десантників, офіцерів і політпрацівників, а більше простого сержантського й рядового люду зустріли Івана й Уляну...

Пусть ярость благородная
Вскипает, как волна,
Идет война народная,
Священная война!» (321).

Усі ці пісні становлять значну частину мовної тканини твору, надаючи їй епічної урочистості і піднесено-

[21] Початок цієї пісні-колядки наведений автором раніше:

Молодець Іваночко та вибив ворота!
Святий вечір!
Ой вибив ворота у чужі города,—
Святий вечір!
Та назбирав війська аж землі важко,—
Святий вечір! (292).

сті. За кожним пісенним словом читач угадує улюблений народом образ, тому кожне таке слово обростає комплексом асоціацій, що охоплюють багато граней легендарного, героїко-романтичного. Слід визнати, що всі ці засоби використані художником слова влучно, з високою ідейною, патріотичною настановою.

Але пісня супроводить героїв О. Довженка не тільки в ратних подвигах, а й у мирних справах. Письменник не може не згадати про урок співів у школі, на якому учні співають веснянку: «Поставлю свічу проти місяця,— Тихо йду, тихо йду, Та вода по каменю, Та вода по білому, Тихо йду» (347); не може він не знати того, що моряки, стоячи біля штурвала в бурю, обов'язково співатимуть щось, в даному разі («Антарктида») — «Пригорю-ю-ю-нился я, призадумался!», «Уж вы, братцы мои, вы, товарищи, Сослужите мне службу верную... Вы снимите с меня буйну голову, Уж вы бросьте ее в Волгу-матушку-у-у» (409); знає він і стару бурлацьку пісню: «Чувалы тяжелы, да плечушки болят, эх! Да лучче бы я нанявся судном бортижать...» (482) і т. д.

«Поема про море» починається піснею «Реве та стогне Дніпр широкий...», і це відразу надає урочистої тональності всьому твору,— бо вже стали ці рядки загальнонародним образом: «Шепчу шевченковские строки, Шепчу любимые слова — «Реве та стогне Дніпр широкий, сердитий вітер завива» (О. Количев, «Об Украине»).

І «Поема про море» пройнята піснями: тут знову спогади про жменьку бурлаків, загублену й сумну, як журавлиний ключ, і про їх пісню: «Ой, бурлака молоденький, Вийшов рано з дому...»; тут і чумацька: «Із Одеси преславної завезли чуму. Упав чумак край дороги, Гей— гей, горенько йому»; тут і кобзарська дума: «А із степу гайворони, Гей, гей, до нього летять...» (517). Як і матроси в «Антарктиді», Кравчина під час роботи разом із своєю сім'єю співає українських, російських, білоруських пісень: тут і пісні з «Запорожця за Дунаєм», і «...в степи глухой умирал ямщик», і «Если Волга разольется...» (537—538), і «...товарищ Ворошилов, прими от красных конников поклон» (592); в іншій ситуації — мрійно-задумлива, лірична:

Підійду я чей до віконця,
Гей, будь здорова, моє сонце,
Гей, буль щаслива, моє сонце (579) і т. д.,

а в спогадах про Велику Вітчизняну війну, при зображенні її картин:

Соловьи, соловьи, не тревожьте солдат,
Пусть солдаты немного поспят... (525).

Мова прози Олександра Довженка — співоча, музична. Звичайно, вона співоча не лише тим, що в ній чимало пісень, пісенних текстів, а й багато чим іншим, про що мова буде далі, але слід відзначити, що коли «дух мови якоїсь нації є також духом її літературної творчості», то й дух пісні якоїсь нації є також духом її літературної творчості, бо пісня підносить художній твір, дає йому ширше й глибше звучання. Очевидно, однією з виразних помітних рис української літератури є багатство відображеної в ній пісні, тобто співочої душі українського народу. Твори Олександра Довженка в цьому плані — достойний зразок, і в цьому він також талановитий учень Шевченка, Тургенєва, Коцюбинського, Горького. Знанням пісні — і стародавньої історичної, соціально-побутової, бурлацької, чумацької, наймитської, родинної, весільної, колискової, ліричної, веснянок, і тих талановитих пісень, створених митцями, що стали народними, і нової, радянської пісні — періоду революції, громадянської війни, Великої Вітчизняної війни, мирного будівництва, пісень, що створені радянськими композиторами і дістали всенародне визнання,— знанням різноманітної, багатої української пісні О. Довженко розвинув в українській літературі високі традиції кращих її майстрів. Пісня в творах О. Довженка — це, на нашу думку, навіть тема окремого дослідження.

3. Історична пісня-колядка вводиться в текст повіствування не лише як самостійний структурний компонент — вірш, а й передається прозовими рядками — переказом, наприклад:

«Вона (Орлюкова мати.— *І. Б.*) співала про диво-дивне, чудне чудо, як у них на Петра та Дунай замерзав, а хто б віри не йняв — Демид сам там бував,— святий вечір! Демид сам там бував,— святий вечір! — шаблею лід рубав,— святий вечір! — шаблею лід рубав і коня напував. Добрий вечір!» (303).

Картини подвигу Івана Орлюка і загибелі його батьків на окупованій території змальовані письменником в одній часовій площині: в них (тут письменник виступає як кінодраматург і кінорежисер) одні кадри переходять в інші, одні кадри є ніби акомпанементом до інших, а ка-

жучи філологічною термінологією, одні події є ніби підтекстом для інших. Але словесно-художні засоби картини — одні, витримані в одному плані: це засоби історичної пісні, народної балади, легенди з її специфічною ритмікою повтору, клаузули, з постійними поетичними словосполученнями.

«І вони (дівчата-колядниці.— *І. Б.)* тоді довго й повільно, ніби линучи в безмежну далечінь часу, на сімсот, може, літ, виспівують мені талан... Чого тільки не чув я про себе. Там уже я і зараз збирав війська, аж землі важко, і вибивав ворота в чужі городи, і орав поле сизими орлами, і засівав поле дрібним жемчугом, і мостив мости все тесовії, і постилав килими все шовковії, і сватав паняночку з-за Дунаєчку, з-за Дунаєчку королеву дочку. І лісами їхав, ліси шуміли. Мостами їхав — мости дзвеніли. Городами їхав — люди стрічали, поздоровляли,— святий вечір...» (503). На трьох сторінках (502—504) викладено цей поетичний народний твір, твір народного мистецтва слова. Письменник художньо використав його для передачі спогадів свого дитинства, а мова твору набула високої поетичності і музичності. Але в кінці тексту спостерігаємо виразну проекцію на сучасність: «Так і не продав я його (казкового коня.— *І. Б.)* по цей день. Ой коню, коню, не продам я тебе. Як би часом не було мені трудно, як турки й татарове не обступали на торгу мене, не розлучуся з тобою ні за яку ціну» (503—504).

Це, звичайно, образне мислення письменника, що має свій вияв у мовних засобах, взятих з народної пісні-колядки. Ці мовні засоби народної творчості спостерігаємо майже на кожній сторінці творів О. Довженка, вони завжди «при ньому»: а) постійні епітети, словосполучення типу: *сира земля* (25), *тихий вечір, ясна зоря* (58), *золота країна* (308), *мак червоний, цвіт рожевий і васильки* (303), *туман поле ясне укриває* (476), *човни вербові, весла ясенові, веселі води* (488), *сині води, білі піски* (511), *воли круторогі, степ голий, ключ журавлиний* (517), *місяць ясний, берег чистий* (607), *ясний берег* (45) і под.; б) характерне для усно-народного словотвору парне вживання дієслів чи іменників, що позначають одну дію і один об'єкт: *тужить-голосить* (39), *гудуть-невгавають* (39), *звання-заводу* (43), *мати—сира земля* (45), *мрії-мари* (54), *путі-дороги* (76), *батьком-матір'ю* (271), *шляхи-дороги* (284), *гості-думи* (476). В цьому ж плані вжиті й урочисті слово-

сполучення, що мали поширення в період Великої Вітчизняної війни: *син-воїн* (272), *народ-воїн* (271); в) народнопоетичні вислови типу: *хвиля хвилю доганяє* (476, 608), *дума думу доганяє* (572) і под.

Елементи народнопоетичного слова письменник вводить у філософські, наукові роздуми своїх героїв. Наприклад: 1) з висловлення Мічуріна: «Все б віддав — академію, звання... Всю цю суєту. Аби лиш вернути мені п'ятнадцять *коней вороних*. Ні. Помчали коні й ніколи вже...» (263); 2) з характеристики старого вченого-мореплавця, адмірала: «Не зашумлять вже над його головою вітрила, і вітри, і *хвилі-гори*» (386).

Проте не лише в епічно-пісенних народних текстах черпає письменник словесно-художні засоби, ритмомелодику: джерелом і зразком словотворчості для нього є *вся* усна народна творчість, в тому числі живорозмовні конструкції, просторіччя, фразеологізми, порівняння і под. Ці словесні компоненти так само, як і пісенні, помітно насичують мову творів, надаючи їй рис мальовничості, невимушеності, в багатьох випадках—потрібної характеристичності (соціально-побутової, сатиричної і под.).

Мова кіноповістей О. Довженка рясніє елементами живорозмовної мови, як наприклад:

стійкими висловами чи примовками: *досада бере* (49), *пропали до ноги* (50), *терпець уривався* (48), *і ворон кості не заносить* (71), *замолоду років* (42), *будь вона проклята* (271), *що з воза впало, те пропало* (191), *знав би, де раки зимують* (291), *щоб не пошитись у дурні* (231), *рот аж по вуха, а ластовиння на виду повне решето* (43), *і був такий* (549);

тавтологічними уснонародними словосполученнями типу: *покотився покотом* (46), *поїдом їли* (463), *бувалий у бувальцях* (291), *раннім рано до схід сонця* (50);

своєрідними зменшеними формами, що вживаються, в певних ситуаціях, в усій і писемній мові як розмовні елементи: *сістоньки* (551) [22], *вістоньки, літечко* (321), *хатонько, голубонько* (557), *донечко* (583);

порівняннями, що відображають побут села і поширені в живій мові мешканців села: *як вовча зграя*

---

[22] Пор. зауваження О. Синявського в «Нормах української літературної мови» про невідмінювані віддієслівні імена пестливі (інфінітиви): *їстоньки, їстки, спатоньки, спатусі, спатуні.*

(24); *як отара* (7), *як гуска в гнізді* (46), *як рій бджіл* (45), *тихо, немовби в озері* (39), *все одно, що з бугаєм говорити* (з куркулем, 51), *кров цебеніла, як з кабана* (291) і под.;

астеїстичними зворотами, тобто такими, коли щире захоплення передається словами, що звичайно мають негативне значення: «— Ну й хлопці ж, *сучині сини.* Красота!» (43); «і сержант у мене попереду *хоробрий душогуб,* Орлюк, *чума б його забрала»* (301); «і я подумав: і тобі болить, *проклятий, бідний* чоловіче... А натура в нього старовинна, геройська» (502) і под.;

живорозмовними синтаксичними конструкціями типу: «в тупому розпачі починає бити,— *ну хоч би* коня» (6), «жаль — *на* хазяїна і *за* хазяїна» (7), «хтось їх (книги) там тепер *та читає.* А вже як прочитає всі, *сам чорт його тоді не обдурить»* (38); «І тут — *треба ж такої халепи!* — з-поза сусіднього горбка вигулькнуло,— *і як їх та земля держить!* — два шестирічних шибеники» (46, 48) і под.

В кіноповісті «Зачарована Десна» такі конструкції, очевидно, становлять одну з основ синтаксичної будови твору (друга — оповідь від автора — в плані «літературної» фрази):

«До чого ж гарно й весело було в нашому городі! *Ото* як вийти з сіней *та* подивитись навколо — *геть чисто все* зелене та буйне. *А* сад було як зацвіте весною! *А* що робилось на початку літа... *А* соняшника, *а* маку... *А* малини — красної, білої! *А* вишень, *а* груш солодких...» (461—462); «Сядуть рядочком, як горобці, *та* як почнуть співать» (476); *«Де не* взявся рудий бичок Мина... і — *гуру* до Захарка!.. *Ой, як не побачить* наш вірний собака.., та як не возгавкне! А він, *клятий, ой, як не підскочить...»* (480); *«Ой, як же не* зарегоче наше затонуле село, як не возрадуються стріхи! Баби, дівки, діди, чоловіки, діти! От народ! Отак сміятися... І де? На стріхах!..— Ну й парахвія! Щовесни отак мокне, мабуть, уже з тисячу літ, і *чорт їх не витопить* і не вижене звідси. Природа!» (487); «Опанас *ні-ні та й заридає...»* (62) та ін.

Серед уснорозмовних синтаксичних конструкцій виразно виділяється часто вживана автором двочленна фігура, друга частина якої побудована як заперечення до першої, але по суті становить посилення першої, наприклад: «Воно, звичайно, може, їхня правда. *Мабуть, таки їхня.* Не ті часи. Тепер вже на волах да-

леко не заїдеш»; «А як ловко співають, не гірш, як ми було, ні, *навіть краще»* (43); «тут небіжчики хоч і не почували себе майже як удома..., але... перебували, *безумовно вдома»* (44); «дід Григорій був не балакучий, але хочеться нагадати, що він *справді-таки був мовчазний»* (44); «і він залишиться без друга. Фактично, *друга вже нема»* (86); «Це був юнак великої чесності й відданості революції, але вдача в нього була *різка,* власне, *навіть не вдача, а бідність,* що впала на весь його рід двісті чи й триста років тому, була така люта, що він не міг залишитись байдужим» (224—225); «— Уляно Василівно, скажіть, що *я не комсомолець!* — Ви? Певно, що ні... Ні, ні, *який же ви комсомолець!»* (286); «Потім він плив морем, чи, вірніше, *не плив,* а *летів* понад морем» (295); «Перед нами не просто той берег Дніпра. Перед нами, так би мовити, *той берег долі»* (306); «Хати не було. Була *сама піч* з високим комином серед руїн... це не його хата, *тобто, не його піч»* (312); «Про що ви думали зараз? — Власне, *ні про що...* Тобто, *про все»* (512); «Я перш за все дуже хотіла б вийти заміж, тобто, щоб у мене був чоловік» (514); «Потрібні вам не тільки героїзм, ентузіазм, подолання труднощів, а й душевні пристрасті... Захоплення! — Ні... Тобто, так, звичайно» (562).

Тут наведені приклади з різних сфер: побутової, публіцистичної, військової, наукової, але ця фігура «заперечення-посилення» вживається в кожному типі мовлення, тому що це є фігура уснорозмовної мови, живої мовної імпровізації, що твориться в цю мить і відображає шукання думки, точного формулювання, переконливості. Оскільки конструкції уснорозмовної мови властиві всім стилістичним типам довженкової прози, ця фігура і вживається так широко, надаючи їй, прозі, характеру розповіді, живого мовного потоку.

Характер побутового, часто просторічного, мовлення створюють і *окремі* слова, якими також рясніє мова кіноповістей, наприклад: *братця* (9), *затирликала, витіває гармошка* (11), *крути, Гаврило* (11), *понаравилось* (46), *причулось* (46), *прочуматись* (471), *розоряється* (43), *підірваний на ноги* (кінь, 501), *зірвався з позиції, розклався в дим* (159), *беркиць* (373); «... будь він разперетрижди проклятий, цей океан, і день, і час, коли понесла мене сюди нечиста сила» (394), «Я витримаю хоч до самого Південного в три чорти полюса» (394).

О. Довженко глибоко знає побут українського села,

сільську природу. Читача і дослідника вражають різноманітність і багатство назв різних сільських реалій: речей побуту, рослин, знарядь і под. Тут і *кисет з громобоєм, пужально сибірське* (46) і *звичайне* (50), і *наритники* (46), і *сіделки* (502), і *лави, скрині, піл, запічок* (114); назви городніх рослин: *огірки, гарбузи, картопля, малина, смородина, тютюн, квасоля, соняшник, мак, буряк, лобода, укріп, морква, вишні, груші, бузина,* різні квіти. Це, звичайно, не просто назви: це картина живої природи, майстерно відтворена письменником: «Город до того переповнявсь рослинами, що десь серед літа вони вже не вміщалися в ньому. Вони лізли одна на одну, переплітались, душились, дерлися на хлів, на стріху, повзли на тин, а гарбузи звисали з тину прямо на вулицю» (461).

Неможливо навести тут усі назви процесів праці в різні пори року, назви навколишньої природи і її явищ, що зустрічаються в творах Довженка. В багатьох випадках вживанням цих назв письменник створює незабутні поетичні картини. Сторінки 473 (від слів «Отак міркуючи...») — 476 (до слів «Доглядали мене змалечку») становлять перелік (від імені дитини дошкільного віку) того, що дитині «приємно», а що «неприємно». І тут, дійсно, розгортається ціла «енциклопедія» життя селянської дитини в старі часи: «Як неприємно, коли баба клене або коли довго йде дощ і не вщухає. Неприємно, коли п'явка впивається в жижку... А як неприємно в одній руці нести велике відро води чи полóть і пасинкувати тютюн. Неприємно, як батько приходить додому п'яний... Неприємно ходити босому по стерні... І приємно обнімати лоша... Приємно бродити по теплих калюжах після грому й дощу... Приємно тягати копиці до стогу й ходити навколо стогів по насінню...» — і далі.

Ця картина, на нашу думку, має творчий зв'язок і з «Бежиным лугом» І. С. Тургенєва, і з «Крестьянскими детьми» М. О. Некрасова, і з «Дитинством» («Вершники») Ю. І. Яновського. Вона становить одну з кращих сторінок української радянської прози, зразок поетичності її мови.

До живомовних, уснорозмовних елементів мови старих часів слід також віднести різні *етнографічні* назви, що часто зустрічаються в мові кіноповістей, а також різні, так би мовити, етнографічні тексти. Згадуючи старі народні звичаї і забобони, письменник уживає назви домовиків (53); визначає «дати» за назвами сільськогос-

подарських подій чи релігійних свят: «в переплавну середу» (488); «найматись від Миколи до Покрови» (517), переказує наївні народні вірування: «чумаки не любили заліза, бо воно, казали, притягає грім» (490); наводить старцівські вірші-пісні (480) і формули прохання милостині (481) в оригінальному гумористичному дусі; в гумористичному ж дусі скомпоновані письменником бабині лайливі причитання («Зачарована Десна», стор. 465—466), що «лилися з її вуст потоком, як вірші з натхненного поета... Це була творчість її палкої, темної, престарілої душі» (466).

Велика увага письменника до етнографічних моментів має своє відображення і в його ставленні до прізвищ та імен персонажів. У кіноповістях фігурують переважно прізвища українські, російські, в деяких — німецькі, англійські. Крім прізвищ офіційних, політичних, державних, військових осіб, діячів науки, техніки, мистецтва, вживання яких зумовлене розвитком висвітлюваних подій, в кіноповістях наявна величезна галерея імен і прізвищ, добір яких уже залежить від смаків автора, від тих чи тих ідейно-тематичних чи естетичних цілей, які він ставить, від того, чи він включає і цю категорію слів до своїх стилістичних засобів з певною настановою.

Спостереження над вживанням прізвищ і імен у Довженка виявляють кілька характерних рис, які показують, що письменник до цього словесного матеріалу не байдужий, хоч у нього і немає того багатства відтінків цього стилістичного засобу, яке відоме читачеві з творів М. Салтикова-Щедріна, М. Гоголя, А. Чехова, В. Маяковського, О. Корнійчука, Остапа Вишні, С. Олійника. У Довженка виразно помітний нахил і смак до типових, «невигаданих», «добротних» українських та російських прізвищ і імен.

Можна, таким чином, звичайно схематично, визначити характер вживання цього словесного матеріалу:

1. Частина прізвищ пов'язана з історичними ремінісценціями — суто історичного, літературного, епосного характеру: *Сірко, Лобода, Кривоносенко, Величко, Гордієнко, Дорошенко, Золотаренко; Гулак, Шраменко, Глібова, Бесараб, Алчевський; Муромець* і под.

2. Певна частина прізвищ відображає ту широко вживану рису української і російської ономастики (властиву, втім, і багатьом іншим мовам), яка пов'язана з наз-

вами птахів: *Сорока, Чиж, Горлиця, Горобець, Орлюк, Синицин, Грачов* і под.

3. Ряд характерних прізвищ походить від зовнішніх ознак людини: *Чуприна, Чуб, Чепурний, Тройгуб, Щербань, Білоус* і под.

4. Деякі прізвища в своїй основі мають ознаки людини, але не особистого, а опосередкованого значення: *Безкоровайний, Безверхий, Рясний, Білокінь, Корж* і под.

5. В основі семантики окремих прізвищ лежить характеристика вдачі людини: *Нещадименко, Добронравов, Бовкун, Рева, Холод* і под.

6. Виразно пов'язані з місцем проживання, характером роботи і под. такі прізвища, як: *Загуменний, Заруднний, Клунний, Булатников, Кравчина.*

7. Без спеціальної настанови на якусь характеристику персонажа — носія прізвища, але, очевидно, з чисто етнографічно-ономастичним інтересом вжиті майже «гоголівські» українські прізвища: *Покиньборода, Вернигора,* генерал *Рябошапка,* капітан *Нетудихата, Бухало,* генерал *Порохня, Нагнибіда* і под.

8. Можна здогадуватись, що прізвище комсомольця-тракториста Василя Трубенка може означати поняття «трубач нового», прізвище діда Григорія Товченка може бути підказане його долею, яка досить-таки міцно його «товкла», можливо, що і в прізвищі Голик, що його носить негативний персонаж, закладено поняття «голого короля».

9. Уже з цілком виразною сатиричною настановою вжиті імена *Річард Гусак* і *Харко Брикун,* носії яких — люди, що, шукаючи легких заробітків, кидають колгосп, причому перший — людина з смішними претензіями *(Річард)* і пихою *(Гусак),* а другий—теж недолуга (кажучи словами Довженка) людина, але з «вибриками». Виразно сатиричну характеристику містить прізвище *Недоливок,* що належить нестійкій людині.

Яскраво виявлені симпатії автора до матроса, який володіє «ритмом гармонійної душі»,— йому письменник надає, слідом за Ф. Ф. Беллінсгаузеном [23], прізвище *Касаткін,* від назви пташки-ластівки, улюблениці народу; ця назва, як відомо, в російській народно-розмовній

[23] Див. Ф. Ф. Беллинсгаузен, Двукратные изыскания в Южном Ледовитом океане и плавание вокруг света в 1819, 1820 и 1821 годах.., вид. 2, Госиздат географ. литературы, М., 1949, стор. 21—23, 37—38.

мові і в поезії стала ласкавим словом (*касатик, касатка, касатушка* — див. «Словарь русского языка» С. І. Ожегова, М., 1952). Прізвище Прокофія Касаткіна, як і інших персонажів «Антарктиди»,— це документальні прізвища людей — учасників експедиції, але вдача, характери і мова кожного з них — це вже справа творчої роботи О. Довженка [24]. В прізвищі начальника гідробудівництва Арістархова можна знов-таки бачити нахил автора до образів і символів античності (Арістарх — освічений, мудрий, строгий критик — від імені знаменитого грецького критика II ст. до н. е.).

За словотворчими компонентами прізвища в творах О. Довженка не одноманітні. Для творення їх використано:

а) префіксальний засіб словотвору — з допомогою префіксів **за-** (*Загуменний, Зарудний*); **без-** (*Безверхий*); б) словоскладання (*Добронравов, Покиньборода, Нетудихата*); в) особливо широко вживаний суфіксальний засіб — з допомогою суфіксів **-енко** (*Гавриченко, Федорченко, Даниленко, Ткаченко, Титаренко, Гаркавенко, Сокоренко*); **-ук, -юк** (*Волощук, Богачук, Антонюк, Ковалюк*); **-ан (ь), -ян, -ак** (*Щербань, Стоян, Шиян, Глушак*); **-ов, -єв** (*Шабанов, Никодимов, Зубов, Рябов, Подсєкайлов, Широков, Греков, Кащеєв, Силаєв, Жихарєв, Єрмолаєв*); **-ін** (*Кудін, Зарубін, Дубровін, Курлигін*); **-цьк-, -ськ-** (*Теплицький, Радецький, Алчевський*).

У вживанні імен письменник знов-таки виявляє прагнення не до модернізації малюнка, а скоріше до історико-етнографічної і соціально-побутової характеристики, навіть з елементами традиційності, наприклад: *Устим, Улас, Іван, Купріян, Володимир, Петро, Савка, Тиміш, Яків, Пархім, Гнат, Максим, Платон, Гордій, Богдан, Тарас, Сильвестр, Хома, Павло, Григорій, Лев* і под.

Центр стилістичної ваги в цій сфері (вживання характеристичних прізвищ) — в настанові на достовірність, реальність і монолітність малюнка, що характерні і для інших стилістичних засобів письменника. Проте цей стилістичний засіб характеристики лишився нерозвиненим.

До цієї ж сфери належить і категорія топонімічних назв. В кіноповістях проходять географічні назви на території України і всього Радянського Союзу, Європи,

---

[24] Див. передмову О. Довженка до кіноповісті «Антарктида».

Азії, Америки, Австралії, Антарктиди. Вживання їх також характеризується достовірністю і обумовлене потребами розвитку сюжету твору.

Але деякі зауваження показують, що письменник і в цьому має свій підхід, своє відчуття назви: «Є місцевості веселі, радісні, є похмурі, тривожні й недобрі місця. Є благодатні долини й овіяні смутком гори. І назви є веселі, як-от Ворскла й Десна, і тихі, мрійні, як Сейм або Дон. І є зловісні, трагічні звучання назв, як Горинь — ріка на Волині. Кожна місцевість має свою душу. Старі Павлівці мали душу врочисту, древню» (370) — і потім іде поетичне описання змісту цієї «душі». Однак далі цього письменник у характеристиці назв, хоча б і поетичній, не пішов.

Незважаючи на свою любов до етнографічних рис і на свою приналежність, за походженням, до території, яка і до цього часу найвиразніше, у порівнянні з іншими, зберігає свої діалектні риси,— до Чернігівщини, О. Довженко не захоплювався ні діалектною характеристикою персонажів, ні діалектними назвами реалій. Власне, діалектна характеристика персонажів обмежується кількома випадками (*ку* замість *кажу* у мові старця, 481, та ін.). Всі інші діалектизми спостерігаються в авторській оповідній мові, причому деякі з них не потребують пояснень для українського читача — неспеціаліста з діалектології: «наливаються червоним соком вишні, *шаріють* груші» (54); «старі люди... бачили щось крізь щільну *попліть*» (56); «На чистих яблуках і сливах, укритих ніким не займаною *патиною*» (61); також — «все у зеленій *патині* часу, в струменях води» (512); «*геття* назад» (351); *тепереньки* (493); *тамечки* (495); *дак* (369); «в кожній його краплині *яскріло* обіцяння торжества життя» (61); *убиясник* (355); «поросята *скугикали*» (466); «бичок Мина — *гуру* до Захарка» (480); «приніс... груш з *похоронки*» (505) і под.,— а деякі, на нашу думку, такого пояснення потребують: «Куди тільки не глянеш у дворі, скрізь на всіх кілках, *ушулах* виднілися сліди їх (коней.— *І. Б.*) чухання» (501). *Ушула (вушула, овшула;* в рукопису — *ушулах*, в книзі помилково — *ущулах)* — стовп в огорожі чи стінках будівель з глибоким жолобком, у який вставляються дошки, затесані колоди (П. С. Лисенко, Словник діалектної лексики середньо- і східнополіських говорів — рукопис, зберігається в Інституті мовознавства ім. О. О. Потебні АН УРСР).

Можливо, що чималій частині читачів не відразу буде ясним слово *осоння,* хоча воно й не має діалектного значення: «він щойно вийшов з бою й весь ще курів на осонні біля Бранденбурзької брами» (271). В «Українсько-російському словнику» це не часто вживане тепер в писемній мові слово перекладене і пояснене так: *осоння* 1) солнцепёк, *разг.* припёк, пригрёв; у записах народної мови: «на осонні вишні солодкі»; «Усе дворище дідівське я застала обернуте на осоння»; у сучасних поетів: «І не стало снігу, А за днину на осонні підвела [весна] цвіти, В грунті приголубила зернину, Заспівала їй: рости, рости» (П. Дорошко, Літа і думи, 1957, стор. 16) [25].

До індивідуального авторського слововживання слід віднести також слова *твердж* (замість твердиня, 21), *здивовижений* (замість *здивований,* 204).

Таким чином, діапазон вживання усноразмовних конструкцій народної мови у Довженка дуже широкий. Часто це справляє таке враження, ніби дослідник — мовознавець чи етнограф, почавши писати художні твори, переніс до них усі ті мовні і етнографічні елементи, які збираються, записуються роками [26]. У Довженка, як і в інших майстрів слова, знання скарбів народної мови — органічне, глибоко засвоєне з дитинства.

Слід відзначити, що вага цих компонентів стилю в усій їх багатоманітності зростала з кожним новим твором письменника. Очевидно, що на цій ділянці справжній художник слова завжди є і науковим працівником. Історія літератур світу дає в цьому немало прикладів і зразків.

ЕЛЕМЕНТИ ПУБЛІЦИСТИЧНОГО І НАУКОВОГО СТИЛІВ

Мова кіноповістей О. Довженка, як і мова всякої розвиненої прози, включає в себе, як ми вже спостерігали, різні стилістичні компоненти, або компоненти різних структурних стилів літературної мови, в тому числі публіцистичного і наукового, що зумовлює наявність різних

---

[25] Очевидно, друкарською помилкою слід пояснити наявне в тексті оповідання «Зачарована Десна» (в рукопису і в книзі) слово *настівник*: «...човен понесло й понесло через сад *настівник* — на Заріччя» (471) — очевидно, «через сад, пастівник» (на стор. 54, в «Землі», є таке речення: «Коні захропли десь *в кулах* на леваді» — треба читати — «в кущах»).

[26] Прикладом такого явища є останній твір О. Є. Ільченка — роман «Козацькому роду нема переводу, або ж Мамай і чужа молодиця», К., 1958.

категорій термінологічної лексики і фразеології (з різних галузей знання).

Олександр Довженко — палкий радянський публіцист. Не аналізуючи тут спеціальних публіцистичних творів письменника, розглянемо, з мовного погляду, ті публіцистичні компоненти, що органічно входять до загального стилю кіноповістей О. Довженка як творів художньої літератури.

Публіцистична лексика та фразеологія, цілі публіцистичні масиви спостерігаються як у власне авторській мові, так і в мові персонажів, в їх діалогах, окремих висловленнях, монологах.

Публіцистична піднесеність, в глибокому розумінні цього поняття, властива всій творчості О. Довженка. Елементи цих засобів стилю спостерігаються вже в ранніх його творах; в міру зростання художньо-мовної майстерності письменника, його вміння, так би мовити, «розпоряджатися» в мистецьки виправданих пропорціях різними категоріями лексики і фразеології, синтаксичними засобами виразу, а також образністю слова взагалі набуває характеру органічного поєднання в мові і стилі твору багатьох мовних компонентів, у тому числі наукових і публіцистичних. Це особливо помітно в творах воєнного і післявоєнного періоду. Патетично-публіцистична тональність входить тепер в художню деталь: Дніпро — це не просто ріка, а *«велика ріка нашого народу»* (511); матрос Федір Паліцин «відкачує з трюму воду з таким виглядом, наче він виконує *святу свою місію,* своє велике покликання в житті» (403); Кравчина руйнує свою стару хату перед затопленням місцевості Каховським морем — і це *«велика історична необхідність»* (553); солдатська шинель — це *знаменита на весь світ* російська шинель: «— Любімо ж нашу російську шинель..., найчеснішу з усіх одягів світу. І ніколи не забуваймо, як проносили ми під нею по шляхах світової війни свої братні серця, до перемоги, до миру, до щастя народів» (323, а також 311); нечесні поступки виконроба Голика — це «факт *недорозвиненості людських відносин,* які продовжують ще як *пережитки* перебувати в нашому суспільстві» (583); «земснаряди» — *геніальні машини епохи»* (580).

Отже, як і в згадуваних вище картинах героїчного, письменник осмислює дії, явища, вчинки людей, події в їх громадянському, суспільному значенні, а мовности-

лістичними засобами надає їм широкого публіцистичного звучання.

Публіцистичні елементи його художньої прози не нав'язливі, як і в усіх справжніх художників слова. Колись А. В. Луначарський, говорячи про природу стилів, писав, правда, як про винятки: «...у випадках, коли статистичні цифри або констатування якихось масових явищ самі по собі викликають схвильоване ставлення, ми зустрічаємо такі переходи художньої («изящной») словесності в наукову, публіцистичну прозу, які не шокують нас. Так, наприклад, багато сторінок Успенського, майже сухих в художньому розумінні, будучи обрамлені художнім підходом і освітлені то там, то тут спалахами блискавиць образу чи емоціональністю виразу, сприймаються і в наш час, а тим більше сприймалися тоді, коли все це було живе, як справжня художність. Те саме можна сказати про соціологічні, статистичні і гігієнічні вставки чудових романів Ампа, присвячених різним формам праці і промисловості, і про чисто прозові, точні аналітичні вставки, якими були багаті живі, гарячі і художні книги Фурманова. Але все ж — це виняток. Винятком є те, що той чи інший учений не лише в популярному, але навіть у чисто науковому творі може час од часу, поступаючись потребам живого емоціонального спілкування з читачем, заговорити мовою художника. Взагалі ж — це два різні, істотно різні вживання людської мови»[27].

Різноманітність тематики, подій, ситуацій, що спостерігається в творах О. Довженка, потребує й різноманітності стилістичних композицій, прийомів мовлення: письменник вводить до тексту повісті *радіопередачі* радянських станцій періоду Великої Вітчизняної війни (наприклад, на стор. 280—281); численні *промови* політичних, державних, військових діячів — промови Щорса (стор. 160—167 та ін.), могутні, схвильовані, урочисті, як пам'ятники епохи, промови командирів перед форсуванням Дніпра (305—306), промову голови колгоспу Зарудного (544), навіть компонує *промову, що виголошується в час укладання шлюбу* («— Ім'ям закону Союзу Радянських Соціалістичних Республік стверджую взаємний вияв волі громадян... на спільне подружнє життя...» і т. д., 322); *лекції* (наприклад, лекція про гідростанції, 586);

---

[27] А. В. Луначарский, Искусство слова в школе, журн. «Искусство в школе», 1927, № 1, стор. 8.

памфлетні, гнівні звернення до збанкрутілих загарбників («О, діти Німеччини! О, сироти і вдови великої країни! Генерал фон Бреннер стоїть по коліна в багнюці. Водянисті очі його спрямовані назад, на пройдений кривавий шлях до самої Волги, вони позбавлені проблиску думки. Скільки загинуло умів, скільки роботящих рук у розквіті сил! Які майстри, умільці, які таланти укрили трупом землю на тисячі верст! Сумна слава... В середині XX століття, коли все уже є, щоб перетворити всю землю в рай, все сузір'я її народів великих і малих,— що зробили з Європою ваші загиблі батьки, які були отруєні мертвою ідеєю фашизму? О, юні сини фатерлянду! Якщо минулі імперіалістичні війни нічому не навчили ваших батьків, прозріть хоч ви при світлі своїх палаючих будинків... Зустрічайте ж бурю, якщо посіяли вітер. Зазнайте тягаря війни і на своїй землі, і кривавого жаху війни, і всі її грізні чесноти...», 345—467, а також 311); картини мирного будівництва («Це новий післявоєнний рівень інтелектуального народу. Велика епопея Вітчизняної війни, перемога, робота партії, перебування на Заході, нова техніка, нове становище держави в сфері міжнародних відносин — весь наш день ясно відчувається в колективі будівельників...», 561).

Усі ці елементи публіцистичного стилю вводяться до загального комплексу художніх засобів твору з відчуттям естетичної пропорції і, сказати б, тактовності, яка не дає приводу для перетворення художньої повісті з її специфікою в твір публіцистичний, що має, як відомо, свою специфіку і не може підміняти твір художньої літератури.

Елементи н а у к о в о г о стилю (термінологія, словосполучення, розгортання речення, формулювання думки) найбільше реалізовані письменником у кіноповісті «Життя в цвіту», хоч наявні вони, фрагментарно, і в деяких інших творах (наприклад, в «Антарктиді», в «Повісті полум'яних літ», в «Поемі про море»). Більшості кіноповістей, там, де це зумовлено темою, умовами перебігу подій, властива спеціальна термінологія.

В «Аерограді», події якого розгортаються на Далекому Сході, крім термінології географічної, наявна також термінологія, пов'язана з флорою і фауною краю: 1) *тайга, кедр, ільм, липа, пробковий дуб* (66), *горішник, лимонник, бояришник, дикий виноград, актинидія* (67), *піхта, чортове дерево* (68), *жень-шень* (74) та ін.;

2) *ізюбр* (70), *колонки, борсук, білка, кабан, ведмідь, тигр* (74); назви професій краю: *звіровод, мисливець* (70), *золотошукач* (71), *пантовщик* (72) та ін.; назви явищ природи: *тайфун* (68); побутових предметів: *чиги* (72) і под.

В «Антарктиді» широко вживається морська термінологія:

назви частин корабля — *бізань-щогла* (382), *палуба* (380), *лиселі, рангоут* (387), *салінг* (393), *фальшфоєр* (393), *бугшприт* (394), *фок-щогла* (401), *брам-рея* (416), *бом-салінг* (423), *грот-стаксель-фал, грот-марса-шток, грот-стаксель, бізань-стаксель-шкот, стаксель* (427), *фок-стаксель* (428). Знання цієї термінології дає письменникові можливість змалювати хвилюючу картину боротьби корабля з стихією:

«Але ось наступила передкатастрофічна тиша, і в ній лунає сильний, різкий голос Лазарєва: — Забрати марселі і поставити зарифлені триселі, штормову бізань і фор-стеньги-стаксель!

— Єсть! — весело, як на навчанні, приймає команду Обернібісов і, блиснувши білосніжними зубами, кричить в рупор:

— Марселі кріпити! Марсові до вахт!..

...Тримаючись за ванти, матроси стрімко піднімаються вгору по канатних сходах і, досягнувши марсів, розповзаються по реях робити свою важку, вже забуту всіма моряками світу, небезпечну справу: брати рифи у марселів. Дух забиває, дивлячись на ці людські постаті, що розгойдуються разом з реями на пекельному вітрі, який щомиті загрожує зірвати їх у вир» (401—402);

назви морських посад, звань, спеціальностей — *корабельний майстер* (381), *матрос першої статті* (380), *штурман* (380), *лейтенант, старший лейтенант, командир* (380—382), *інженер* (394), *марсовий вахтенний* (423), *матрос-канонір* (404) та ін;

назви морських птахів — *пінбади, егмонтські кури, альбатроси, морські ластівки, пістрянки* (410, 423) та ін.

Важливу сторону мовного оформлення повісті становлять також топонімічні і ономастичні назви.

Тема кіноповісті нерідко потребує об'єктивно-повістевого викладу матеріалу, до якого письменник і вдається: «...4 липня 1819 року Росія, яка перемогла Наполеона з його «двунадесятью языками», посилає в район південних широт земної кулі два кораблі під командою

кращих своїх офіцерів Ф. Ф. Беллінсгаузена і М. П. Лазарєва, давши їм науково-дослідне завдання — перевірити океанографічні карти, обслідувати крайні широти біля Південного полюса і з'ясувати, чи справді...» (380—381) — і т. д. Наукова морська (океанографічна) термінологія насичує також численні діалоги між ученими-океанографами (385—387, 411, 418 та ін.). Усе це, безперечно, надає стилю повісті характеру документальної правдивості і переконливості.

Для мовних особливостей кіноповістей «Арсенал», «Щорс», «Повість полум'яних літ» характерна, з цього погляду, тобто з погляду дослідження лексики певних термінологічних груп, наявність лексики військової, батальної і відповідних цьому батальних картин. Це не нейтральний живопис словом. Добір мовних засобів виразно цілеспрямований — засуджуючий німецьких окупантів. Надзвичайно виразна картина наступу німецьких солдатів ще в 1914 р.: «Сунуть на бій німецькі цепи. Гвинтівки на грудях. Надихавшись *звеселяючим* газом, корчиться від сміху солдат... Стелеться землею газова хмара... Ідуть колонами, хитаючись, як п'яні, німецькі загони» (7—8). У «Щорсі» виразними є картини наступу червоної кінноти (112), артилерійського обстрілу («Важкі *бризантні вибухи* піднімали *гейзери землі,* димували розбиті склади», 139). Найширше ці картини розгорнені в «Повісті полум'яних літ» (і, як спогад, в «Поемі про море»),— серед них слід відзначити — бій радянської артилерійської батареї з німецькими танками (277—278), форсування радянськими військами Дніпра (304—307, 556 та ін.):

«Хвилі кидали ними в різні боки... І пітьма, хоч око вийми. Але, коли спалахнув раптом з правого берега ворожий *вогненний вал,* і все осяяло феєричне світло, побачив Орлюк, який грізний Дніпро... Вода клекотіла й пінилась від куль. Освітлені вибухами водяні *смерчі від мін та снарядів* розтинали пітьму... Батальйони Подсєкайлова, Савви, Нефєдова, Чупая перші кинулись на правий берег... А перші з перших переможців Дніпра — Конак, Сокольников, Третьяков і Трохименко стали історичними солдатами... Страшний був Дніпро, потемнілий від крові. Каламутна хвиля» (306—307); «моторошне торжество *канонади»* (556). Документальна, історична достовірність сполучається тут з художньою образністю, створюючи правдиву картину бою.

Письменник прагнув оволодіти військовою термінологією, а також стилем воєнних зведень, що й знайшло своє відображення в мові повісті («Чотири українських фронти рухались на захід чотирма залізними потоками. У всеозброєнні воєнного досвіду, здобутого під Сталінградом, Воронежем, Бєлгородом, Харковом, на Дону і в безлічі інших битв, вийшли радянські армії на Дніпро», 304).

Слід, проте, відзначити, що високої художньої виразності в зображенні батальних картин, з усією їх складністю і об'ємністю, О. Довженко в словесному їх виявленні не досяг. Очевидно, він мав перенести це на мову кіномистецтва, на його специфіку (див., наприклад, характерну з цього погляду картину на стор. 523—524). Українська радянська література знає вищі зразки словесно-художнього зображення бойових дій (наприклад, в «Прапороносцях» О. Гончара).

В «Поемі про море» широко використана лексика будівництва, яка допомагає письменникові глибше розкрити тему твору,наприклад: назви професій, посад — *річники* (511), *бетонники, мулярі, теслярі* (512), *штукатурниця, бригадир, інженер* (513), *начальник будівництва, начальник монтажного управління, затопленець* (тобто той, хто керує затопленням території, 516), *гідромеханізатор* (і образне — *король гідромеханізації,* 522), *виконроб* (584), *майстер* (546), *водій бульдозера* (574), *крановий машиніст* (588); назви предметів і об'єктів гідробудівництва — *конуси намитих пісків, шлюзи* (512), *механізми, земснаряди, пульпа* (522), *гребля, дамба, дно моря, бульдозер* (574), *гідротехнічний інститут, гідротехнічні споруди, водяні б'єфи, система зрошувальних каналів, гідростанції* (586), *проран Дніпра* (йде перекриття прорану Дніпра, 588), *самоскиди* (588) та ін.; геологічна термінологія — *третинні піски* (502), *силурійська ера* (544).

Найбільш насичена термінологічною (науковою біологічною, ботанічною) лексикою кіноповість «Життя в цвіту». Можна сказати, що письменник О. Довженко, за прикладом кращих радянських художників слова, які написали твори з широким використанням спеціальної медичної, технічної, виробничої і под. лексики та фразеології, достойно справився з науковою стороною кіноповісті про великого вченого-матеріаліста І. В. Мічуріна, зокрема з грамотним вживанням спеціальної термінології, що вже нами було відзначено вище (див. діалоги на біологічні, ботанічні теми на стор. 181, 189, 238—239,

246—247, 249; на загальні історико-культурні теми — 200—203, назви сортів фруктів — 229 та ін.). Для прикладу наведемо дискусію Мічуріна з його супротивником професором Карташовим:

Карташов. Дозвольте, коли у нас в Академії кажуть, що ви талановитіший стихійний діалектик і емпірик...

Мічурін. А мені байдуже, що там базікають про мене... У мене тут були вчені. Вони шапки скидали в моєму саду, а ви отруюєте студентів нісенітницями.

Карташов. Вибачте, я читаю курс генетики.

Мічурін. Знаю. Читав з сумом ваші твори, сповнені прикрих помилок.., з вашим поетичним сюсюканням — «природа незмінна».

Карташов... Я кажу, що зміни її непередбачені.

Мічурін. Змініть зовнішні умови... Для вас Дарвін — бог, а для мене — наказ діяти... Я — послідовник Дарвіна і Тімірязєва в Радянській державі... Я не аматор канонів природи. Я творець (249—250).

Письменник показує наукову мову Мічуріна, таку її ясність, з якою, «приміром.., пишуться... ну, закони» (207) [28]: «Ми живемо в одному з етапів часу безупинного створення природою нових форм живих організмів, але через короткозорість не помічаємо цього... Властивості порід не передаються від покоління до покоління в незмінному вигляді. Вони формуються в кожному поколінні заново від появи сходів до дорослого стану...» (208).

Таким чином, правильно вжита наукова термінологія, строго логічна лінія розгортання фрази, її ясність дають письменникові можливість уміло ввести елементи наукової мови в стилістичну тканину художнього твору.

Помітне місце посідають у мові кіноповістей О. Довженка лексика і порівняння з галузі мистецтва — скульптури, живопису, театру, музики та ін.

Найбільше термінів належить до мистецтва скульптури, що є, очевидно, відображенням колишньої освіти, а потім практики письменника. Наприклад: «Син без ніг, як пам'ятник, розбитий і знятий з п'єдесталу» (6); «Розпластався солдат на закривавленій землі, як темний барельєф епохи» (8); «Гармату поставлять на п'єдестал як пам'ятник епохи гордих діянь» (революційна боротьба Арсеналу, 22); «Сивий Улас Рева, дебелий, як віл, стоїть на скіфській могилі... і вдивляється в степ, закам'янівши, як статуя минулої епохи» (47); «Застиг,

[28] Можливо, що О. П. Довженко знав працю А. В. Луначарського «О языке закона», в якій говориться про ясність мови радянських законодавчих актів. У всякому разі, збіг цікавий. Див. А. В. Луначарский, О языке закона, «Известия», 1931, № 82.

як пам'ятник» (271); «Пам'ятник героїки громадянської війни» (521); «Не дерево — статуя» (222); «антична статуя» (478); «він стояв закривавлений на п'єдесталі, як пам'ятник, освітлений прожекторами» (295); «дівчина схожа чимось на античну каріатиду» (514); «глина великого скульптора» (522).

Порівняння з сфери живопису: «В білому вбранні на білій постелі на фоні світлої стіни сидить молода щаслива мати, тримаючи немовля. Всі сусіди любуються нею, наче картиною. Вона справді схожа на азіатську Мадонну» (76); «Як картина Ель-Греко» (557).

Терміни кіномистецтва: *фонограма бою, музики* (523), *кінооператори* (48); *написи на екрані* (89), *кадри* (142), *диктори* (301), *кінооповідання* (461), *дикторський текст* (456), *художники, асистенти, освітлювачі, декоратори, оператори* (142) та ін.

Терміни театру: *комікувати* (іронічне) (605), *антична маска* (522), *артист імператорських театрів* (482), *театральна картинність* (83).

Терміни музики: *крещендо* (480), *мелодія хоралу* (592), *музика* (моторів) (561); «Він (начальник гідробудівництва Арістархов.— *І. Б.*) *диригент* велетенського *оркестру...»;* в *гармонічному ритмі;* «Але *симфонія* гримить для непосвячених у дрібні погрішності виконавців, гримить величаво і прекрасно, і зовсім точно в головному задумі композиторського генія. Гримить музика на Дніпровському Низу, по степах України, на Волзі, на великих сибірських ріках, розносячись по всьому світу нечуваним дзвоном» (563); *народна героїчна симфонія* (60).

Музичний супровід до дій, описів, картин — часто вживаний художній засіб у творах О. Довженка; звідси й відповідне використання музичної термінології. Сам же цей засіб знов-таки нагадує творчі прийоми Вс. Вишневського [29].

---

[29] Пор. в «Оптимістичній трагедії»: «Музыкальное вступление. Рев, подавляющий мощью и скорбью... Музыка передает первые звуки боя... Музыка передает удаляющийся бой и наступление утра у моря. Звуки развертываются гармонически чисто, входя в кровь... Полк стоит четким массивом. Он двинулся. Ритмы волнующие и широкие... Тишину оборвал музыкальный призыв. Ритмы полка... Как течение великих рек, залитых светом, как подавляющие грандиозные силы природы, страшные в своем нарастании, идут звуки, уже очищенные от мелодии, сырые, грубые, колоссальные — ревы катаклизмов и потоков жизни» (Вс. Вишневский, Драматургия. Избранное, изд-во «Советский писатель», 1953, стор. 101, 123, 145, 161).

Терміни літературознавства: *побутова проза, жанр письма* (480), *типове* (495), *художній смисл* (562), *сюжетні колізії* (605) та ін.

Терміни архітектури: творчість архітектора Григорія Безверхого (!) «присвячена головним чином проблемам столиці, притому не звичайним будинкам, призначеним для проживання людей, а спорудам, які не будуються, а «воздвигаються». Його покликання — пантеони, павільйони, палаци культури, урядові санаторії з безліччю колон, пілястрів і класичних урн..., в спорудженні яких він далеко перевершив усіх класиків зодчества» (542 і далі).

Це широке вживання лексики з сфери мистецтв — не штучне, воно зумовлене складною образною системою письменника і властивістю художника передавати образи одного мистецтва — образною «мовою» іншого мистецтва. Ця властивість у О. Довженка особливо помітна. Ми відзначили б, що в характері образності письменник частіше, ніж засобами інших мистецтв, навіть мистецтва кіно, користується образними засобами скульптури, що в літературно-художньому творі, природно, знаходить свій вияв у слові. Саме мовностилістичний аналіз і показує, щó переважає в образній системі О. Довженка. Ці його засоби теж чітко цілеспрямовані: з їх допомогою письменник підносить на п'єдестал радянських людей і їх діяння. Лексикою мистецтва, як показують спостереження, він іноді користується і для увиразнення критично-іронічних зображень та ін.

Для мови кіноповістей Довженка характерна наявність багатьох ремінісценцій, переважно літературних і історичних. Ремінісценції в мові твору — це ознака асоціативного письма. В багатьох випадках ремінісценції допомагають письменникові передати певне твердження, образ саме так, як він хотів би, щоб його зрозумів читач, отже, ремінісценції стають ніби засобом інтимізації, творчого, психологічного контакту між письменником і читачем [30]. Ремінісценції завжди мають усталені словесні формули, що набувають значення кри-

---

[30] Пор. у Іллі Сельвінського:

И вдруг получаешь огрызок листка
Откуда-нибудь из-за бухты Посьета:
Это великий читатель стиха
Почувствовал боль *своего* поэта

(«Читатель стиха»).

латих висловів, відомих, сприйнятих широким мовним загалом фразеологізмів. Ремінісценції завжди додають до повідомлюваного певний комплекс асоціацій і часто вичерпують тему сказаними стійкими, відпрацьованими висловами; тому вони сприяють виразній лаконічності письма.

Серед літературних ремінісценцій у О. Довженка переважають вислови, образи, інтонації з творчості М. В. Гоголя або натяки на це. Ми вже згадували про творче навчання письменника у Гоголя в ширшому плані — в плані зображення героїки і сатирико-гумористичного. Тут відзначимо більш локальні моменти, які, проте, виразно свідчать про творчий вплив великого письменника на мовностилістичну систему О. Довженка.

Насамперед, це специфічні запитально-окличні речення як риторична фігура, що вживається і в гумористичному, і в трагедійному плані: «Що ж то за шум учинивсь на базарі? Куди так весело поспішає базарна громада? Чи то не старий Григорій Товченик повернувся з Далекого Сходу? Ви вгадали» (45). Коли додати, що дія відбувається в «захолусному повітовому містечку» (в «Миргороді чи Диканьці?».— *І. Б.),* що далі йде багатоголосий діалог, який нагадує гоголівські багатоголосі сцени, то відразу в пам'яті спливає хоча б передмова пасічника Рудого Панька до «Вечорів на хуторі поблизу Диканьки».

В піднесеній інтонації змальована сцена, в якій директор школи-десятирічки Рясний дає гостру відповідь окупантам: «Чи є школа на нашій землі, що, почувши такі слова вчителя, не кинулася б на ворога, яким би жорстоким і нещадним він не був? Чи є такі діти? Нема!» і т. д. (289) — і це нагадує нам слова Гоголя про бойове братство: «Бывали и в других землях товарищи, но таких, как в Русской земле, не было таких товарищей... Пусть же знают они все, что такое значит в Русской земле товарищество. Уж если на то пошло, чтобы умирать, так никому ж из них не доведется так умирать. Никому, никому. Не хватит у них на то мышиной натуры их» [31].

Гоголівський художній гіперболізм просвічує в довженківському твердженні про те, що вже зга-

---

[31] Н. В. Гоголь, Избранные сочинения, ОГИЗ — Гослитиздат, М. —Л., 1947, стор. 152—153.

дуваний дід Григорій «був найдужчим парубком на всю губернію. Ніде по степах від Чернігова й Конотопа аж до Ставрополя, Бердянська і Ясс, та й до самої навіть Москви, поміж якими розвозили вони на волах сіль і спирт щось років сорок, ніде... не зустрічали такого чоловіка» (35—36).

Для позитивних характеристик О. Довженко використовує образи і прізвища запорожців Кукубенка (154) і Кирдяги (535); для гостро сатиричної характеристики — образ із «Мертвих душ»: «козловський справник Семен Семенович Хренов. Це був вгодований справник *ноздрьовського* типу.., багроворожевий.., весь просякнутий тютюново-алкогольним духом, завжди чи то напідпитку, чи напівтверезий, весельчак і балакун для знайомих і Каїн для підлеглих» (196). Але справник Хренов мав ще талант варити юшку з йоржів і так розповідав про її смак, що все це, безперечно, ще нагадує і чеховську «Сирену» (214). З приводу цього ж іронічно наводиться відомий вислів: «Талант — як гроші: в кого вони є, то є, а в кого нема, то нема» (214). В іншому випадку при негативній характеристиці згадується грибоєдовська «підла старенька княгиня Марія Олексіївна» (572).

Шевченкові слова часто звучать у мові письменника: початок поеми — «Реве та стогне Дніпр широкий» є початком кіноповісті «Поема про море», становлячи ніби її інтродукцію; вони починають деякі картини: «На синє небо виходять зорі» (571) (у Т. Шевченка: «На синє небо виходить зоря»). Але не тільки ці слова, а й «могила Шевченка», і «Тарасова гора», і пароплав «Некрасов»— усі ці символи супроводять письменника, коли він починає поему про велику українську, руську ріку, що стає джерелом моря. Слова Шевченка звучать і далі, входять у мову персонажів-будівників, того ж таки Кравчини: «Ти б подивилась на перекриття,— от де краса! Машин, каміння!.. Грому! І Дніпро *реве та стогне,* ну, просто як у Тараса Шевченка чи в того, як його... Освітлений вогнями, підходить пароплав «Тарас Шевченко», наповнюючи простори могутнім своїм басом» (591).

Слова Шевченка використовуються також для гострої соціальної сатири: Щорс звертається до полонених петлюрівців, що звали себе «козаками»—«Славних прадідів великих правнуки погані» (121); в трагедійному плані — «Заповіт» на похоронах Боженка (164) та ін.

Пушкінські образи — Євгеній Онєгін і Татьяна — виступають як ознаки освіченості сільської молоді (521). Пушкіна згадує Боженко на смертному одрі (164). В характеристиці пейзажу — фразі «Настала тиха українська ніч» (52) звучить і пушкінське «Тиха украинская ночь...», і гоголівське «Вы знаете украинскую ночь», і «Українська ніч» Куїнджі... В полоні чаруючих думок і слів Лермонтова — Олеся і Іван Гуренко:

Выхожу один я на дорогу...
Сквозь туман кремнистый путь блестит,
Ночь тиха. Пустыня внемлет богу,
И звезда с звездою говорит...
Ночь тиха... (573).

В підході до цієї сцени сам письменник настроюється на лермонтовський тон, пишучи: «Не курить дорога...» (513).

Кілька рядків лермонтовського тексту з високим художнім лаконізмом передають настрій двох юнаків.

В сатиричному плані використовується «щедрінський органчик» (200—201), в драматичному, при змалюванні полонених німців,— «Дантові ряди» з «Божественної комедії» (311, а також 341), в філософському плані — «фаустівська тема» (256) і т. д. Для деяких характеристик використовуються персонажі Шекспіра (389, 420).

Виразно також виявлений творчий контакт О. Довженка з видатним українським письменником Ю. Яновським. Це особливо помітно в мовних засобах пейзажу (як, втім, і в мовних засобах героїки і мужнього жарту): «Хмари по небу пливуть вибагливо й вільно і, пливучи в просторах голубих, вчиняють битви і змагання» (475, а також 61) — див. подібний пейзаж у «Вершниках» Ю. Яновського: «Загін просувався крізь цю врочистість та похмурість, на небі відбувалося трагедійне видовище, на небі сунулися з гір льодовики і вкривали цілі континенти, айсберги плавали серед морів, на небі материки роз'єднувались і відпливали в океани. Відбувалися мільйонлітні катастрофи» (Ю. Яновський, Вершники, Держлітвидав УРСР, К., 1946, стор. 151); «Ой, коли б хто знав, яка то радість, коли вмирають прабаби, особливо зимою, в старенських хатах! Яка то втіха! Хата враз стає великою, повітря чисте, і світло, як у раю» (479). Пор. у Ю. Яновського: «Дуже радісно, коли хтось умирає — без Данилка та справа не обходиться» (Ю. Яновський, там же, стор. 22 і 23).

Словесні формули історичних ремінісценцій, входячи в мову і образну тканину твору, сприяють створенню історичної перспективи. Говорячи про величезні історичні зміни, що сталися в нашій країні в радянський час, письменник підносить ці події над століттями історії — звідси і «скіфська статуя» (47), і «послухаємо, як на високім березі Дніпра біля кар'єру на стародавньому сарматському городищі каменярі співають... Чи, може, вийдем на круту могилу скіфського царя і полинемо вдалину на крилах часу» (575). В плані піднесення персонажів, їх самовідчуття, їх свідомості своєї історичної великої долі згадуються імена Ольги, Ярослава (373), Святослава (371), Богдана Хмельницького (373), Запорізька Січ (546), Васко да Гама (484) [32], перефразований вислів із «Слова о полку Ігоревім» — «О, земле Російська...» (264).

Короткий вислів «ломоносовський хлопець» (384) всебічно і виразно характеризує матроса-добровольця Касаткіна з «Антарктиди» (384). Так само речення «Наказ був точний, і кожен давно вже знав свій маневр» додає суворовську нотку («Наука побеждать») до стилю воєнних характеристик письменника.

Виразно характеризує радянське вчительство ремінісценція загальнокультурного характеру, заміняючи довгі сторінки описів: «Портрети Чернишевського, Писарєва, Добролюбова, Ушинського, Шевченка, на кому виховувались цілі покоління народного вчительства, шанували в його (учителя Рясного.— *І. Б.*) родині, як і портрет Леніна. Василя Марковича поважала вся округа, й зараз, коли представники влади й партійний актив вирушили на схід, залишивши в підпіллі окремі лише групи організаторів опору, він тим часом залишився майже єдиним авторитетом на селі» (282—283).

Подібний же характер має характеристика культурних досягнень Росії в XIX ст., написана надзвичайно конденсовано, динамічно, з великим охопленням у фразах багатьох імен, подій і афоризмів, наприклад: «Чернишевський — великий демократ, ...справжня честь Росії»; «Менделєєв — гордість світової науки і наша росій-

[32] Дуже багато географічних назв і власних імен мореплавців-дослідників в кіноповісті «Антарктида», але це не ремінісценції, введені в твір, а сама тема твору, тому це повинно розглядатися інакше, окремо, як мовні засоби зображення історичного (чи історично-географічного).

ська гордість»; «За вас, мислителі, вигнанці з кафедр, з Батьківщини, горді в'язні і пророки майбутнього! Чим ніч темніша, тим яскравіші зорі» (201—202). Історичний вислів «Промедление смерти подобно»[33] (563, див. «Толковый словарь русского языка» під ред. проф. Д. Н. Ушакова; пор. ленінський — «Промедление в выступлении смерти подобно») вкладається в уста начальника будівництва Арістархова, який знає ціну вчасному закінченню великих робіт, і цей мовний засіб кладе виразну рису в характеристику масштабності і значення цього гідробудівництва.

З ремінісценцій із інших сфер відзначимо античні Сціллу і Харібду як символ труднощів плавання корабля «Мирного» в Північному Льодовитому океані («Антарктида», 451).

Звичайно, характеристика історичних ремінісценцій і взагалі мовних засобів зображення історичної теми цими зауваженнями далеко не вичерпується. О. Довженко — письменник з історичною тематикою, яка стосується і дореволюційних, і радянських часів. Багаті і різноманітні мовні засоби зображення історичного у О. Довженка потребують, очевидно, ширшого дослідження.

Є в кіноповістях О. Довженка і такі мовні елементи, як церковнослов'янізми, що вживаються з певною стилістичною метою. Ці слова і вислови, за їх стилістичним завданням, можна поділити на дві групи: 1) план урочистого вживання — словосполучення типу «в поті лиця свого» (52), «курити фіміам» (206), «дерево пізнання» (238) і под., що вживаються в мові певних персонажів для глибшого розкриття їх думки; 2) план сатиричного використання: викриття лицемірства попа Христофора (в кіноповісті «Життя в цвіту»), пародійна розмова між двома персонажами «Зачарованої Десни» — батьком і попом Кирилом: «Не проти бога я, духовні люди... Не проти вола його і осла його і всякого скота його... І коли я часом гнівлю його всесильнеє, всеблагоє, всевидящеє око...» (в мові батька, 486); «Преблагий создатель посилає нам знаменіє в водах своїх, яко благоє предвозвестіє урожаю злаков і трав... Куди правиш, іроде...» і т. д. (в мові попа, 486). Ці гумористичні сцени, змалюванню яких служить церковно-

[33] Очевидно, перефразоване латинське «Periculum in mora» («Небезпека в загаянні»).

слов'янська лексика в її просторічному вжитку, входять до загального арсеналу гумористичного і сатиричного зображення в кіноповістях письменника. Церковнослов'янська лексика, хоч і нечисленна в мові О. Довженка, знайшла тут своє цілеспрямоване використання.

МОВНІ ЗАСОБИ ЗОБРАЖЕННЯ ПСИХОЛОГІЧНИХ МОМЕНТІВ

Серед мовних засобів О. Довженка привертають також увагу ті категорії слів і словосполучень, які позначають і розкривають внутрішньочуттєву сферу людини, її душевний стан, переживання, настрій. О. Довженко багато уваги приділяє психологічній характеристиці своїх персонажів, а це зумовлює і наявність специфічного добору мовних засобів.

Привертає, насамперед, увагу конструкція родового означального з субстантивованим прикметником, яка за своєю стилістичною і граматичною природою має властивість передавати абстрактні поняття, конденсувати і «опредмечувати» абстрактне [34]. Конструкції типу: «На їх злегка схвильованих небуденних обличчях вираз *влади далекого*» (379); «весь я вже у *владі великого*» (380); «заглибився у *владу зреченості*» (381); «всі троє у *владі прекрасного*» (388); «пішов у цю невідому далечінь, віддавшись *владі великого*» (401); «Ми всі у *владі найдорожчого* в світі» (607); «весь *в полоні у сумного*» (477) і под.— глибоко розкривають психологічний стан героїв твору — позитивних персонажів, їх душевні прагнення.

Психологічній характеристиці сприяють і такі слова та словосполучення: *задума* («закам'яніли в задумі», 5); *почуття зреченості, освітлені ідеєю* (97), *одержимість* (82), *глибоке, важке самоспоглядання* (87), *незлагода залягла смутком на душі* (210), *осяяна свідомість* (223), *плач від творчого захоплення* (236), *почуття тонкого жалю, примиренності з бігом часу* (463), *сила страждання, глибина потрясіння, внутрішня висока культура думок і почуттів* (477), *гул просвітлення* (160), *голос душі* (555), *хвилина «осяєння»* (605), *духовний погляд* (145), *священний вогонь ненависті до окупантів* (280) і под. Усі ці за-

---

[34] Пор. В. Гофман, Язык символистов, «Литературное наследство», № 27—28, 1937, стор. 86.

соби спрямовані знов-таки на увиразнення позитивних персонажів.

Глибоко розкриває письменник і психологію персонажів негативних: ось, наприклад, зображення внутрішнього світу полонених петлюрівських полковників (у «Щорсі»): «Полковники були сірі. Вони загубили зброю й закон і стали ніякими. Навіть гордість, злість і жорстокість начебто зникли в цю хвилину в їх спустошених серцях. Коли б їм скомандував хто «кроком руш», вони б почали спотикатись» (122); характеристика гітлерівців: «У водяних очах окупантів зяяла духовна вбогість» (279) і под.

Одним із улюблених прийомів психологічної характеристики героя в Довженка є показ напруження бажань, волі, почуттів персонажа. Мовне оформлення цього психологічного акту — напружене звертання особи до бажаного, внутрішньо вмотивована і усвідомлена необхідність результату цього звертання: «Дивлюсь у воду — місяць у воді сміється. «Скинься, рибо», думаю — скидається риба. Гляну на небо: «Зірко, покотися» — котиться. Пахнуть трави над водою. Я до трав: «Дайте голос, трави»,— гукають перепілки. Дивлюсь на чарівний, золотий срібним світлом берег: «Явися на березі лев» — появляється лев» (497).

Спостерігаємо, що до цього прийому письменник звертається не лише при зображенні психології малого хлопчика-оповідача, а й при розкритті переживань, прагнень людей дорослих, зокрема бійців Щорса:

От поясніть мені, товариші,— сказав один з командирів, прислухаючись до внутрішнього свого голосу: — Іду, приміром, в бій. На двісті кроків б'ю петлюрівців з нагана. Побажаю: падай, падай, падай! Падає. Завжди...

— Ні, не те,— сказав Черняк...— Ось у мене, Миколо, те ж саме. Розстрілюю кулеметну стрічку, останню. Навколо пекло, в скронях стукає. Вже треба бомбу, та швидше. Одну, другу, третю! Ух!.. І раптом побажаю: журавлі, пролітайте в небі! Дивлюсь угору...

— Летять! — підхопили богунці і підвели голови.— Летять! От їй же богу, над самісіньким боєм...

— І в мене те ж саме, товаришу начдив,— сказав Петро Чиж здивованим напівшепотом: — Іду в розвідку, так. Річка. Луг. Туман. Тихо... Побажаю: прокричи, деркач! Кричить — дер-дер, дер-дер... Я на небо: зоре, падай!

— Падає? — захоплено прошепотів Павло Радецький.

— Падає! Згадую Настю: Насте, приснись! Сниться...

— А мене, товаришу начдив, куля не бере.— Молодий чернігівський «змій» Ткаченко сидів на підлозі перед Щорсом у білій сорочці і не зводив із свого начдива гордого схвильованого погля-

ду.— Наступаємо на окопи. Іду. Кулі свистять, свистять, аж лоскочуть! А я, товаришу начдив, так хочу перемогти, так хочу, так хочу! — Голос Ткаченка затремтів від грізних бажань, і сам він увесь здригнувся і випростався.— Кажу: куле, не чіпай, не чіпай, не чіпай! Не чіпає (143—144).

В іншому випадку письменник пише, що Уляна, героїня «Повісті полум'яних літ», в критичну хвилину, «немовби скоряючись натхненню, що навідує людину раз на віку в найвідповідальнішу неповторну хвилину», зробила героїчний подвиг (289).

Отже, письменник хоче передати художнім словом натхнення людини як психологічний акт, стан, дію. В другому випадку про це розказано, а в першому (розмова бійців) це показано в слові — у напружених звертаннях, у повторах, що наростають інтонаційно і внутрішньочуттєво, у загальній схвильованій інтонації мовлення — оповіді.

З психологічного погляду, очевидно, цікавими будуть зауваження письменника про творчу уяву, творче бачення і перехід цього в слово: «Заплющуючи очі й по цей день, я ще не маю темряви в душі. Ще світиться мозок мій невпинно і ясно... Картини пливуть» (475); «Сумно і смутно людині, коли висихає й сліпне уява» (505); «Одна лише Десна зосталася нетлінною у стомленій уяві» (506); «неугасима уява» (388); «і тут в гарячу уяву Михайлика зразу вривається картина, яка може виникнути тільки в степу і тільки в чистім дитячім баченні: скіфи ховають свого царя» (577).

З погляду психології мови і психології творчості цікавим є також те, як вимовлене слово стає сигналом і збудником дальших актів творчої уяви. Це сформульовано у письменника так:

«— Я творитиму нові дерева,— сказав Мічурін, і вимовлені слова несподівано мовби підняли його над землею й розкрили перед ним неймовірно ясну видимість. До нього прийшло, нарешті, довгождане розуміння» (205).

Психологічній характеристиці допомагає і добір епітетів-означень, що стосуються якостей людини, виразу її очей, обличчя, всієї її особистості. Багато уваги Довженко приділяє добору слова для передачі виразу очей: «гордий схвильований погляд» (144); «очі в них світились прекрасним гнівом, розумом і жадобою знання» (230); «школярі вродливі, з добрими очима» (347); «в очах завжди було повно смутку: тяжкі кайдани неписьменності і несвободи» (477); «лагідний,

розуміючий погляд» (382); «достоїнство, розум і благородна чесність... в сірих очах майстра корабля» (383); «в очах страждання, палке, бездонне, глибоченне» (502); «в очах світяться іскри нерозтраченої ніжності» (515); «очі дівочі спрямовані вперед, вперед, замріяні, напружені, запитують долю свою на цьому чарівному льоті» (520); «в очах вираз, хоч і суворий, але піднесений і непохитний» (583) і под.;

виразу обличчя: «замислені колгоспники, рибалки» (522); «могутній, з обличчям грубим і вольовим, на якому відбилися великі події нашої доби» (516); «дівочі обличчя розумні, ніжні.., і тіні замкнутих вій; вони співають.., і широко розкриті роти їх такі прекрасні, що нічого наче в світі більш прекрасного не існує для мене в цю мить» (520); «розумні, мужні, прекрасні обличчя» (569); «задумливі обличчя розумних, стриманих на посмішку людей» (572); «турбота на обличчях» (582); «обличчя добре і мужнє» (605) і под;

виразності голосу: голос «з нотою особливо урочистої наступальної сили» (236); «високий, чистий голос» (311); «голос ясний в тумані і глибоко людяний» (555); «чистий і глибоко проникливий» (582); «голос добрий» (594) і под.;

позитивних якостей людини: «пристойний і зосереджений» (36); «добра людина», «розумні і добрі люди» (543); «тверезі, хоробрі, повні урочистого ритму і краси» (145); «прекрасний був Чиж» (146); «добра й чутлива жінка» (147); «юнак великої чесності й відданості революції» (224); «дужі тілом і духом люди» (224); «міцні і пристрасні» (271); «народжена для добра людина» (271); «люди добрі, люблячі» (278); «благородна воля» (285); «герої і художники землі» (235); «річники красиві» (387); «витончена штукатурниця» [35]; «хороша душа, ніжна і добра» (514); «дівчата хороші і розумні» (526); «доброта і вроджене благородство» (557); «душа героїчна» (566); «натура геройська» (502); «трудовий

[35] Письменник тонко відчуває недосконалість і незвичність деяких словосполучень для позначення явищ нового і ці свої міркування вводить в діалог між персонажами:

«— Іваночку... А що коли ми дійсно великі люди?

— Не думаю. Не можна сказати — *великий* водій бульдозера чи *велика* штукатурниця.

— Чому?

— Тому що нас багато. Це все рівно, що сказати — великий колгоспник» (574).

героїзм» (572); «схвильовані і вражені, веселі і замислені, щасливі й до краю зворушені» (606); «високе, незабутнє хвилювання» (108).

Зауважимо, що письменник, зокрема, приділяє чимало уваги характеристиці трудових рук (руки *швидкі, трудові, нервові,* 21), про що вже було сказано вище.

Як ми уже відзначали, в словнику Довженка особливе місце посідають слова *добро, добрий, добра, добре, добрі.* Це не недостача в синонімічному ряді. Адже синонімічний словник письменника на позначення внутрішньочуттєвої сфери досить багатий. Згадані ж слова — це, по-перше, відображення засобів поетики народної творчості і, по-друге, елемент гуманістичної лексики письменника: *добра робота, добро* (254, 357), *добре слово* (313, 463), *добрі руки* (307), *добрі діла* (461) та ін. До цього ж комплексу народнопоетичного слова належить і часто вживаний епітет *чарівний, чарівна: чарівний світ, чарівна Десна, зачарована Десна* і под.

Висвітлені вище категорії лексики і словосполучень, фразеологізми належать до позитивної характеристики персонажів кіноповістей — характеристики психологічної, моральної, соціальної, етичної, побутової, інтелектуальної та ін. Як ми спостерігали, ці мовні засоби спрямовані переважно на розкриття внутрішнього світу персонажів, на їх психологічну характеристику. Такий же глибокий характер мають і мовні засоби показу негативних якостей людей, негативних дій і явищ. З цією метою використовується афективно-осудлива лексика: *негідник, бездушний себелюбець* (510), *брехлива, каїнова промова* (585) — характеристика негативного персонажа Голика; *дипломовані роззяви* (250); *пристосованець* (233); *наклеп лихий* (489); *донощиця* (149); *соглядатаї* (475); *п'янички, ледарі, недисциплінований елемент, підлабузництво, лайка* (145); *лайливець* (178). З метою гнівної негативно-соціальної характеристики, подібно до тієї, якою були зображені Грибовський і Курбацький, використовується лексика: *поборники земельного шмату* (про куркулів, 40), *зрадники революції, запроданці, гади, мародери, плетуни-оратори, петлюрівські вовки* (про буржуазно-націоналістичних, петлюрівських провокаторів, 160—161) і под.

Характер психологічної заглибленості має і значна кількість порівнянь О. Довженка: «Впала на землю, як у сон» (6); «Все вже розтануло в далекім мареві ча-

су, як сон, і потонуло» (506); «Пливу, як у сні» (512); «Сіє мати, хитається. Від усієї картини віє чимсь пісенним, і сама вона в полі, ніби зрима пісня» (6); згадуване вже порівняння Мічуріна з самотнім островитянином (183); «З чим порівняти глибину батькового горя? Хіба з темною ніччю» (477) і под.

Інша група порівнянь пов'язана з художньою образністю, з баченням художника, наприклад: «Весь ясний соняшниковий світ стояв нерухомо, наче хор вродливих дітей, що втупили у височінь свої радісні обличчя» (37); «Поранена рука його була сповита великим бинтом, і він тримав її на грудях, наче сонне дитя» (145); «...сказав один немолодий уже поранений, тримаючи на грудях забинтовану руку, як немовля в білосніжних пелюшках» (291) [36] і под.

Виразно загостреною в плані негативної соціальної оцінки є група метафор і порівнянь, що характеризують ворога: «Наближалось до кінця літо 1919 року. Увесь український південний захід *білів* швидко, мов від прокази. Втрачені були вже Вінниця, Бердичів, Рудня» (163) (тут *білів* — був захоплений білими, контрреволюційними арміями); фашистські радіопередачі порівнювалися з «свистом, виттям, вищанням, злобним гарчанням» (273), гітлерівські фашистські армії — із звіром (281).

Розгорненим порівнянням схарактеризований перекладач американців — професора Майєрса і бізнесмена Берда, що приїхали до Мічуріна: «Третій, теж американець, що сидить в окремій колясці, не має такої солідності, зате його американізм підкреслений сміливою картатістю одягу, яскравістю взуття й безліччю олівців у боковій кишені. Він був перекладачем з усіх мов на всі мови. І хоч, як здебільшого й буває в таких випадках, жодної мови він до пуття не знав, проте взаємно зацікавлені в перекладі сторони загалом його розуміли, *як розуміють мисливці всього світу натренованого нервового собаку по гавканню, тремтінню м'язів та багатющому виразу очей»* (174).

Отже, всі розглянуті тут типи порівнянь у Довженка

---

[36] Пор. у «Вершниках» Ю. Яновського: «...багато було поранених, які несли перед собою обмотані руки, мов білі келехи» (Держлітвидав, К., 1946, стор. 58); в «Солдатах» М. Алексєєва: «Им навстречу шли легко раненные, некоторые из них несли перед собой, как хлеб-соль на рушниках, белые перебинтованные руки» (изд-во «Роман-газета», 1952, № 3 (75), стор. 52).

мають більш чи менш виразний характер заглиблення в психологічну сферу, а не в зовнішні ознаки, і це є однією з типових рис довженківського письма, що зумовлює й певний добір мовних засобів [37].

ХАРАКТЕР МОВНИХ ЗАСОБІВ ДІАЛОГА І МОНОЛОГА

Кіноповісті Олександра Довженка — це не проза в класичному розумінні. Їх організація незвичайна: в них мало повістевих, «авторських» текстових масивів, а більше монологів і діалогів, бо це зумовлено характером цієї, сказати б, кінодраматургійної прози. Повістеві ж масиви—надзвичайно стислі щодо обсягу, густоти, концентрації матеріалу, а це тягне за собою певну фрагментарність повідомлень. Власне, для кінопрози це, очевидно, потрібна якість, і вона становить її специфіку. Тому ми й говоримо про це не як про недолік, а як про специфіку, тим більше що в сучасній прозі такий тип мовної композиції — нерідке явище. У всякому разі, шукати в довженківській прозі всі ознаки класичної повістевої прози, ознаки, які в сучасній науці про мову художньої літератури, в уяві читача склалися під впливом прози І. С. Тургенєва, Л. М. Толстого, А. П. Чехова, О. М. Горького, О. М. Толстого, М. Шолохова, І. С. Нечуя-Левицького, Панаса Мирного, І. Франка, М. Коцюбинського та інших видатних майстрів,— було б неправомірно.

Творчо засвоївши високі надбання російської і української прози, О. Довженко вніс до неї і свій вклад — *він створив високі зразки кіноповісті й кінооповідання як окремого виду словесно-художнього мистецтва.*

О. Довженко виявив себе видатним майстром у компонуванні монологів, діалогів і в багатьох окремих опи-

[37] Є у Довженка ще дві психологічні сцени, яких не можна не відзначити. Мовне оформлення їх відображає в першому випадку — афектовану психіку, свідомість, до краю напружену, схвильовану, з провалами в божевілля,— це монолог-звернення Марії до бронзового бюста Павла (стор. 336). Складається він з уривків текстів народних пісень, обірваних речень розмовної мови, тужіння, жалібного жіночого примовляння, звертання до смерті; в другому випадку — це мова душевнохворої Степаниди Воронцової, семеро синів якої загинуло на війні і яка «вважає», що на майдані в Берліні стоїть менший її син, Іван, «з мечем в одній руці, з дитятком у другій коло серця (543).

Обидві ці сцени як за своїм мовним оформленням, так і за художнім узагальненням стоять в ряді найтрагічніших, найсильніших моментів у творах мистецтва слова, музики, скульптури, живопису, театру.

сах-картинах. В усіх монологах і діалогах помітне прагнення письменника знайти вагоме, «значуще» слово, яке вимагає обов'язкової відповіді. Довженко — давній поборник звукового, говорящого кіно (див. його висловлення ще в «Землі»: «Як жаль, що в кіно не можна говорити. Безсловесні ми, німі, як немовлята. Кудись тягнешся руками, хапаєш речі потрібні й непотрібні, падаєш, плачеш, біжиш,— жалюгідна природа! А час настав — так багато пора розповісти», 56), і він дбає про виразність слова.

Його монологи — не риторично-ораторські, а живомовні — у всіх випадках активно оповідні, тобто їх структура (при наявності запитальних, окличних речень, звернених до слухачів, при передбачуваних відповідях, репліках, які не «збивають» промовця, а ведуть, розвивають монолог далі) зближує промовця з слухачами; це, очевидно, є однією з рис народного красномовства.

Основними типами монологів у кіноповістях Довженка є монолог звернений, монолог внутрішній і монолог із-за рамки, тобто дикторський текст, але не повістевий, не «титровий», а належний персонажеві, хоч і проголошуваний диктором — це, як показує практика, впливовий, перевірений і сприйнятий глядачем і читачем засіб кіномовлення, поширений як в кіномистецтві Радянського Союзу, так і за рубежем.

Отже, мовні особливості зверненого монолога Довженка (крім їх лексичної і фразеологічної наповненості, характер якої зумовлений всім обсягом мовних засобів письменника, які ми тут висвітлили) полягають в їх живомовному компонуванні, що властиве і політичним промовам Щорса, і науковим, політичним виступам Мічуріна, і воєнно-політичним зверненням командирів Радянської Армії до солдатів перед форсуванням Дніпра, і науково-громадянській промові дослідника Антарктиди Лазарєва.

Наприклад, питальні і окличні живомовні конструкції в промові Щорса: «Ти хто такий? Князь? Граф? Дворянин? Поміщик? Купець? (— Я... мужик, селянин,— ледве чутно пробурмотів полонений, бліднучи й німіючи).— Так! А я робітник, а не царський генерал, як бреше ваш барбос Петлюра. І бійці мої теж ось робітники й селяни. І командири. А хто твій командир? (— Та він з панів).— Так! Значить, панам-отаманам самостійну Україну здобуваєш?.. Проти кого б'єтеся? Проти своїх бра-

тів. За кого б'єтеся?..» і т. д. (120—121, а також 99, 100, 160, 161 та ін.).

Як за своїм змістом, так і за виразністю мовних засобів, стилістичної композиції всі ці монологи (див. ще стор. 305, 306, 230—233, 393 та ін.) можуть жити як самостійні твори словесно-художнього мистецтва і не лише на письмі, а й (можливо, навіть переважно) у звучанні, у виконанні артиста-читця.

Монологи внутрішні, що теж нерідко спостерігаються в кіноповістях О. Довженка, характерні психологічним заглибленням, але компонування їх не живомовне, а літературно-символічне; тут помічається ніби психологічний і мовний пунктир: «Я прощаюся з тобою (з старою, зруйнованою хатою.— *І. Б.*)... Хай тебе не буде. Обернися на хороми, вкрийся залізом, підрости, підведись над садами, роздайся вшир і вгору... Прощай. Тебе нема. Я страждаю. Мені жаль...» і т. д. (314).

Внутрішній монолог штурмана Ільїна скомпонований без мовної символіки, навпаки, в народнопоетичній тональності слова, але теж пунктиром: «Ось я іду по квітучих луках — сіроокий російський хлопчик Коля Ільїн. Захоплений красою трав, квітів і неба, я майже не торкаюся босими ногами рідної моєї лагідної землі,— так мені легко. Ось мій дід-рибалка, ось моя матінка-красуня і сестри, що жнуть серпами хліб» (395).

Дуже виразними є монологи з-за рамки. Мовні засоби їх надзвичайно характеристичні, яскраві, виразні. Пор., наприклад:

1. Ось у страшну завірюху п'ять гвардійців повзуть до фашистських окопів, щоб взяти «язика». Читач не знає про них (крім Орлюка) нічого, але в дикторському тексті з-за рамки подано п'ять текстів, п'ять коротких «промов», ніби сказаних самими гвардійцями. Тут, щоб не переобтяжувати нарис, не можна їх навести, але відзначимо, що мовні засоби кожної «промови» (301) яскраво показують характер людини,— це здійснюється відповідним добором лексики, інтонацією. П'ять текстів — п'ять характерів: перший — точність, дисциплінованість вислову, солдатське побутове слівце; другий — очевидно, колись любитель географії в школі, в його мові — відповідні терміни, масштабність мислення; третій — висока зібраність, цілеспрямованість, командна мова; четвертий — настроєний саркастично, в слові — гострий, лайливий, хоробрий і відданий; п'ятий — командир, самовід-

даний, високо свідомий, водночас замріяний, пісенно-легендарний... всі — вірні сини своєї великої Батьківщини, хоробрі солдати своєї рідної армії.

2. Монолог генерала Федорченка — заглиблено споглядальний (спогади і сучасність), виконаний засобами публіцистичної лексики в інтимному інтонуванні: «Як багато щастя знав я в житті. Щастя боротьби, напруження волі, труда...» (522).

3. Монолог Катерини — характерний глибоко інтимною, емоціональною лексикою, народнопоетичним епітетом і пісенною інтонацією: «Скажи, річко... і ви скажіть, зорі золоті, де мій любий...» (591).

Багатоплановість монологічних структурних композицій і багатогранність використаного слова, інтонації, безперечно, допомагають письменникові створити типові, виразні образи, зробити їх зрозумілими, «своїми» для читача.

Різноманітними щодо структури і мовної композиції є також діалоги в творах О. Довженка. Тут і діалоги — наукові диспути («Життя в цвіту»), і просто діалоги на наукові теми («Антарктида», «Життя в цвіту»), і діалоги політичного характеру («Арсенал», «Повість полум'яних літ», «Щорс», «Поема про море»), і діалоги просторічно-еліпсовані («Земля», «Повість полум'яних літ», «Зачарована Десна», «Антарктида»), і багатоголосі діалоги — масові сцени (полілоги) («Щорс», «Повість полум'яних літ»), і діалоги ліричні, інтимні («Повість полум'яних літ»).

У мовному оформленні кожного з цих типів діалога є певна своєрідність, особливість. Діалоги на наукові теми характерні наповненістю науковою лексикою і фразеологією і розгортанням аргументації в репліках по строго логічній лінії, переважно: а) твердження — б) заперечення — в) твердження (Мічурін і його супротивники); або а) твердження-запитання — б) інше твердження — в) висновкове твердження (Мічурін і його соратники, слухачі; наукові бесіди дослідників Антарктиди і под.); другий тип — по лінії: а) твердження — б) підхоплення, передхоплення думки, розвиток аргументації, опертої на логічно-смисловий центр попереднього твердження,— в) твердження (типу розмови Мічуріна з Калініним в кіноповісті «Життя в цвіту»).

Подібне щодо наповнення відповідною лексикою і фразеологією можна сказати і про діалоги на по-

літичні теми, але тут часто наявний також живомовний, просторічний елемент (особливо в «Щорсі»). Серед діалогів цього типу виділяється своєю специфікою сцена суду над воєнними злочинцями — гітлерівським комісаром Шредером і буржуазними націоналістами Грибовським і Курбацьким (359—366). Мовна партія прокурора Івана Орлюка спрямована на викриття словесного маскування під «філософію», до якого вдається Шредер. Всі репліки Орлюка відзначаються чітким, строгим розгортанням аргументації в побудові фрази, лаконічністю і вольовою інтонацією запитань, які є, в даному разі, засобом руху діалога вперед.

Особливо ж яскравими щодо мовного оформлення є діалоги — масові сцени, в яких широко використовуються елементи розмовної мови. Найвиразнішим в розумінні використання цих елементів і еліпсованих форм речень чи словосполучень є багатоголосий діалог (полілог), в якому беруть участь кілька колгоспників (див. стор. 328—331). Це розмова, як відзначив її спостерігач і учасник генерал Глазунов, «хитрої дядьківні», яка говорить далекими натяками, зрозумілими тільки вузькому колу:

— Дозвольте, дозвольте! Ну, що ти мені кажеш?

— А що я кажу? — сказав колгоспний бригадир Роман Клунний.— Сказав я хіба що?

— Та ніби — ні.

— Дурня знайшов. Треба ж думати, що до чого, коли й як. А не так от — сказав та сказав!

— Та про що ж і мова мовиться!

— А певно. Треба ж таки метикувати. Аякже!

— Іменно.

— Я що кажу? — звернувся Клунний до генерала.— Я кажу, що розор справді-таки величезний, нечистий би його взяв, того Гітлера, але не знаю вже, як воно там вийшло по сукупності різних причин і обставин, тільки з одного боку це, з другого ж навпаки, я кажу, будь ти неладне, що може бути... Власне, я не кажу, що може іменно бути, я цього не кажу, та тільки я так собі міркую, та навіть, коли вже чисту правду казати, то нема в мене такої думки, а буцім-то питаю, що може й отак можна думати, чи ні, товаришу генерал? Вам вже воно видніше, чи як ви?.. Хомо!

— Та ми, що ми. Ми, як усі,— сказав Хома і запитливо подивився на генерала.— Це дуже делікатна справа!

— А ти, Селивестре?

— Та й я так само.

— І я кажу, що так,— сказав Клунний.— Хіба я що кажу?

— А певно. Ти що казав?

— А що я казав?

— Ти казав...

— Та нічого такого я не сказав... Товаришу генерал, що я ска-

зав? Я сказав,— як люди, так і я. Та що там говорити. Я своє діло знаю.

— Е, Романе...— сказав Хома, маючи, певно, на думці впіймати його на якомусь слові.

— А ти не екай мені перед генералом... Ти про мене екаєш, а я завтра подвиг зроблю! От візьму й зроблю!

— Роби,— сказав Хома,— тільки ж не треба так неполітично розмовляти...

— Ну, ви подумайте... Товаришу генерал, що ви скажете?

— *Не розумію, про що мова,*— сказав генерал, остаточно зацікавлений цією *дипломатичною розмовою* (328—329).

Письменник наводить ще дві сторінки такої «дипломатичної» розмови, і лише тоді виявляється, що йдеться про післявоєнну влаштованість, що Романові не шкода втраченої хати із стріхою, бо коли вже «ми, бач, гору взяли, наше таки зверху, то й краще, виходить, має тепер прискоритись, душа з нас геть!» (331).

Такими ж барвистими, сяючими народним гумором, багатими на просторічні вислови і живомовні конструкції є монологи дідів у «Зачарованій Десні» (463, 493), діалоги з участю матроса Юхима Гладкого в «Антарктиді» (392, 415, 420—421), характерні «старою селянською манерою Гладкого розмовляти з начальством» (392); виразне гоголівське забарвлення просвічує в багатоголосому діалозі з приводу спалених Романом Клунним шістьох німецьких танків, у зв'язку з приїздом Романа в своє село:

Посипалися запитання, вигуки, сміх і знову розпитувалися.— А як той? А той? Чи живий такий-то? А чи далеко звідси? А як воює Павло Горобець?

— Нічого воює! Погнали Гітлера вже к чортовій матері аж у Румунію.

— А як Лобода? Як Бухало?

— І Лобода, і Бухало, і Гаркавенко... (368) — і т. д.

Це цілком виразно нагадує сцену приїзду Тараса Бульби з синами в Запорізьку Січ [38].

В такому ж дусі скомпонована розповідь про спалення танків («Дак я тоді розгинаюсь та в гуз четвертому!!! А тоді п'ятому! Шостому! От пляшки!») [39].

---

[38] «Тарас скоро встретил множество знакомых лиц. Остап и Андрий слышали только приветствия: «А! Это ты, Печерица? Здравствуй, Козалуп! Откуда бог несет тебя, Тарас? Ты как сюда зашел, Долото? Здорово, Кирдяга! Здорово, Густой!.. А что Касьян? Что Бородавка? Что Колопер? Что Пидсыток?..» і т. д. (Н. В. Гоголь, Избранные произведения, стор. 123).

[39] Відзначимо, що правдиве мовне оформлення цього діалога, типовість висловлень безперечні. Але одна деталь у змісті викликає по-

В іншому плані побудований багатоголосий діалог у «Щорсі» — розмова бійців після бою. Його характер визначив О. Т. Гончар у «Прапороносцях», назвавши ці щирі, високі, задушевні солдатські розмови «духовними банкетами» [40]. В цьому діалозі поєднані два плани: громадсько-політичний, воєнний, з одного боку, і інтимно-особистий — з другого. Тут висловлюються і думки про революцію, про ленінську програму, і мрії про майбутнє комуністичне суспільство, і мрії про тихі вечори та зоряні ночі над чарівною Десною, де будуть співати інтернаціональні хлопці й дівчата, пролетять журавлі з теплого краю; тут і прагнення до «ніжної красуні своєї». Цей діалог насичений і політичною, і народнопоетичною, і абстрактною лексикою. Він скомпонований в тональності героїко-епічної пісні, народної балади, яка повинна звучати для прийдешніх поколінь і прийдешніх віків (143—146).

Є в кіноповістях і багато інтимних діалогів: батька з дочкою (532—533), насичений напруженими еліптичними словосполученнями, словами-натяками на якесь горе — і звідси журливими інтонаціями; між закоханими хлопцем і дівчиною (573—574, 578—579), сповнений тональності народнопоетичного, ліричного слова і пісенної — то урочистої, то ліричної ж — інтонації; важкий і гіркий діалог між Катериною і Валерієм (581), «діалог» між Марією і бронзовим погруддям Героя Радянського Союзу Павла (336—337) — детальний їх розгляд становить окреме завдання.

див: Роман, щоб замашніше було кидати пляшки з запальним у танки, скинув *піджак*, і він десь пропав. Який у бійця *піджак*? Це непорозуміння. Звичайно, репліка батька дуже характеристична: «— Казав я тобі,— не бери піджака, не бери піджака... *Отепер попокрутишся без піджака, вояко*» (370), але епізод у цій деталі втрачає свою правдивість.

[40] На жаль, це метафоричне словосполучення збережене тільки у виданні книги «Прапороносці» видавництвом «Радянська Україна» (К., 1949, редактор М. Паук: «Вечори в роті, якщо вона не йшла рити траншеї і тягати шпали, перетворювались на справжні *духовні банкети*, на якісь *чарівні плавання з завмиранням серця по океанах далекого, інтимного*», стор. 25—26).

У виданні Держлітвидаву УРСР (К., 1949, редактор В. Синенко) усе це речення звучить так: «Вечори в роті, якщо солдати не йшли рити траншеї і тягати шпали, проходили в *довгих і інтимних* розмовах» (21).

Дуже шкода, що О. Т. Гончар погодився на заміну *художньої мови* на *стиль довідки*.

Висока майстерність цих монологів і діалогів як у структурно-композиційному плані, так і в плані мовного оформлення, на нашу думку, безперечно, є одним з найкращих компонентів усієї мовностилістичної майстерності і системи письменника.

Звертає на себе також увагу мовне оформлення узагальнюючих описів у Довженка. Як ми вже відзначили, широка описовість йому не властива, його письмо конденсоване. Це й кладе свій відбиток на узагальнюючі описи, які характерні економністю і асоціативністю вислову. Наприклад, творчою метою письменника є показати горе батька, Опанаса Трубенка, сина якого вбили куркулі. Це не лише інтимне, а й соціальне горе в широкому розумінні. Письменник здійснює це особливим стилістичним прийомом — показом, яким має бути артист, що гратиме роль батька, а далі цей показ здійснюється добором психологічної лексики і образів у плані епічної гіперболізації: «Хай зречеться він (артист.— *І. Б.)* усіх життєвих дрібниць і думає цілу ніч, так, ніби його рідних дітей спіткала загибель. Хай вийде в поле, тяжко вражений, і стане на могилі, звідки розбігаються дороги в усі кінці світу. І коли в глибокій громадянській скорботі піднесеться артист над німотою своєю... Здавалось, голова його сягала неба, і гнані вітром важкі хмари торкались серця» (56—57; цей же прийом і на стор. 38).

Ще виразніші своїми лаконічно висловленими (з добором філософської, публіцистичної лексики і словосполучень) соціальними узагальненнями, наприклад, описи політичного стану в світі після війни: «Впаде Берлін... Пам'ятники імператорів та їх коней з бронзи, і їх орлів і левів з люто роззявленими пащами впадуть потрощені під ноги, і будуть кинуті додолу їх знамена, ті трагічні символи... Але все минає. Нові знамена.. згоди і дружби заполум'яніють... і цілі нації в захваті плескатимуть їм з слізьми зворушення, припадатимуть... до сірої солдатської шинелі сержанта Орлюка...; ...все минає — і захват, і вдячність, і неповне просвітлення — і, підкоряючись злобі дня, життєвій пошлості й застарілій інерції пропаганди почнуть, можливо, ганити шинель за недосконалий крій і дражливий некомфортабельний запах чужих далеких рівнин» (311).

З такою ж соціальною гостротою і філософськими узагальненнями написана і вступна частина до сцени

суду («Коли б горе могло красити людину... Тут зійшлась немовби вся Україна...» — і т. д., стор. 358).

Розгорненою алегорією виглядає опис рідної хати як символу відданості своїй Радянській Батьківщині, своїй історії, своїй матері і «своїй мові призабутій» (313, 314, 557); цей опис виконаний у плані психологічно-фольклорної тональності, на основі соціального розуміння справи. В такому ж дусі створений і узагальнюючий опис згадуваного вже дитинства (473—474).

Урочисте узагальнення створене описом шлюбу Івана Орлюка і Уляни Рясної. Мовні засоби його — урочиста публіцистична лексика, крилаті формулювання в дусі присяги і клятви, що надають усій сцені епічної тональності (321—322).

Узагальнюючий, лаконічний характер мають і мовні засоби багатьох довженківських пейзажів. Відчувається, що художнє слово сполучається тут з «баченням кінооб'єктива». Художнє слово позначає переважно окремі яскраві деталі — без міцного в'язання і компонування їх в цілісну картину. Наприклад: початок картини ночі змальовується широко асоціативним реченням: «Настала тиха українська ніч». Далі кінооб'єктив» дає пунктиром різні картини — одні в звичайному описі («попід білими хатами на лавах і колодах...»), а інші — в картинно-образному: «ремигали... воли, підвівши голови і *тримаючи місяць* на нерухомих блискучих рогах» (53); «вечір надходив, і великі *соми* вже *скидалися у Десні між зірками...*» (463); «срібносяйна небесна далечінь», «навколишній надзвичайний світ», «таємниче життя», «місячна повінь», «нічні пахощі» та ін. (53—54). Ці деталі надзвичайно виразні, пластичні, вирізьблені: «На чистих яблуках і сливах, укритих ніким не займаною патиною, бриніли найчистіші дощові краплини, вилискуючи й перекочуючись з плоду на плід і падаючи на землю» (61—62). В такому ж плані змальована картина заходу сонця (512), проростання рослин (210). Ширші описи-пейзажі присвячені приходу весни, де використане народнопоетичне слово і фольклорну образність («Прийшла весна тисяча дев'ятсот дев'ятнадцятого року. Прилетіла, як щаслива доля, припливла веселими, бурними потоками і розлилася по всій Україні. Розбила щука лід у ріках...» і т. д., 131), поводі на Десні — картині, виконаній з майстерним добором народнопоетичної лексики, образності і просторічного слова, з

домішкою лагідної іронії (483—485), розбурханому океанові («Антарктида») — картині, в якій письменник уміло користується мариністичними словесно-художніми засобами (395).

Значний інтерес становлять мовні засоби індустріального пейзажу, здійсненого добором індустріально-будівельної лексики. Але ця лексика введена в пейзаж не як звичайні назви певних реалій, а в образі, в метафоричному вжитку, тобто в специфіці словесно-художнього твору, а не довідника по розцінках на такі-то роботи: «Невгамовний рокіт машин тут — головна музика. Незліченні *конуси* намитих пісків, іржаві *труби метрового діаметра* тягнуться на цілі кілометри. Полудневе небо відбивається в аспидній грязюці величезного болота. Це *земснаряди* перекидають сюди пісок, викидаючи *пульпу* з безконечних своїх труб» (521—522). «В повітрі стояв безупинний *скрегіт тягачів,* що тягли до Дніпра волоком довжелезні *штаби сталевих шпунтів* і труб та величезні *листи сталі. Рокотали земснаряди.* Брязкіт металу і гуркіт вибухів. І нескінченні кубометри переміщеної землі» (562). В «чарівну, тиху українську ніч» входить нова могутня деталь — *гул земснарядів:* «Неочи анно чудова літня ніч в степах України. Широкі простори, видимість велика, величава. Небо в мільйонах зірок. Темно й не темно. Все чаруюче коло землі і Дніпро в сріблястім сяйві, і від усього йде ще тепло. І нема тиші: від Дніпра далеко розноситься *благородний гармонічний гул земснарядів.* А над далеким гулом чується пісня» (573).

Із сумлінною спостережливістю і опануванням потрібних мовних засобів написана також картина перекриття Дніпра (588).

Слід ще відзначити, що, крім усього іншого, в пейзажах О. Довженка завжди присутній звук: пісня або музика. Це пейзажі активні, діючі: або в них «вписуються» люди з своїми діями, репліками, цілими розмовами, або вони становлять фон певних настроїв, дій, вчинків різних персонажів.

ЕСТЕТИЧНА ОРГАНІЗАЦІЯ ПРОЗИ О. ДОВЖЕНКА. РИТМОМЕЛОДИКА МОВИ

Мова кіноповістей О. Довженка відображає прагнення автора до естетичних моментів в організації словосполучення, фрази, текстового масиву і, нарешті, цілого

твору. Цієї естетичної організації він додержувався, починаючи від «дрібнички суфіксів і флексій»[41] і кінчаючи згадуваним вище сполученням слів «в урочисті ряди...» (63). При реалізації цих моментів яскраво, а часто й бурхливо виявляється творча особистість митця, його суспільно-політичне і естетичне кредо. Дуже часто письменник залишає об'єктивно-повістевий виклад і вторгається в течію оповіді з сентенціями, коментаріями, емоціональними, піднесеними окличними, запитальними, стверджувальними реченнями від особи оповідача — від «я». Читач ніколи не забуває про це «я», бо воно завжди тут присутнє, завжди нагадує про себе. Можливо, ця «прямолінійність» засобів викладу становить певну односторонність письменницької майстерності, тим більше що ми вже не зможемо бачити О. Довженка як автора твору «класичної» прози з усією просторово-повістевою її організацією. Довженко належав до тих письменників, яким важко елімінувати, тобто «відсторонити», особу автора при викладі подій твору, як це буває при повістевому зображенні. Внаслідок цього в деяких випадках в словесно-художніх засобах письменника створюється невиправдана риторичність, декларативність.

Визначаючи характер довженківського мовлення, побудову його фрази і синтаксично-стилістичну композицію його творів взагалі, не можна не згадати мудрого, проникливого свідчення видатного майстра російського художнього слова О. М. Толстого про те, як він ішов до відчуття художності фрази.

Тільки після величезної роботи над вивченням історії російської живої мови, відображеної в різних старовинних актах, записах, письменник зміг сказати: «Переді мною у всьому сяєві, у всій геніальній силі розкрилися скарби російської мови. Я, нарешті, зрозумів таємницю

---

[41] Див. у В. В. Маяковського:

Кажучи по-вашому,
рима — вексель.
Врахувати через рядок —
ось наказ неодмінний.
Шукаєм
дрібничку суфіксів і флексій
в порожній касі
відмінків
і дієвідміни

(«Розмова з фінінспектором про поезію». Переклад М. Терещенка).

побудови художньої фрази: її форма обумовлена *внутрішнім станом оповідача, повістяра,* за яким *іде рух, жести, нарешті,— глагол, мовлення, де добір слів і розстановка їх адекватні жесту»* [42].

На характері довженківського мовлення виразно помітний цей «внутрішній» стан оповідача [43].

Насамперед відзначимо, що взагалі мові і стилю прози Довженка властива висока громадянська, ліріко-епічна схвильованість. Це визначає і характер авторського мовлення, оповіді, її інтонування. Ось, наприклад, п о ч а т о к «Поеми про море» і о к л и ч н і к о н с т р у к ц і ї, що спостерігаються в творі. Так може оповідати людина, яка довго-довго не бачила того, що перед нею пропливає. Ніби після тяжкої війни, хвороби, розлуки доля раптом знову відкрила і повернула їй те рідне і ту красу, все те, з чим людина вже не раз прощалася в думці і що оплакала в серці: «Птиці летять надо мною, хвилюють мене. Мене завжди хвилюють птиці у вечірньому небі» (511); «Я весь в полоні почуттів. Я думав: який прекрасний світ і яке прекрасне життя...» (502); «Душа моя переповнена радістю й жалем. Я думаю: ну, як же можна так довго жити без степу?» (521); «Як багато щастя знав я в житті! Щастя боротьби, напруження волі, труда, щастя любові й грізних битв, і перемог мого народу у велетенській боротьбі труда з капіталом! І щастя моїх перемог» (дикторський текст — голос генерала Федорченка, 522); такого ж типу речення, інтонації і в інших творах: «Прекрасне життя» («Антарктида», 384); «життя прекрасне, ...само по собі воно є найбільшим і найвеличнішим з усіх благ» («Зачарована Десна», 488) та ін.

---

[42] А. Т о л с т о й, Краткая автобиография, Собрание сочинений в 10 томах, т. 1, Гослитиздат, М., 1958, стор. 58. Підкреслення наше.— *І. Б.*

[43] Слід згадати тут зауваження В. В. Виноградова: «Взагалі, питання про мовну (рос. *речевую.— І. Б.*) структуру «образу автора», «оповідача», ліричного героя у вірші, персонажів у драмі, а також у романі, новелі й повісті посідають дуже важливе місце в науці про мову художньої літератури. Іноді саме в цьому колі стилістичних явищ відшукується розгадка композиційної структури художнього твору, його внутрішньої стилістичної єдності. Індивідуальний стиль письменника, його якісні своєрідності значною мірою визначаються формами втілення «образу автора» в творах цього письменника (пор., наприклад, центральне значення цієї проблеми для вивчення стилю Достоєвського, Л. Толстого чи Салтикова-Щедріна)» («Наука о языке художественной литературы и ее задачи», Изд-во АН СССР, М., 1958, стор. 26—27).

Характер схвильованості мають, наприклад, звертання до Десни: «Благословенна будь, моя незаймана дівице Десно... Далека красо моя!» (507) і т. д.

Іноді письменник вводить у текст об'єктивно-повістевого викладу цілі текстові масиви від «я», що становлять одну велику синтаксично-стилістичну цілість — за терміном Л. А. Булаховського, так звану надфразну єдність. Наприклад, у повістевий опис фашистських звірств в українському селі вводиться така «авторська» оповідь (надфразна єдність): «Горів і я тоді у тім вогні, загибав усіма смертями людськими, звірячими, рослинними: палав, як дерево чи церква, гойдавсь на шибеницях, розлітався прахом і димом од вибухів катастрофічних...» (488 і далі).

Яскравим прикладом цього схвильованого мовлення від особи автора, що введене в повістевий текст твору, є надфразна єдність на стор. 142—143. Цей уривок — виразна поезія в прозі, і він уже виголошується артистами художнього читання як самостійний твір [44]:

Зараз почнеться сцена, перед написанням якої хочеться звернутись до художників, операторів, асистентів, освітлювачів,— до всіх, хто повинен розділити зі мною складний труд створення картини.

Приготуйте найчистіші фарби, художники мої. Ми будемо писати відшумілу юність свою.

Перегляньте всіх артистів і приведіть до мене артистів красивих і серйозних. Я хочу відчути в їх очах благородний розум і високі почуття.

Декоратори, розташуйте їх в народній школі на підлозі, на лавах, на столах на фоні земних півкуль. Поранених перев'яжіть свіжими бинтами, покладіть їх в ряд, і шаблі покладіть поруч...

Освітіть їх, оператори, чистим світлом, щоб все прекрасне, що пронесли вони по полях України, відобразилось на їх обличчях повністю і передалося глядачам і хвилювало серця нащадків високим хвилюванням.

Хай це буде світ вечірній, тихий, як перед святом після довгих трудів...

...Які виразні ви самі по собі. Ви — цвіт народу, його благородна юність на гірському привалі. Тихше! Хай ніщо не відвертає вашої уваги. Зараз ми будемо вкладати в уста артистів слова, які навіть не приснились би на чернігівських лугах ні їм, ні їхнім нащадкам цілі, можливо, століття, не поклич їх до подвигу грім пролетарської революції (143).

Так, в схематичній характеристиці компонується схвильоване авторське мовлення.

Не менш виразною рисою авторського мовлення є його прагнення до афористичності (ми вже від-

---

[44] Наводимо його лише частково.

значали цю рису в мові персонажів, зокрема Мічуріна в повісті «Життя в цвіту»). Афористичність мови спостерігається у Довженка у всіх типах мовлення: в узагальнюючих описах наукового, філософського, публіцистичного характеру, в епічних і ліричних відступах, у схвильованому і філософсько-задумливому мовленні від «я», в просторічних композиціях, де яскраво виявляється афористичність народного красномовства.

В одних випадках — це сентенції типу крилатих висловів: «Всі гармати минулого здаються скромними» (22); «Від людського життя і навіть від життя цілих поколінь людей залишається на землі тільки прекрасне» (62); «Очі розкрились, а день повечорів» (253 і 476); «Атлантика — стара колиска мореплавця» (391); «Святість босоногого дитинства» (476); «Сучасне завжди на дорозі з минулого в майбутнє» (506); «Духовний клімат епохи» (528); «Горобці й коноплянки осудять орла: кепсько літає... в коноплях» (594); «Ми сержанти запасу — для миру. Для війни — ми все життя на дійсній службі» (571); «хоч життя послало йому калюжу замість океану, душа в нього була океанська...» — і далі весь абзац в такому ж дусі (484) та ін.

Нерідко в мові кіноповістей О. Довженка спостерігаються цілі абзаци, текстові масиви, написані в афористичному стилі — то науково-естетичному («Природа прекрасна. Несмак не притаманний їй ні в сполученні кольорів, ні в формах. Нема в ній ні місця, ні часу, коли б земля не гармонувала з небом чи вода з землею — нема негарного дерева й квітів негарних... І як би не панувала в природі анархія випадковостей, якою б інертною й непіддатливою людським зусиллям вона не була, вона завжди буде дорога людині...» і т. д. (стор. 252—253, а також 507 та ін.), то глибоко емоціональному, психологічному.

Високопоетична афористичність з нотами смутку за «чарами босоногого дитинства» характерна для авторських філософсько-ліричних відступів у «Зачарованій Десні»: «Тоді я ще не знав, що все проходить, все минає, забувається й губиться в невпинній зміні годин, що всі інші пригоди і вчинки течуть, як вода між берегами часу... Світ одкривається перед ясними очима перших літ пізнавання, всі враження буття зливаються в невмирущу гармонію, людяну, дорогоцінну...» — і т. д. (стор. 505, 506, 507).

Прикладом драматичної афористичності може бути звертання до батька, що загинув під час німецької окупації: «У виконання вічного закону життя, схиливши сиву голову під північним небом... й освятивши мислі мовчанням, повертаю я прибитий журбою талант до нього, нехай сам продиктує мені свій заповіт...» (478).

Можна навести також афористичні словосполучення філософсько-психологічного типу: *невмирущий тисячорічний дзвін* («голос народу пролунав невмирущим тисячорічним дзвоном», 284), *предкодавня смерть* (289), *скороминущість життя* (289), *простори серця* (154) і багато інших; приклади афористичності в плані народнорозмовної мови, з елементами просторіччя: «Не туди б'єш, Іване...» (7), «Одні вчені на гроші легкі, інші — на мозолі» (234) і под.

В колі цих же засобів ускладненого вислову спостерігаються й прийоми пародіювання, пародійної мови. До цього засобу письменник вдається не рідко. Це відображає його схильність до гумористично-сатиричних описів. Полягає цей засіб у тому, що до тексту якоїсь певної, прийнятої для даного випадку тональності автор вводить іронічні репліки іншої тональності, такої, яка показує абсурдність чиїхось можливих або таких, що вже були висловлені, «великомудрих» зауважень. Добираються слова й словосполучення, які передають ті зауваження в гумористичному плані. Так конструюється пародійне мовлення, наприклад: «ворона... накаркала такого дощу й грому, що погноїла все сіно. Тут читач може сказати, що така ворона нетипова, і що дощ міг погноїти сіно і без її каркання і без дідового кашлю, на основі чисто наукового метеорологічного прогнозу»; «мова зайшла про... вищеописану ворону» (495); «Тут над левом, думаю, пора поставити крапку і перейти до опису домашніх тварин, бо вже почувається якась непевність в пері: вже *наближаються редактори до мене*» (498); «...виділена спеціальна комісія з трьох прекрасних робітників будівництва... Але, на жаль, до цього дня ще не існує того міченого атома, який безпомилково просвітлював би придатність вищезгаданих товаришів якраз до цієї справи, а не свідчив би про їх громадянську гідність взагалі» (584). Тональність цих пародій — від гострого сатиричного слова до журливої іронії.

Важливе місце серед засобів естетичної організації

тексту в кіноповістях О. Довженка має різноманітна ритмомелодика.

Ми вже відзначали вище музичність, пісенність довженкової прози з погляду використання фольклорної, усної, пісенної (ліричної і епічної) ритмомелодики. Найвитриманішою в розумінні єдності ритмомелодичної лінії є кіноповість (чи кінооповідання) «Зачарована Десна» — це суцільна так звана поезія в прозі. Але і в цій єдності є різні елементи: пісенний, оповідний в стилі народного красномовства і афористичне мовлення від «я», перейняте, однак, фольклорними народнопоетичними барвами. Тобто тут поряд живуть такі типи ритмомелодики: 1) «Я пливу за водою. Я пливу за водою, і світ пливе наді мною... І плав пливе... Повечорів мій день, туман поле ясне укриває, і я дивлюсь, хвилюючись, навколо,— треба мені поспішати. Гості пливуть на вербових човнах, хвиля хвилю з-за Десни доганяє, гості-думи з далекого теплого краю везуть мені...» (пісенна, 476); 2) «Річки й озера були глибші, риба більша й смачніша, а що вже грибів та ягід у лісі — не переносити, та й ліси були густіші, трави — вуж не пролізе...» (народне красномовство, 493); 3) «Далека красо моя! Щасливий я, що народився на твоєму березі, що пив у незабутні роки твою м'яку, веселу сиву воду, ходив босий по твоїх казкових висипах, слухав рибальських розмов на твоїх човнах і казання старих про давнину, що лічив у тобі зорі на перекинутому небі, що й досі, дивлячись часом униз, не втратив щастя бачити оті зорі навіть у буденних калюжах на життєвих шляхах» (афористичне мовлення в народнопоетичній тональності, 507; див. також яскраві рядки про музику клепання коси на стор. 474).

Цікава, оригінальна образність твору, в багатьох місцях подана через призму дитячого «бачення», виразна композиція літературної «сповіді» («Поема про море» — очевидно, «заповіт»), загальна мелодійність і ритм роблять «Зачаровану Десну» одним з помітних зразків мистецтва слова.

Довженко вправно володіє сучасною літературною розвиненою і розгалуженою фразою, що передає тонкі відтінки наукової, публіцистичної думки, забезпечує логічне, строге розгортання аргументації і відображає асоціативний комплекс художньо-образного мислення митця. В цій сфері, як ми зазначали, йому властива афористичність вислову, що зумовлює прагнення до естетичної

побудови фрази, словосполучення. Ці властивості його усної мови відзначені і його соратниками по перу. О. Т. Гончар пише: «Мова його швидка, енергійна, фрази міцні, часто афористичні»[45]. Його улюблені фігури також — серії риторичних запитань, окликів, різних повторів, що розгортаються експресивно, градаційно[46]; конструкція з запереченням (не, ні) у першій частині двочленної синтаксичної будови, що дає можливість підсилити другу, стверджувальну: «Не була вона ні скупою, ні єхидною, а була доброю й чутливою» (147); «Нема в ній ні місця, ні часу, коли б земля не гармонувала з небом... Нема негарного дерева... Навпаки, джерело буде глибшим, ширшим і чистішим» (252—253); «Це не були ні гімни його красі, ні величання його геніїв, ні реквієми героям. В холодне безмежжя неслись свист і виття, і вищання радіошифрів» (272); «Не було в ньому челяді. Не було ні вітальні, ні спалень.., не було місця для лінощів. Не було на білих її стінах ні фамільних портретів, ні шкірою оббитих крісел, ні скринь у кутку, ні панцирів предків, бо рубались предки в давнину з непокритими грудьми. Були хлібороби батько й мати, що весь вік творили хліб і мед для людей...» (313).

Рис документальної урочистої літописності надають фразі введення достовірних історичних дат і «літописні» зачини розповіді («Двадцять дев'ятого червня тисяча дев'ятсот вісімнадцятого року о третій годині дня на Україні, в селі Гороб'ївці, новгород-сіверський тесля Северин Черняк рубонув німецького окупанта шаблею по шиї... І почалось...», «Щорс», 93); назви реальних місць дій — воєнних чи мирних; наведення листа до В. І. Леніна (лист Мічуріна, 241), висловів В. І. Леніна (100, 517) і введення в оповідь справжнього, дещо перетвореного літописного запису — «літопису невелемовного звіту», кажучи словами М. Бажана[47], про князя Святослава (284). Цей текст «воює» проти німецьких окупантів, і в цьому висока виправданість такого стилістичного засобу.

Нарешті, важливим засобом естетичної організації

---

[45] Олесь Гончар, Художник народу (сторінка спогадів про О. П. Довженка), «Україна», 1958, № 19, стор. 3.

[46] Пор. з погляду концентрації цих засобів хоча б уривок на стор. 313 від слів «Де вони? Куди поділися?..» і далі.

[47] М. Бажан, Данило Галицький, Твори в 2 томах, Держлітвидав, 1954, стор. 230.

тексту в кіноповістях О. Довженка є тип ритмомелодики і текстові переходи, пов'язані з його особистістю як кіномитця.

Малюнок цього типу ритмомелодики такий: якийсь попередній текстовий масив закінчується переважно тричленною (чи тритактною) інтонаційною фігурою з клаузулою, що завершує спадну інтонацію, наприклад: «Небо сіре. Хмари низькі. *Вибух»;* «Руки, як цівки, спущені, очі вицвіли. *Смуток»;* «Як тихо й сумно в цій хаті. Газова хмара суне в окоп. *Небо в диму»* (5); «На страшному льоті посипалися солдати з вагонів... Летить поїзд. *Вокзал»;* «Тиша. Дах будівлі. *Пауза»* (12); «Порожня ложа більшовиків. Застиг у мовчанні весь зал. *Гнітюча тиша»* (20); «Наган в робітничій руці. Постріл. Куля в пенсне. *Все»* (28); «Світає. Глушак веде бійців тайговою стежкою. Ведмідь зникає в виноградних хащах. Зникає табун плямистих оленів. *Біжить ізюбр»* (84); «Вечір. Тиша. *Штаб»* (141) і под.

Це не просто називання, не тільки пунктир для кіноепізодів, а й певна ритмомелодична фігура, що становить частину всього комплексу ритмомелодійних засобів кіноповістей, спрямованих на увиразнення тематичних і естетичних задумів.

Переходи від однієї тематичної ситуації до іншої, здійснені в тексті кіноповісті лише згадкою про «наплив» чи кінематографічним показом дій, позначених останніми словами попереднього тексту, служать тим же естетичним настановам автора — прагненням до конденсованого письма. Наприклад: 1) «легким *напливом* переноситься штурман Ільїн з корабля далеко-далеко на рідну свою тиху Оку. Ось він стоїть, обледенілий, за штурвалом серед рідних полів, лугів і ніжних березових гаїв... Ні, ні, не за штурвалом... Ще один наплив, та швидше! Ось він іде, дивіться...» (394—395); «Царський годинник так само показував час, але в малиновий ампірний передзвін його *вже вривались* недобрі ноти далеких сигнальних сурм і сумовито-тривожного вальсу «На сопках Маньчжурії» (210); 2) «— Пішки, брате, аякже... Ідуть батьки степами вздовж Дніпра!.. Іде батрацтво... І, наче підкоряючись спогадам потомка, *виникають* у степу батраки... Чумаки... На кургані столітній кобзар...» (517); «Від сильного *напливу* спогадів Кравчина стукає кулаком по грудях.— Пам'ятаєте вітер і дощ?! — Вітер і дощ. Ніч, якої ніхто з живих не забуде».

Далі в текст «Поеми про море» вводиться батальна картина — форсування Дніпра в період Великої Вітчизняної війни (554, так само на стор. 523, 529, 577).

Іноді письменник *повтором* назви дії, очевидно, хоче передати її ритм, що потім допоможе йому перевтілити це в кінообраз: «Так я тоді зліз на купу лози, *та й ну гойдатися, та й ну гойдатися, та й ну гойдатися»* (480); «Вони стомилися вкрай, але очі їх палають рішучістю і волею до життя. *Вони викачують воду. Вони викачують воду. Викачують. Викачують...»* (396).

* * *

Спостереження над різноманітними мовними засобами творів О. Довженка і їх образністю дозволяють зробити ще одно зауваження, яке, на нашу думку, має серйозне значення не лише в даному випадку, а й ширше: серед широкої і різносторонньої щодо сфер охоплення образності кіноповістей, широкої і глибокої метафоризації їх мови — у всьому цьому нерозгорнутий комплекс *міста,* сказати б у хорошому розумінні слова — сфера урбанізму. Про велике місто в аналізованому збірнику є така сентенція: «Довге життя серед природи, звичка до самотності, до споглядання, без сумніву, впливають на людину, надаючи їй рис, які не властиві жителю шумного міста з його динамічним напруженим пульсом життя і з особливим станом завжди збуджених нервів. Жителі великих міст здаються більш яскравими, духовно світлішими...» (261). Ці глибокі міркування художника не реалізовані в образній системі його творчості, а звідси і в метафоричності мови, в міському мовному просторіччі, в усьому тому народнопоетичному мовному комплексі, яким особливо багата «Зачарована Десна» — поема про село, про природу. Виправити це, на жаль, не можна: день митця, висловлюючись його улюбленими словами, «повечорів і згас». Ми повинні лише мати це на увазі при дослідженні його словесно-художньої творчості і в дальших творчих думах про збагачення мови української художньої літератури.

Це зауваження не означає, що образність мови О. Довженка обмежується сферою села і сільської природи. Увесь попередній аналіз свідчить про значну широту мовної палітри письменника, яка охоплює різноманітні сфери матеріально-виробничого і духовного життя суспільства, в тому числі явища науки і техніки, індуст-

рії і будівництва, ті нові риси в мові, що є відображенням нашого соціалістичного будівництва.

Критичні зауваження про ту частину словесно-художніх засобів, які хотілось би бачити виразнішими, повнішими, вже висвітлені вище.

ДЕЯКІ АВТОРСЬКІ ВИПРАВЛЕННЯ В ТЕКСТАХ

Олександр Довженко дуже чутливо і вимогливо ставився до виправлень його мови в рукописах. У листі до О. С. Дяченка, кажучи про те, що мовні виправлення в тексті «Поеми про море» завдали йому, авторові, багато клопоту, письменник відзначає:

«На кожній сторінці сліди словників, механічно прочитаних, а часом і безглуздо. В деяких місцях сценарію створились внаслідок цього такі словесні хащі, що продертися до нормального смислу було не так легко...»

Письменник надавав великого значення слову звучащому; як ми це вже відзначали, все компонування його мови обернено в мовлення, звучання, що супроводжується експресивним жестом, дією. Він був певний, що словники треба читати творчо, застосовувати їх з чуттям звучащої мови, ритмомелодики різних типів і характерів мовлення.

О. П. Довженко, як відомо, творив на обох братніх мовах — українській і російській. В його українській мові зустрічаються русизми, ставлення до яких він висловив у тому ж листі цілком певно: «В деяких місцях я навмисно залишав русизми. Вони потрібні мені як знаки живої мови. Пригадайте шолоховські обласні слова і українізми. Вони не псують руської мови». Русизми Довженка — різних категорій:

одні — це слова, вживані замість українських там, де письменник не відчував в українському слові потрібного йому відтінку, наприклад: *накал* («І хлопці теж димилися, здавалось, не від морозу, а від сильного внутрішнього накалу», 112) — очевидно, його не задовольняли синонімічні вислови—внутрішній вогонь, запал, гарт; різних *начал* («Мічурін бачив... боротьбу різних начал, 244) — цей філософський російський термін засвоєний українською мовою (див. «Російсько-український словник», 1948);

інші — це російські слова в просторічній вимові українців («знаки живої мови»): *розсуждення* (448), *не-*

устройство («і всякого неустройства тьма-тьмуща...», 468), *розсудительність* (486) і под.; російські слова в устах російського солдата, не перекладені письменником, бо він хотів зберегти характерну інтонацію живої мови: «Повертається обідраний солдат: — Это я-то?» (9). Перекладач кіноповісті «Життя в цвіту» не зважав на ці інтонації ні в російській, ні в українській мовах: цей же вислів він переклав так: «— Це я от? — запитав Терентій, підійшовши до Мічуріна» (248). По-українському краще було б: «Це я чи що? Це я тобто?.. Це я, значить?» В іншому місці модальний вислів такого типу (їх О. Довженко любив) «Вишь, ты...» перекладений «Бач, ти» («Виросту, теж буду вчений,— мрійно зітхнув Лукашик.— Вже ж такі виногради розведу...— Бач, ти...», 234) — замість звичайнішого «Он як! Іч, який! Он який! Бач, який!».

Нечутливе застосування словника помітне і в деяких інших перекладах, зокрема: «Він несамостійний, громадяни, змилуйтесь» (222), тобто рос. просторічне «несамостоятельный», що краще перекласти по-українському — «не при собі», «несповна розуму»; «Це не мороз. Це лихоліття» (242) — рос. «бедствие», треба було — біда, лихо і под. Однак дослідження перекладу тих творів О. Довженка на українську мову, що були написані російською мовою,— окрема тема, яка знайде, сподіваємось, свого виконавця.

В синтаксисі, в лексиці і фразеології творів О. Довженка виразно помітне творче використання досягнень російської художньої, публіцистичної і наукової мови. Це було дійовим творчим компонентом всієї його стилістичної манери, який допомагав письменникові створювати високі зразки словесно-художнього мистецтва.

Мовна творчість О. Довженка — ще одне переконливе свідчення великої сили, мудрого багатства і яскравої краси мови українського народу, зрілості його мистецтва художнього слова — художньої літератури, всебічного розвитку одного з найбільших духовних скарбів українського народу—його літературної мови, яка під життєдайним світлом ленінської національної політики Комуністичної партії Радянського Союзу розквітла пишним цвітом у всіх своїх стилях і різновидах.

ЗМІСТ

Вступ 3
Мовний стиль О. Довженка 7
Мовні засоби індивідуалізації образів 11
Сатиричне, гумористичне, іронічне слово 27
Народно-розмовні і пісенні конструкції 37
Елементи публіцистичного і наукового стилів 52
Мовні засоби зображення психологічних моментів . . 67
Характер мовних засобів діалога і монолога 73
Естетична організація прози О. Довженка. Ритмомелодика мови 82
Деякі авторські виправлення в текстах 92

Белодед Иван Константинович
Язык произведений Александра Довженко

(На украинском языке)

Редактор *В. Л. Шикан*
Технічний редактор *Є. Н. Розенцвейг*
Коректор *Т. І. Матяшевська*

БФ 18733. Зам. № 2064. Вид. № 218. Тираж 3000. Формат паперу 84×108/32. Друк. фіз. аркушів 3. Обл.-видавн. аркушів 5,3. Друк. умовн. аркушів 4,92. Підписано до друку 1. XII 1959 р. Ціна 2 крб. 10 коп.

Друкарня Видавництва АН УРСР, Київ, вул. Репіна, 2.

2 крб. 10 коп.