

**Міністерство культури України  
Київський національний університет театру, кіно і телебачення  
імені І. К. Карпенка-Карого**

**200-літтю  
від дня народження Тараса Шевченка  
присвячується**

# **НАУКОВИЙ ВІСНИК**

**Київського національного університету  
театру, кіно і телебачення  
імені І. К. Карпенка-Карого**

**Збірник наукових праць**

**Заснований 2006 р.**

*Випуск 14*

Київ  
2014

УДК 7. 01 (07)

Засновник – Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.

**ISSN1997–4264**

Цей випуск «Наукового вісника» присвячений знаменній даті в історії нашої держави – 200-річчю від дня народження світоча української літератури і мистецтва Тараса Григоровича Шевченка. У матеріалах збірника йдеться про творче інтерпретування творів Кобзаря режисерами й акторами на театральних сценах та в екранних мистецтвах, філософське осмислення цих творів крізь призму історичних зламів в історії України. Автори використовують багатий архівний матеріал, висвітлюючи нові й нові грані творчої спадщини Т. Шевченка.

*Свідоцтво про державну реєстрацію КВ № 11161–41Р,  
видане Міністерством юстиції України 14.04.2006 р.  
(за звітний період перереєстровано за постановою ВАК від 18.11.2009 № 1–05/5)*

*Затверджено як фахове видання в галузі мистецтвознавства  
постановою Президії Вищої атестаційної комісії України № 1–05/6 від 02.07.2008 р.*

*Рекомендовано до друку Вченою радою Київського національного університету  
театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого  
(протокол № 5 від 26 травня 2014 р.)*

**ISSN1997–4264**

## РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ:

**Безгін Олексій Ігорович**, заслужений діяч мистецтв України, академік Національної академії мистецтв України, кандидат мистецтвознавства, професор (*голова редколегії*);

**Безгін Ігор Дмитрович**, заслужений діяч науки і техніки України, академік Національної академії мистецтв України, доктор мистецтвознавства, професор;

**Бичко Ада Корніївна**, доктор філософських наук, професор;

**Братерська-Дронь Марина Тарасівна**, доктор філософських наук, професор;

**Владимирова Наталія Вікторівна**, доктор мистецтвознавства, професор;

**Гайдабура Валерій Михайлович**, заслужений діяч мистецтв України, член-кореспондент Національної академії мистецтв України, доктор мистецтвознавства;

**Горпенко Володимир Григорович**, доктор мистецтвознавства, професор;

**Клековкін Олександр Юрійович**, заслужений діяч мистецтв України, доктор мистецтвознавства, професор;

**Кравчук Петро Іванович**, заслужений діяч мистецтв України, кандидат мистецтвознавства, професор;

**Миленька Галина Дмитрівна**, кандидат мистецтвознавства, професор (*заступник голови редколегії*);

**Мусієнко Оксана Станіславівна**, заслужений діяч мистецтв України, член-кореспондент Національної академії мистецтв України, кандидат мистецтвознавства, професор;

**Оніщенко Олена Ігорівна**, заслужений діяч науки і техніки України, доктор філософських наук, професор;

**Пилипчук Ростислав Ярославович**, заслужений діяч мистецтв України, академік Національної академії мистецтв України, кандидат мистецтвознавства, професор (*науковий редактор*);

**Ржевська Майя Юріївна**, доктор мистецтвознавства, професор;

**Росляк Роман Володимирович**, кандидат мистецтвознавства, доцент (*відповідальний секретар*);

**Скуратівський Вадим Леонтійович**, заслужений діяч мистецтв України, академік Національної академії мистецтв України, доктор мистецтвознавства, професор;

---

**Слободян Микола Іванович**, заслужений діяч мистецтв України, кандидат мистецтвознавства, доцент;

**Станіславська Катерина Ігорівна**, доктор мистецтвознавства, професор;

**Фіалко Валерій Олексійович**, заслужений діяч мистецтв України, кандидат мистецтвознавства, доцент;

**Хетагурі Леван** (Республіка Грузія), доктор мистецтвознавства, професор;

**Чміль Ганна Павлівна**, академік Національної академії мистецтв України, доктор філософських наук, доцент.

## ЗМІСТ

## ТЕАТРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО

**Ганна Веселовська**

Театрально-балетні візії Тараса Шевченка  
як художня модель його поетичної творчості ..... 8

**Ростислав Пилипчук**

Драма «Назар Стодоля»: від створення і першого  
сценічного втілення (1842–1844 рр.) та першодруку  
(1862 р.) до регулярних вистав в Руському  
(Українському) народному театрі товариства «Руська  
(Українська) бесіда» (1864–1900 рр.)  
у Галичині ..... 14

**Петро Кравчук, Леся Овчієва**

Шевченківські образи у сценічній творчості Марко  
Кропивницького ..... 33

**Віктор Гумениук**

Шевченківське відлуння в драматургії Володимира  
Винниченка (на прикладі п'єси «Memento») ..... 45

**Михайло Захаревич**

Франківська шевченкіана (постановки  
за творами поета і образ Т. Шевченка  
у виставах) ..... 52

**Богдан Козак**

«Гайдамаки» Тараса Шевченка на сцені  
Національного академічного українського  
драматичного театру імені М. Заньковецької  
(1922–1988 рр.) ..... 60

**Василь Андрійцьо**

Театральна шевченкіана Закарпаття ..... 74

**Яна Партола**

Інтерпретації «Назара Стодолі» Т. Шевченка на сцені  
Харківського театру ім. Т. Г. Шевченка ..... 81

**Юліана Полякова**

Шевченкіана Харківського драматичного  
театру імені Т. Г. Шевченка: вектори творчого  
пошуку ..... 91

**Роман Лаврентій**

П'єса «Тарас Шевченко» Зенона Тарнавського  
на сцені Українського молодого театру «Заграва»  
(1937, реж. В. Блавацький) ..... 104

**Валерій Гайдабуря**

Твори Тараса Шевченка на драматичній сцені  
періоду німецько-нацистської  
окупації України (1941–1944 рр.) ..... 114

**Єва Коваленко**

Інтерпретаційний потенціал хореографічної  
шевченкіани ..... 119

## CONTENTS

## DRAMATIC ART

**Hanna Veselovska**

Theatre-balletvisions of Taras Shevchenko as artistic  
model of his poetic art ..... 8

**Rostyslav Pylypchuk**

Drama «Nazar Stodolia»: from creation,  
first staging (1842–1844) and first edition (1862)  
to regular performances in Rutenian (Ukrainian)  
public theatre of «Rutenian (Ukrainska) Besida»  
Company (1864–1900)  
in Galicia ..... 14

**Petro Kravchuk, Lesia Ovchiieva**

Shevchenko's images in artistic work of Marko  
Kropyvnytskyi ..... 33

**Victor Humeniuk**

Shevchenko's motives in Volodymyr Vynnychenko's  
dramaturgy (on play «Memento») ..... 45

**Mykhailo Zakharevych**

Franko's shevchenkiana (stage directions on works  
of poet and image of T. Shevchenko  
in performances) ..... 52

**Bohdan Kozak**

«Haidamaky» by Taras Shevchenko  
on stage of Zankovetska nacional  
academic drama theatre  
(1922–1988) ..... 60

**Vasyl Andriitso**

Theatrical shevchenkiana of Transcarpathia ..... 74

**Yana Partola**

Interpretations of «Nazar Stodolia» of T. Shevchenko  
on stage of Kharkiv Shevchenko drama theatre ..... 81

**Yuliana Poliakova**

Shevchenkiana of Kharkiv Shevchenko  
drama theatre: vectors of artistic  
search ..... 91

**Roman Lavrentii**

The play «Taras Shevchenko» by Zenon Tarnavskiy  
on the stage of the Ukrainian youth theater «Zahrava»  
(1937, directed by V. Blavatskiy) ..... 104

**Valerii Haidabura**

Taras Shevchenko's works on dramatic stage  
during nazi occupation  
of Ukraine (1941–1944) ..... 114

**Yeva Kovalenko**

Interpretation potential of choreographic  
shevchenkiana ..... 119

---

**ЕКРАННІ МИСТЕЦТВА**

<b>Сергій Тримбач</b>	
Комплекс Месії: Олександр Довженко / Тарас Шевченко.....	130
<b>Андрій Дорошенко</b>	
Між міфом і правдою: інтерпретація образу Т. Г. Шевченка в українській документалістиці радянського періоду (1918–1991 рр.).....	137
<b>Анастасія Шульгіна</b>	
Шевченківська тематика у творчості перших українських кінооператорів О. Калюжного та М. Топчія у 1920–1930-х рр.....	147
<b>Оксана Волошенюк</b>	
Кінобіографія Т. Шевченка: реконструкція домислу.....	156
<b>Інга Чхатарашвілі-Петраш</b>	
Кіношевченкіана Василя Кричевського.....	163
<b>Олена Дмитрик</b>	
Доторкнутися до Шевченка: гаптична естетика кінофільмів «Лілея» та «Наймичка».....	168
<b>Георгій Черков</b>	
Образ історичної постаті як феномен національної екранної культури.....	176
<b>Людмила Новікова</b>	
Зміна парадигми кінематографічної шевченкіани.....	181
<b>Про авторів</b> .....	189

**SCREEN ART**

<b>Serhii Trymbach</b>	
Complex of messiah: Oleksandr Dovzhenko / Taras Shevchenko.....	130
<b>Andrii Doroshenko</b>	
Between the myth and the truth: interpretation of the image of Taras Shevchenko in ukrainian documentary of soviet period (1918–1991 years).....	137
<b>Anastasiia Shulhina</b>	
Taras Shevchenko's theme in the works of first Ukrainian cameramen O. Kalyuzhnyi and M. Topchii in 1920s–30s.....	147
<b>Oksana Volosheniuk</b>	
Cinema biography of Taras Shevchenko: reconstruction of conjecture.....	156
<b>Inha Chkhatarashvili-Petrash</b>	
Cinema shevchenkiana of Vasyl Grygorovych Krychevskiy.....	163
<b>Olena Dmytryk</b>	
Touch Shevchenko: haptic aesthetics of films «Lileia» and «Naimychka».....	168
<b>Heorhii Cherkov</b>	
Image of historical figure as fenomenon of national screen culture.....	176
<b>Liudmyla Novikova</b>	
Change of paradigm of cinema shevchenkiana.....	181
<b>About autors</b> .....	189

# ТЕАТРАЛЪНЕ МИСТЕЦТВО



## ТЕАТРАЛЬНО-БАЛЕТНІ ВІЗІЇ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА ЯК ХУДОЖНЯ МОДЕЛЬ ЙОГО ПОЕТИЧНОЇ ТВОРЧОСТІ

*Ретельне і тривале дослідження життєвого шляху і творчого доробку Тараса Шевченка вченими мистецтвознавцями все ж таки не вичерпало усіх маловивчених й до кінця не з'ясованих аспектів, пов'язаних з його діяльністю. Серед таких, зокрема, питання формування творчої особистості Т. Шевченка, його залучення до мистецького середовища, набуття художнього досвіду та вироблення естетичних пріоритетів. Час становлення Шевченка-митця – це час його так званого першого петербурзького періоду, коли він знайомиться з театральним життям столиці, стає учасником різноманітних мистецьких подій, входить до кола артистичної богемі. У статті досліджуються інтенції і впливи, яких зазнавав молодий Шевченко, перебуваючи в петербурзькому мистецькому середовищі, і які цілком виразно позначилися на його поетичній творчості.*

**Ключові слова:** поет, художник, балет, творче бачення.

*Длительное и тщательное изучение жизненного пути и творческого наследия Тараса Шевченко учеными-искусствоведами все же не исчерпало всех малоизученных и до конца не проясненных аспектов, связанных с его деятельностью. Среди таковых, в частности, вопросы формирования творческой личности Т. Шевченко, его вхождение в артистическую среду, приобретение художественного опыта и выработка эстетических приоритетов. Время становления Шевченко-художника – это время так называемого первого петербургского периода, когда он непосредственно знакомится с театральной жизнью столицы, становится участником разнообразных художественных событий, входит в круг артистической богемы. В статье исследуются интенции и влияния, которые испытывал молодой Шевченко, возвращаясь в петербургской художественной среде, и которые определенным образом сказались на его поэтическом творчестве.*

**Ключевые слова:** поэт, художник, балет, творческое видение.

*A lasting and thorough study of the life and artistic career of Taras Shevchenko by scholars of art has not exhausted yet all under-researched and not fully clarified aspects of his activity. Among these in particular are issues related to the formation of Shevchenko's creative personality, his entrance into the artistic community, acquiring of creative professional experience and working out of aesthetic priorities.*

*The time of Shevchenko becoming an artist is the time of the so called first Petersburg period when he directly gets to know the theatrical life of the capital, begins to participate in various artistic events and enters the high circles of art life. The article also explores intentions and influences which young Shevchenko was feeling at the time when he was mingling with the Petersburg art community and which had a definite impact on his poetic career.*

**Key words:** poet, artist, ballet, creative vision.

Фантазійність і візіонерство, наявність особливої інфернально-казкової реальності, в якій існують істоти, що вільно переходять із світу дійсного в світ ірреальний, як відомо, є однією з найприкметніших рис ейдосу європейського Романтизму середини XIX ст. Одним із найпоказовіших у цьому сенсі є мистецьке мислення німець-

кого романтика Ернста Теодора Амадея Гофмана, герої творів якого різними способами мандрують із однієї реальності в іншу, потрапляють у казку, переходять у потойбіччя, панують над світом уві сні. Відтак якщо здатність до подібних фантастичних переміщень, ірраціонального способу існування до певного моменту була прерогативою



лише казкових створінь, то у Гофмана вона стає важливою характеристикою людей цілком цивільних, але безперечно творчих. Сни та марення є їхнім цілком природним станом, що дає їм додаткові художні імпульси і спонукає до виняткової сублімації творчого потенціалу.

Згідно з усталеними стереотипами таке «розширення реальності» романтичного героя в мистецтві XIX ст. відбулося завдяки потужному впливові фольклору на професійне мистецтво, звідки в тогочасний текст культури перекочувала традиція зображення людини в моменти її вільного літання та перекидання на інших істот. Незаперечність цього впливу примушує, однак, простежити шлях проникнення фантазійного фольклорного потоку в міську субкультуру першої половини XIX ст., в середовищі якої формувалася і творчо реалізувалася більшість митців-романтиків – художників, музикантів, поетів.

Крім того, головним потенційним споживачем їхніх мистецьких творів були жителі міст, самим способом свого буття відсторонені від безпосереднього засвоєння вербальної фольклорної традиції, що не дає підстав покладатися на її автоматичне входження у тогочасну міську субкультуру. Швидше за все, як для пересічного споживача мистецтва, так і для творця, існував шлях переходу творчих моделей, притаманних фольклорній культурі у професійне мистецтво й культуру міста загалом.

На наше переконання, одним із інструментів перетікання творчих моделей із одного середовища в інше у XIX столітті стає синтетичне за своєю природою і наймасовіше за кількістю відвідувачів мистецтво театру. Власне у першій чверті XIX століття, театральне мистецтво по всій Європі, що до певного моменту розвивалося двома відокремленими потоками – елітарним (придворним, офіційним) і народним (майданним, ярмарковим, фольклорним), оформлюється як суспільно цілісне явище. Саме воно на той час є справжньою масовою розвагою жителів європейських міст, і при цьому його драматургічно-сюжетною основою відтепер виступає не класична драма, а вільний у часі й просторі фольклорний текст. Зрештою, чи не найкращим свідченням цього постає багатогранна творчість вищезгаданого Е. Т. А. Гофмана, прозаїка, композитора, режисера, декоратора, який у виставах керованого ним театру у Бамберзі намагався втілити основні доміанти романтичного світобачення.

Визначальну роль у розвитку особливого фантазійного типу мислення митців і публіки від 30-х рр. XIX століття починає відігравати театр

і в Росії, чие професійне зростання відбувалося під значним іноземним впливом: французьким у сфері акторського мистецтва і німецько-італійським у сфері сценографічно-декораційній. Величні розкішні театральні споруди Санкт-Петербурга і Москви, збудовані у першій половині позаминулого століття, де суспільна ієрархія визначалася суто архітектурними засобами – поділ на крісла, ложі, балкони, стають доступними для представників практично усіх верств населення. У такому багатоярусному приміщенні, навіть за умов наявності спеціальних VIP-лож, театр перетворюється на масове мистецтво, що спонукає постановників відмовлятися від дидактичності елітарного спектаклю й прямувати в бік розважального, легкого для сприйняття видовища, зокрема балету.

Чи не найбільшу послугу в справі демократизації сценічного мистецтва, яке відтепер отримало відмінну від ярмаркової, респектабельну форму, якраз і відіграв фольклор, чий сюжет і типи героїв активно засвоювалися театром романтизму. Однак безпосереднє творче втілення цих ідей вимагало від сценічного мистецтва напрацювання власних систем художніх засобів та прийомів, чому великою мірою сприяли художники-декоратори й так звані керівники театральних машин. Саме завдяки їм театр став місцем, де про диво не йшлося, а воно творилося буквально на очах.

Ця можливість театру «здійснювати дива» зробила його по-справжньому захоплюючим для публіки, а найпопулярнішим театральним жанром першої половини XIX століття, відповідно, стає так звана «чарівна вистава». Найпривабливішою складовою «чарівної вистави» для глядача були фантастичні польоти і провали під сцену дійових осіб, штучно створені місячні доріжки, усіякі освітлювальні ефекти, складні химерні декораційні нагородження.

Для творчої реалізації подібних сценічних новацій на початку XIX ст. до Росії запрошуються провідні європейські майстри театрального декоративного мистецтва Готтардо Гонзага, Антоніо Каноппі, Андреас Роллер. І саме тоді, коли російська сцена завдяки художникам перетворюється на розкішне постановочне видовище з великою кількістю спецефектів, театр входить у повсякденне життя одного із тисяч мешканців Санкт-Петербурга – молодого художника Тараса Шевченка.

Як відомо, 14 травня 1836 року художник-декоратор, цеховий майстер Василь Ширяєв, чий підмайстром був художник-початківець Шевченко, уклав з дирекцією імператорських театрів контракт на виконання живописних та малярних

робіт. Завдяки цьому збігові обставин Шевченко чи не вперше потрапляє до справжньої величної театральної споруди: спочатку до Великого петербурзького театру, а потім до Александринського й Михайлівського театрів. З середини 1836 року він разом із іншими учнями Ширяєва виконує усілякі живописні роботи, що дає йому нагоду заприятелюватися з машиністом-театрмейстером Великого театру Петром Карташовим, який під час його ремонту відав будівельними матеріалами<sup>1</sup>.

Що означає потоваришувати з майстром декоративного цеху Великого театру певною мірою можна уявити зі слів любителя сценічного мистецтва російського письменника Дмитра Григоровича, особисто знайомого з Шевченком, з яким він одночасно навчався в Академії мистецтв. Пристрасне захоплення театром спонукало Григоровича до пошуків приватних знайомств за кулісами, зокрема в декоративному цеху. «Хтось навчив мене звернутися до Роллера, старшого декоратора і машиніста Большого театру, попросити його давати мені уроки декоративного живопису і цим способом, можливо, мати нагоду потрапити за куліси, – згадує Д. Григорович. <...> Мені сказали, що зал, де пишуться декорації, знаходиться під кроквами театрального даху. Піднімаючись безкінечними темними сходами, я повинен був кілька разів зупинитися; у мене перехоплювало дух від сміливості мого походу. Я опинився нарешті під кроквами, у великому світлому просторі, підлога якого була встелена полотнами різної величини. <...> Звідкись лунали звуки оркестру і час від часу чувся спів. Зробивши кілька кроків убік, я наблизився до низенької решітки, що відокремлювала декоративну залу від темної безодні, завішаної декораціями з мотузками, що перехрещувалися у різні боки, і навісними переходами. <...> Бажання моє потрапити на сцену здійснилося швидше й легше, ніж я очікував. Коли Роллер пішов, інший декоратор, Шеньян, попрямував до решітки і відкрив біля неї маленькі двері, готуючись увійти в них. «Невже тут є інший хід?» – перепитав я. «Так, хід на сцену, мені треба там переговорити з деким...» – «Візьміть мене з собою!» – вихопилося у мене»<sup>2</sup>.

Можливо, через ці ж маленькі двері декоративної зали вперше потрапив за лаштунки й молодий художник Тарас Шевченко, після чого його безпосереднє знайомство з секретами створення театральної ілюзії переросло в пристрасне захоплення сценічним мистецтвом. Адже переконливість та дієвість театральної магії, як зазначалося вище, на той час великою мірою залежала від декоративних винаходів і технічних прилаштувань, що були

здобутком художників сцени, зокрема згаданих Д. Григоровичем А. Роллера та Ф. Х. Шеньяна.

Роки активного відвідування вистав петербурзьких театрів Тарасом Шевченком припадають на час розквіту діяльності відомого декоратора Андреаса Роллера, який прибув до Росії 1834 року і спочатку працював старшим машиністом, а потім декоратором в імператорському театрі. На думку дослідників, блискуча петербурзька кар'єра Роллера була зовсім не випадковою. «Його обдаровання пишного прикрашателя сцени та майстерного її трансформатора, його схильність до екзотичної краси якнайкраще пасували романтизму російського театру 1830–1840-х років з його тяжінням до мішурної розкоші, парадності вистав»<sup>3</sup>. Насправді, «від художників вимагали не стільки правдоподібності, скільки пишної ошатності та розкоші декорацій. Майстерне улаштування ефектного освітлення, місячної ночі, пожежі, бурі, дивовижних перетворень, машинерії цінувалося вище, ніж тонкий смак. Це цілком відповідало спектаклям, насиченим неймовірними пригодами, таємничістю, надзвичайними пристрасностями, фатальними подіями і характерами, участю самої стихії в долях героїв»<sup>4</sup>.

Справді, Андреас Роллер насамперед був винахідником театральної механіки, здатних створювати сценічну ілюзію фантастичного казкового світу, що найбільшою мірою виявилось у його роботі над балетними спектаклями, зокрема такими непересічними зразками балетного романтизму, як «Жизель», «Наяда і рибалка», «Фауст», «Корсар». Його тяжіння до розкішної грандіозної вистави якнайкраще імпонувало постановочним принципам балетмейстера імператорського театру Антуана Тіюса, для вистав якого Роллер здійснив оформлення балетів «Кесар в Єгипті» (1834), «Повстання в Сералі» (1835). А після приїзду до Росії славнозвісної Марії Тальйоні та її батька італійського балетмейстера Філіпа Тальйоні Андреас Роллер почав співпрацювати з ними, придумуючи ефектні сценічні трюки, що стали обов'язковою окрасою тальйонівських вистав.

Перші петербурзькі спектаклі Марії Тальйоні, чийм виступам Тарас Шевченко присвячує кілька сторінок повісті «Художник», були одним із найбільших його ранніх театральної вражень. Власне з цього приводу Петро Рулін припускає, що «почав Шевченко відвідувати театр ще перебуваючи останні місяці у В. Ширяєва і що разом з усіма пережив він незабаром щире захоплення танками Тальйоні, втягся слідом у одвідування театру, що розгорнув перед ним нечуваний ще

й досі казковий світ, що в ньому все не нагадувало про суворе, дійсне життя»<sup>5</sup>.

Втім, аби потрапити на виступи культової танцівниці європейського романтичного балету Марії Тальйоні, яка вперше з'явилася на петербурзькій сцені в партії Сильфіди 6 вересня 1837 року, треба було мати неабиякі зв'язки в театральному світі або вміти проходити крізь «двері Роллера». Адже, як пишуть дослідники, «Тальйоні приїхала до Петербурга, овіяна світовою славою, звикла до поклоніння та обожнення. Завчасно організована преса, прихильне ставлення царя створили їй небувалу в Росії рекламу. Все це сприяло надзвичайному успіхові дебютантки у петербурзького глядача. Квитки на вистави за участю Тальйоні можна було придбати лише за умови особливих знайомств і зв'язків»<sup>6</sup>. Найімовірніше, завдяки своїм приватним знайомствам у декоративному цеху, Шевченко і стає свідком саме перших триумфальних виступів Тальйоні в Петербурзі.

Під впливом вражень від балетних вистав Шевченко перетворюється на завзятого театромана, для якого сценічна творчість протягом усього наступного життя стає надзвичайно важливою як в особистому, так і в суспільно-естетичному сенсі. Разом з тим світ романтичного балету Марії Тальйоні, гадаємо, був не лише естетичним щепленням театру емоційному юнакові, а й потужним імпульсом для формування його власних поетичних моделей.

Як відомо, танець Марії Тальйоні є взірцевим з точки зору театального романтизму. «...Ми бачили її в Сильфіді і в Баядерці, – писав з цього приводу рецензент. – У першому балеті вона для кохання опускається з хмар на землю; у другій опері вона за любов переноситься з землі в хмари <...> Роль Сильфіди привабливіша, роль Баядерки складніша. В Сильфіді машиніст допомагає танцівниці, в Баядерці вона повною мірою покладається на власні сили і в окремих сценах стає актрисою. В Сильфіді Тальйоні примушує вірити чарівним казкам про повітряних літаючих істот, у Баядерці вона показує земну жінку у всій своїй принадності»<sup>7</sup>. Отже, тальйонівські шедеври балетного романтизму подавалися у винятковому сценографічному рішенні, а завдяки винайденим спеціальним сценічним машинам Роллера, який для її виступів у балеті «Вихованка Амура» змайстрував чудові фантастичні декорації, створювалась виняткова атмосфера чарівності.

Захоплення танцювальним мистецтвом Марії Тальйоні, враження від якого підсилювалися фантастичними польотами, Шевченко, передав своє-

му наставнику живописцеві Карлу Брюллову. Принаймні у повісті «Художник», змальовуючи своє петербурзьке життя першого року знайомства з Брюлловим, Тарас Шевченко представляє російського художника як свого старшого товариша, якого саме він наблизив до балету, оскільки той після умовлянь таки пішов подивитися виступи Тальйоні. Описуючи епізод, як вони, діставши квитки, разом йдуть дивитися балет «Гітана», прем'єра якого відбулася в листопаді 1838 року, Шевченко наче навмисно стискає час, пропускаючи момент власного таємного проникнення в театр ще 1837 року. Таким чином, у «Художнику» Шевченко змішує і змішує події особистого життя, представляючи себе на сторінках повісті водночас і безправним кріпаком 1837 року, і учнем й товаришем Брюллова, з яким вони вже за рік разом ходитимуть до театру і «бразничатимуть».

Як оповідає автор повісті «Художник», до сучасного балету Карл Брюллов «був майже байдужим, і якщо говорив він інколи про балет, то не інакше, як про цукрову іграшку»<sup>8</sup>, але запальний танець Тальйоні, який Шевченко помилково називає качучою, так захопив Брюллова, що той почав вигукувати «Да саро!»<sup>9</sup>. Разом з тим слід зазначити, що серед особистих знайомих Брюллова була балерина імператорської сцени Катерина Телешова – цивільна дружина його друга кіннозаводчика Афанасія Шишмарьова.

Знаменита петербурзька красуня і світська левіця Катерина Телешова, як і Тальйоні, вправно оволоділа технікою «польотного танцю». Вона дебютувала на імператорській сцені 1823 року і стала найкращою виконавицею характерних ролей у балетах Карла Дідло. «Телешова була, втім, не стільки танцівниця, скільки мімічна актриса. За свідченням сучасників, вона була неповторною в ролях чуттєвих «пейзанок». <...> Телешова була жінкою рідкісної краси, яку зберегла до поважного віку»<sup>10</sup>. Її граціозні «літання над сценою» у балеті «Руслан і Людмила, або Повалення Чорномора, злого чарівника» Шольца справляли неймовірне враження, відтворене Олександром Грибоедовим у поетичних рядках, присвячених їй:

... И вдруг – как ветр её полет!  
Звездой рассыплется, мгновенно  
Блеснет, исчезнет, воздух вьёт  
Стопою, свыше окрыленной...

Дім Шишмарьова був відкритий для товариських зустрічей, і Карл Брюллов не раз бував там, про що свідчить написаний ним 1839 року «Портрет сестер Шишмарьових». У літературі трапляється навіть твердження, що Катерина Те-

лешова позувала Брюллому для картини «Італійка біля фонтана» (точна назва акварелі «Перерване побачення»)¹¹. Втім, це викликає сумніви, оскільки час створення полотна 1827 рік – коли Брюллов мандрує Італією, а Катерина Телешова з успіхом виступає на Санкт-Петербурзькій сцені.

Однак важливо зазначити, що саме з цієї картини «Перерване побачення», котра зберігалася у приватній колекції графині Ферзен, приблизно у 1839–1840 рр. Тарас Шевченко зробив дві копії. На превеликий жаль, точних відомостей, за яких обставин Тарас Шевченко копіював акварель свого вчителя, немає, але зрозуміло, що робив він це в період тісного особистого спілкування з Карлом Брюлловим, який підтримував знайомство з Катериною Телешовою через свого приятеля Афанасія Шишмарьова, господаря гостинного дому, на вечірки до якого художник, можливо, брав свого молодшого товариша Шевченка.

Отже, наприкінці 1830-х – на початку 1840-х рр. танець і танцівниці тією чи іншою мірою були спільним інтересом Брюллового і Шевченка, а романтичний балет спонукав їх до творчості. Стосовно Шевченка це великою мірою виявилось в особливих драматургічних конструкціях його поетичних творів, що наче повторювали окремі балетні схеми, в які впліталися реалії життя.

Однією з таких реалій, пов'язаних саме з балетом, можна вважати історію з відвідуванням виступу Тальйоні, яка, зі слів Шевченка, завершилась вельми драматично. Після того, як опустилася завіса, вони з Брюлловим попрямували за куліси. «І, Боже, що ми там побачили! Літаюча, легка як зефір, чарівниця лежала в вольтерівських кріслах з відкритим ротом і роздутими, як у арабської коняки, ніздрями, а по обличчю, як мутні струмки навесні, текли змішані з потом білила і рум'яна. “Огідно!” – промовив Карл Великий і кинувся навтьоки»¹².

Різка зміна оптики фактично призвела до естетичної катастрофи: митцеві відкрилося те, чого він не повинен був бачити, – справжню, неприкрашену жорстоку реальність, жінку, виснажену тяжкою фізичною працею, позбавлену будь-якої таємничості та казкової загадковості. Так в одну мить зникла балетна ілюзія, якою насолоджувалися поет і художник, а життя постало в своїх справдешніх обрисах. Про свою реакцію на несподіване відкриття спіднього боку витонченого мистецтва Т. Шевченко не пише. Але швидше за все, якщо вона і була так само драматичною, то згодом ця емоція сублімувалася в особливу художню форму. Прикладом цього, на нашу думку, є написана 1844 року в Пе-

тербурзі Шевченкова поема «Сон», що має у підзаголовку жанрове визначення комедія.

Як відомо, головним композиційним прийомом цього твору є сон, що огортає героя після того, як той п'яний попідтинню повертається до дому. Зазначимо, що сон є також основним композиційним прийомом тальйонівського балету «Сильфіда», який починається з того, що головний герой засинає у кріслі біля каміна і бачить чарівне видіння. Надалі у сні прекрасне створіння Сильфіда, танцюючи, вчить Джеймса злітати над землею, враження чого створюється завдяки великим парним стрибкам. Але на світанку видіння розсіюється, Сильфіда зникає, герой отямлюється і повертається до дійсності, де його наречена вже виходить заміж за іншого.

Сон, як рама для оповіді та переходу в стан літаючої істоти, – це істотні функціональні збіги між сном у романтичному балеті і сном у Шевченковій поемі. Але важкий хмільний сон у Шевченка надає героєві виняткової здатності не лише літати над світом, а й бачити те, чого не бачать інші. Тому, відповідно, функції польоту у «Сні» Шевченка та романтичному балеті, як і в більшості фольклорних і псевдофольклорних текстів, дещо відмінні. Зазвичай польоти над землею подавалися як засіб швидкісного переміщення, миттєвого потрапляння з одного куточка землі в інший (килим-літак, комарик у «Казці про царя Салтана» і т. і.), спосіб загальної обсервації подій, тоді як у Шевченка літання – це споглядання дійсності в деталях і подробицях. Відтак польоти у сні Тараса Шевченка є, передовсім, зміною оптики, коли згори відкривається повна панорама реальності, котра при наближенні постає відверто жахливою.

Зрозуміло, що за часів Шевченка у нього не було можливості піднятися на літальному апараті над землею, й оптику польоту він міг отримати лише з висоти вежі чи колосників над сценою. Разом з тим, згори людські фігурки здаються зовсім маленькими, рис обличчя не видно, їхні контури розмиті. А у поемі «Сон» все навпаки: деталі укрупнюються і видно, як «латану свитину з каліки знімають; розпинають вдову за подушне; єдиного сина, єдину дитину, єдину надію! в військ оддають!». Отже, політ у Шевченковій поемі дає можливість побачити все зблизька, ніби в сучасній комп'ютерній програмі Google Earth. А загалом такий спосіб створення загальної картини можна охарактеризувати як зворотну перспективу, притаманну середньовічному живописові, з принципами якої Шевченко-художник був, безперечно, обізнаний.

Водночас це бачення зблизька цілком відповідає ефектові, що виник після відвідування Тальйоні за кулісами – відкриття бридкого. Таким чином, виняткове мистецьке враження, що його справляє поема «Сон», виникає завдяки поєднанню двох художніх прийомів, змонтованих за принципом зворотної перспективи: першого, інспірованого естетикою театрального романтизму з його абсолютизацією чудес і фантастики, та другого, обумовленого філософією Романтизму з її глибоко індивідуальним світобаченням. І в цьому сенсі Шевченків «Сон» можна вважати унікальним театральним твором, де характерна для романтизму естетизація прийомів фольклору в кінцевому випадку спрацьовує на вироблення глибоко особистісного поетичного способу висловлювання митця.

Було б неправильно стверджувати, що тільки балетне мистецтво Тальйоні з її чарівними польотами зумовило появу певних художніх моделей і засобів у Шевченковій поетичній творчості першого петербурзького періоду. Не можна, зокрема, не згадати про його захоплення оперою «Руслан і Людмила» М. Глінки, окремі фрагменти якої вперше прозвучали на музичному вечорі в квартирі О. Струговщикова, де були присутні брати Брюллови і Тарас Шевченко. Як вказують дослідники, над сценографією до опери «Руслан і Людмила» також працював Карл Брюллов, який консультував Андреаса Роллера і розробив власні ескізи костюмів та декорацій, до цього часу так і не знайдені. Втім спектакль, у підготовці якого безпосередню участь брав

Михайло Глінка, не принесла авторові творчого задоволення, хоча Шевченкові ця вистава, де було чимало чарівних перельотів і дивовижних перетворень, вміло улаштованих Роллером, дуже подобалася. Зрештою, романтична опера стала наступним театральним захопленням Тараса Шевченка, який виношував проект власного оперного лібрето про Мазепу<sup>13</sup>, плани написання якого у життя так і не втілилися.

<sup>1</sup> Жур П. Шевченковский Петербург / Петр Жур. – Л. : Лениздат, 1964. – С. 26–27.

<sup>2</sup> Григорович Д. Литературные воспоминания / Д. Григорович. – М. : Художественная литература, 1987. – С. 55–56.

<sup>3</sup> Сыркина Ф., Костина Е. Русское театрально-декорационное искусство / Ф. Сыркина, Е. Костина. – М. : Искусство, 1978. – С. 57.

<sup>4</sup> Там само. – С. 58.

<sup>5</sup> Рудін П. Шевченко і театр // Рудін П. На шляхах революційного театру / Петро Рудін. – К. : Мистецтво, 1972. – С. 170.

<sup>6</sup> Бахрушин Ю. История русского балета / Ю. А. Бахрушин. – М. : Просвещение, 1973. – С. 91.

<sup>7</sup> Цит за: Петров О. Русская балетная критика конца XVIII – первой половины XIX века. – М. : Искусство, 1982. – С. 143.

<sup>8</sup> Шевченко Т. Художник // Шевченко Т. Твори. У 3 т. – К., 1963. – Т. 2. – С. 446.

<sup>9</sup> Там само. – С. 449.

<sup>10</sup> Танцы, балет, их история и место в ряду изящных искусств. – СПб., 1886. – С. 190.

<sup>11</sup> Там само. – С. 191.

<sup>12</sup> Шевченко Т. Художник. – С. 449.

<sup>13</sup> Богданова Н. Альбом М. Д. Селецької і автограф Т. Г. Шевченка // За сто літ. – К., 1927. – Кн. 1. – С. 18–19.

**ДРАМА «НАЗАР СТОДОЛЯ»: ВІД СТВОРЕННЯ  
І ПЕРШОГО СЦЕНІЧНОГО ВТІЛЕННЯ (1842–1844 рр.)  
ТА ПЕРШОДРУКУ (1862 р.) ДО РЕГУЛЯРНИХ ВИСТАВ  
В РУСЬКОМУ (УКРАЇНСЬКОМУ) НАРОДНОМУ ТЕАТРИ  
ТОВАРИСТВА «РУСЬКА (УКРАЇНСЬКА) БЕСІДА» (1864–1900 рр.)  
У ГАЛИЧИНІ**

*У статті розглянуто сценічну історію драми «Назар Стодоля» та інсценізацій інших Шевченкових творів у репертуарі першого українського професіонального театру в Галичині за часів Австро-Угорської монархії (1864–1914 рр.). Уперше наводяться тексти тогочасних рецензій з періодичної преси, на жаль, невідомі досі не тільки масовому читачеві, а й театрознавцям.*

**Ключові слова:** історична драматургія, товариство «Українська (Руська) бесіда», театральна критика, акторське мистецтво.

*В статье рассматривается сценическая история драмы «Назар Стодоля», а также инсценировок других произведений Т. Шевченко в репертуаре первого украинского профессионального театра в Галичине времён Австро-Венгерской монархии (1864–1914 гг.). Впервые приводятся тексты рецензий того времени из периодики, к сожалению, не известные до сих пор не только широкому кругу читателей, но и театроведам.*

**Ключевые слова:** историческая драматургия, Общество «Українська (Руська) бесіда», театральная критика, актерское мастерство.

*The article conducts the scenic history of drama «Nazar Stodolia» and staging of other Shevchenko's works in repertoire of first Ukrainian professional theatre in Galicia during Dual Monarchy (1864–1914). It is first brought the texts of reviews of those times from periodic press, unfortunately unknown yet not only for mass audience but for theatre historians too.*

**Key words:** historical dramaturgy, association «Ukrainian (Rutenian) Besida», theatre criticism, acting art.

Тарас Шевченко вперше у своїй літературній творчості звернувся до драматичного жанру на початку 40-х років XIX століття. Одні твердили, що п'єс було п'ять, інші – що чотири, або й три, або й одна. Йшлося про п'єси, написані російською мовою у 1841 р., – трагедію «Никита Гайдай», з якої поет подав до друку в петербурзькому журналі «Маяк» лише уривок, і драму «Невеста», яка постала внаслідок переробки з «Никити Гайдая» і з якої зберігся лише уривок – «Песня караульного у тюрми», опублікований уперше за автографом майже через сто років (1939 р.), – обидві п'єси на теми з історії України XVII ст.: перша з часів Б. Хмельницького, друга – І. Виговського.

Хтось уважав їх двома різними п'єсами (наприклад, Петро Рулін<sup>1</sup>, хоча з часом свою думку він змінив: «Мелодрама “Невеста” (збереглася в уривку під назвою “Никита Гайдай”»<sup>2</sup>, але ще згодом таки повернувся до попередньої версії<sup>3</sup>); хтось – однією (Дмитро Антонович), стлумачивши вислів Шевченка у листі до Г. Квітки-Основ'яненка від 8 грудня 1841 р.: «Ще посилаю вам кацапські вірші своєї роботи. Коли доладне що, то дрюкуйте, а коли ні, то закуріть люльку, коли люльку курите. Це, бачте, пісня з моєї драми “Невеста”, що я писав до вас, трагедія “Никита Гайдай”. Я перемайстрував її в драму»<sup>4</sup>. Йдеться про «Песню караульного у тюрми», автограф якої зберігся в

Квітчиному архіві й уперше був опублікований 1939 р. Зваживши, що уривок з «Никити Гайдая» «дуже проречистий», що в ньому якраз фігурує наречена («невеста») Микити Гайдая, шлюб якої відкладається через якісь інтриги, та що, очевидно, коло цього моменту й зав'язується трагічний вузол», і що назва «Невеста» більше відповідає змістові драми, ніж назва «за іменем головного героя», Д. Антонович не мав «ніякого сумніву, що “Невеста” і “Никита Гайдай” – це те саме, і тому, хоч до нас дійшло п'ять назов драматичних творів Шевченка, то в дійсності ми можемо говорити тільки про три твори»<sup>5</sup>.

Концепцію Д. Антоновича щодо двоєдиної драми «Никита Гайдай» і «Невеста» не сприйняв, спираючись на спогади А. Козачковського, Василь Шубравський, який продовжував уважати «Никиту Гайдая» і «Невесту» окремими п'єсами<sup>6</sup>. Ця концепція традиційно зберігалася у всіх наступних шевченкознавчих виданнях за участю В. Шубравського без полеміки з Д. Антоновичем (з відомих цензурних і самоцензурних мотивів) і дожила з таким однозначним підходом до коментаря в останньому академічному виданні Повного зібрання творів Шевченка у 12 т. (Т. 3. – К., 2003. – С. 454–455).

У цитованому вище листі до Г. Квітки-Осноров'яненка від 8 грудня 1841 р. Шевченко писав: «Я ще одну драму майструю. Назоветься “Слепая красавица”. Не знаю, що з неї буде, боюсь, щоб не сказали москалі *mauvais sujet* (похабна. – Пояснення упорядників тексту видання. – Р. П.), бо вона, бачте, з українського простого біту. Ну, та цур їм, москалям»<sup>7</sup>. А насправді, драма «Слепая красавица» Шевченкові не вдалася, натомість цей сюжет він реалізував у поемі «Слепая», про яку повідомив Я. Кухаренка у листі від 30 вересня 1842 р.: «Переписав оце свою “Слепую” та й плачу над нею, який мене чорт спіткав і за який гріх, що я оце сповідався кацапам черствим кацапським словом <...> Мене тут і земляки, і не земляки зовуть дурним, воно правда, але що я маю робити, хіба ж я винен, що я уродився не кацапом або не французом. Що нам робить, отамане-брате? Прать против рожна чи закопаться заживо в землю – не хочеться, дуже не хочеться мені друковати “Слепую”, але вже не маю над нею волі, та цур їй, а обридла вже вона мені»<sup>8</sup>. Так вона й не вийшла друком при житті Шевченка. Що ж до драми, то Д. Антонович висловив слушну думку: «Можна сумніватися, чи пішла ця драма в виконанні далеко далі від задуму»<sup>9</sup>. «Слепая красавица», таким чином, випадає з переліку драматичних творів Шевченка. Що ж

до наведеного Шевченком образливого вислову на свою адресу залишив коментар біограф Шевченка Олександр Кониський: «Ми відаємо вже, за що “неземляки” називали Шевченка “дурнем”: за те, що він, як їм здавалося, пишучи по-українськи, “уродовал русский язык на хохлацкий лад”»<sup>10</sup>.

У цитованому вище листі Шевченко повідомляє Я. Кухаренка й про щось інше: «Скомпонував я ще драму чи трагедію в трьох актах, зоветься “Данило Рева”. Не знаю, що ще з неї буде, бо ще і сам не читав, прочитаємо вдвох, як приїдете, бо я таки вас зимою сподіваюся»<sup>11</sup>. Та Я. Кухаренко тієї зими до Петербурга не приїхав. Довелося Шевченкові самому вирішувати долю п'єси «Данило Рева». П. Рулін у згаданих вище обох своїх статтях та у коментарі до згаданого вище листа Я. Кухаренкові писав, що драма «Данило Рева» – це четверта драматична спроба в Шевченка, і висловив думку, що «навіть, чи можна гадати, щоб переробляв Шевченко згодом цю п'єсу в якусь іншу: єдина п'єса Шевченкова, що дійшла до наших часів, – це “Назар Стодоля”, теж на три акти, але цей твір не міг би Шевченко наблизити до трагедії»<sup>12</sup>.

Щодо співвідношення «Данила Рєви» і «Назара Стодолі» маємо спадок суперечливих думок: якщо П. Рулін вважав, що «Данило Рева» не міг бути предтечею «Назара Стодолі» і що ця п'єса написана, як і попередня, російською мовою, то Д. Антонович дивувався: «Сам П. Рулін признає, що це “твір, про який знаємо тільки з двох рядків цього листа...”», але в цих рядках ні словом не згадано, якою мовою цей твір написано. Звідки ж твердження, що її написано по-російському? Назва в кожному разі українська, бо не міг Шевченко не знати, що по-російському такий заголовок читався б «Даніла Рьова» і дуже сумнівно, щоб таку немилозвучну назву Шевченко дав своєму творові, та ще й у російській мові. Навпаки, можна думати, що ця “драма чи трагедія” “Данило Рева” – ніщо інше, як той самий “Назар Стодоля”, лише з переіменованою назвою героя з менш звучної на більш звучну й гарнішу для сценічної вимови. Що Шевченко міняв імена дієвих осіб у “Назарі Стодолі” під час опрацювання твору, це ми знаємо з вищезгаданої замітки Куліша. (Йшлося про примітку П. Куліша до першого друку тексту п'єси в журналі «Основа», 1862. – № 89. – С. 4. – Р. П.) <...> Все, що ми знаємо про “Данила Рєву”, якраз відповідає “Назарові Стодолі”: це – теж “драма чи трагедія” і так само має три акти. Розуміється, відомості наші про “Данила Рєву” замалі, щоб твердити щось рішуче, але можна з великою ймовірні-

стю припускати, що драма “Назар Стодоля”, про яку згадки з’являються тільки з лютого 1843 р., в 1842 році мала ще назву “Данило Рева”<sup>13</sup>.

Цю концепцію беззастережно сприйняв В. Шубравський, який переповів наведені Д. Антоновичем аргументи на її користь, щоправда, промовчавши, якою саме мовою був написаний «Данило Рева». На жаль, В. Шубравський, як і всі, хто писав на цю тему, починаючи з 30-х років ХХ ст., не міг послатися на працю емігранта Д. Антоновича через зрозумілі політичні обставини на уярмленій більшовицькою владою Україні.

Отож Д. Антонович у цитованій вище праці «Шевченко – драматург» висловився так: «А коли приймемо, що “Данила Реву” теж Шевченко “перемайстрував” у “Назара Стодолю”, то тоді зостанеться тільки три проби драматичних Шевченка, а саме: перша – “Назар Стодоля” – драма в трьох актах по-українському, що дійшла до нас, друга – “Никита Гайдай”, по-російському, що від неї дійшов до нас лише уривок (можливо, що до неї відносилася й пісня з “Невесты” “Три дары”, надрукована в “Молодику” Бецького, як це припускає Єфремов) [на той час ще не був відомий автограф «Песни караульного у тюрмы», опублікованої 1939 р.). – Р. II.], третя – це драма “Слепая красавица” <...> але сюжет цей у нього вклався в поему “Слепая” <...> Таким чином зосталася одинока драма Шевченка “Назар Стодоля”<sup>14</sup>.

Про «Назара Стодолю» сам Шевченко написав у листі до Я. Кухаренка від 31 січня 1843 р.: «Скомпонував ще я <...> “Назара Стодолю” – драма в трьох актах. По-московському. Буде на театрі після Великодня»<sup>15</sup>. Зрозуміло, що йшлося про імператорський театр – Александринський. Сприяти йому в цьому міг Петро Корсаков (1790–1844) – російський перекладач, драматург, історик літератури, критик, публіцист, видавець. У 1813 р. П. Корсаков у чині титулярного радника вступив до Дирекції імператорських театрів на посаду помічника члена репертуарної частини (на той час князя О. Шаховського – того самого, що невдало виступив з драматичними і прозовими творами з українського життя, але все ж таки близького до України ще й тому, що мав маєток в селі Рогань на Слобідській Україні), був на цій посаді до 1817 р., а після багаторічної перерви поза театром у 1835 р. став цензором у Петербурзькому цензурному комітеті, де працював до кінця життя<sup>16</sup>. Саме він дав дозвіл на друкування Шевченкового «Кобзаря» (1840 р. та 1844 р.) і «Гайдамаків» (1841 р.). А коли став співвидавцем і редактором журналу «Маяк» у 1840–1841 рр., виступив з рецензією на

«Кобзар» («Маяк». – 1840. – Ч. 6. Гл. 4. – С. 94–95), в якій високо оцінив це видання. Якби у 1843 чи на початку 1844 р. Шевченко офіційно подав до цензурного комітету драму «Назар Стодоля», то отримав би дозвіл на друкування п’єси і на її постановку в театрі того ж цензора П. Корсакова або ж відмову. Але через канцелярію петербурзького цензурного комітету назва п’єси не пройшла. Можливо, саме П. Корсаков прочитав п’єсу на дружніх засадах і порадив змінити фінал її. Оскільки П. Корсаков у середині 1844 р. помер, то Шевченко не встиг показати йому перероблений варіант.

У своїй праці Д. Антонович заявив щодо «Назара Стодолі»: «Про драму панує погляд, що оригінал її написано по-російському та що це драма слаба. Щодо першого твердження, то воно більш ніж сумнівне. Доказів на це не приводять або ніяких, або, як Ю. Тиховський, посилаються на слова Шевченка в листі до Я. Кухаренка з кінця лютого 1843 р. (так вважалося у 20–30-х рр. ХХ ст., але насправді лист датований 31 січня 1843 р. – Р. II.) або, як П. Рулін – на той самий лист та на свідчення П. Куліша в «Основи» в примітці до тексту, друкованого там уперше «Назара Стодолі»<sup>17</sup>.

Щодо посилання на П. Куліша Д. Антонович помилявся, як немало його сучасників і наступників. Річ у тім, що тривалий час вважалося, нібито всі примітки до першодруку належали П. Кулішеві. Насправді більшість із них підписана ініціалами П. Куліша, а меншість – позначкою «Ред.», оскільки П. Куліш належав до творців журналу «Основа», то всі ці примітки йому й приписувалися. І лише недавно відомий дослідник «Основи» В. Дудко<sup>18</sup> пояснив, що примітки за підписом «Ред.» належали офіційному редакторові, як ми тепер сказали б, головному, – Василеві Білозерському. Отож не П. Куліш, а В. Білозерський почав свою примітку словами «Под этим заглавием («Назар Стодоля. – Р. II.) сохранился драматический опыт незабвенного нашего поэта, судя по сценическим объяснениям на великорусском языке, предназначенный для Петербургского театра. При всей своей литературной слабости, это сочинение, принадлежащее первому периоду деятельности Т. Гр. Шевченка, весьма дорого для изучения постепенного развития таланта «Кобзаря» <...>»<sup>19</sup>.

На жаль, ніхто досі не помітив, що В. Білозерський не висловлює думку про написання п’єси російською мовою, якраз навпаки: він стверджував, що п’єса була написана українською мовою і що лише «судя по сценическим объяснениям на великорусском языке», тобто, як тепер прийнято



казати, «судячи з ремарок», п'єса призначалася для петербурзького театру. Адже з такими російськими ремарками завдяки заходам М. Щепкіна на сценах Малого театру в Москві та Александринського – в Петербурзі йшли українською мовою «Наталка Полтавка» та «Москаль-чарівник» І. Котляревського та інші українські п'єси. Отож ні П. Куліш, ні В. Белозерський не стверджували про написання первісного тексту «Назара Стодоля» російською мовою.

Д. Антонович вважав, що в тексті Шевченкового листа до Я. Кухаренка від 31 січня 1843 р. можна по-різному сприймати Шевченкову інформацію: «Скомпоновав ще я <...> “Назара Стодолю» – драма в трьох актах. По-московському. Буде на театрі після Великодня», – що означає можливість російського перекладу з українського оригіналу не автором, а іншою особою. «Описавши український рукопис “Назара Стодоля”, писаний не тільки рукою Шевченка, а й рукою іншої особи, Куліш оповідає, що вкупі з цим рукописом зберігався також і “перевод “Назара Стодоля” на великорусский язык (второй акт его потерян)”<sup>20</sup>. І далі Д. Антонович робить такий висновок: «Отже Куліш не тільки вважав український текст за оригінал (“подлинник”), а російський текст – за переклад, але, як видно, цей переклад написаний був чужою рукою, а Шевченко своєю рукою додав тільки нову редакцію кінцевої частини п'єси згідно з її українським текстом. Таким чином ми бачимо, що нема незбитих доказів для досі загально прийнятого твердження, що оригінал “Назара Стодоля” Шевченко написав по-російському, а було, мабуть, якраз навпаки. Отже, щоб винести остаточний присуд у цій справі, треба звернутися до безпосереднього аналізу тексту “Назара Стодоля”, докладно простудіювати стиль мови і з цього постаратися зробити висновок: чи мова в своєму стилі має характер оригіналу, чи перекладу з мови російської. Не ризикуючи висловлювати свого присуду щодо прозаїчного тексту, мусимо сказати, що ті пісні, що не вставлені з етнографічних матеріалів, але є творами Шевченка в стилі народних пісень, справляють враження неоднакове <...> Але без основного аналізу ми не ризикуємо робити остаточні висновки. Увага Куліша, що російський переклад мав інший кінець, ніж український оригінал, свідчить про те, що цей переклад зроблено з редакції старшої від того українського тексту, що зберігся. Але що цей текст не є первісним оригіналом Шевченка, видно з того, що він навіть не ввесь писаний рукою автора, а очевидно є текстом переписаним»<sup>21</sup>.

Цікавим є й судження Д. Антоновича про фінал п'єси: «З мистецького погляду “Назара Стодолю” оцінюють як драму невдалу, але така оцінка нам видається дуже несправедлива, а засновують її на недоладному й невмотивованому фіналі цієї драми, де лукавий батько героїні Хома несподівано кається та вирішує йти в ченці замолювати свої гріхи. Розуміється, це кінець – мелодраматичний, невмотивований, кінець, що псує драму. Але з вищевказаної замітки Куліша (йдеться про примітку до «Основи». – Р. П.) ми знаємо, що первісно такого штучного кінця не було. Його приробив Шевченко пізніше. Чому? Відповідь на це можна дати цілком категоричну без ризику помилитися. Це Шевченко напевне мусив зробити на вимогу цензури. Цензура того часу не дозволяла до вистави драматичних творів, у яких під кінець не були б покарані блуди і не “торжествувала добродетель”. Цензор з мотивів “моральних” не міг дозволити, щоб закохана пара героїв п'єси заснувала своє щастя на вбивстві батька, хоч би і “двуличного”, як його характеризує автор. Тут Шевченко мусив або скоритися цензоріві, або втратити надію на виставу “Назара Стодоля на сцені. (Можливо, Т. Шевченка застеріг згаданий вище П. Корсаков. – Р. П.) А для цієї останньої мети Шевченко драму й компонував і, розуміється, на компроміс для проведення її на сцену мусив піти <...> Коли ж уважати, що ця драма в оригіналі написав по-російському, то треба констатувати, що це була найкраща в сорокових роках минулого століття оригінальна драма російською мовою <...> Коли ж припустити, що “Назара Стодолю” написано по-українському, то мусимо сконстатувати, що після смерті Котляревського ні один із сучасних письменників не дав драматичного твору, що дорівнював би цій драмі <...> Цей твір витримав суд найсуворішого судді, яким є час, і от уже скоро сто років, як не сходять із репертуару українського театру. А коли яка п'єса продержалася в репертуарі сто років і з репертуару далі не сходять, то легковажити сценічно-мистецькі якості такого твору не доводиться»<sup>22</sup>.

До цього глибокого висновку видатного українського театрознавця Дмитра Антоновича, який залишив нам зразок текстологічного і театрознавчого дослідження, можемо додати, що й упродовж наступних вісімдесяти років Шевченків «Назар Стодоля» й до 200-літнього ювілею з таким самим успіхом репрезентує українську драматургічну класику на сцені.

На завершення огляду передумов входження «Назара Стодоля» до репертуару українського театру слід сказати й про таке.

Один із заповітів Д. Антоновича, а саме щодо потреби звернутися до безпосереднього аналізу тексту «Назара Стодоля», докладно вивчити стиль мови і з цього зробити висновок: чи мова в своєму стилі має характер оригіналу, чи перекладу з мови російської – взявся здійснити відомий український мовознавець Петро Тимошенко, виступивши на Чотирнадцятій науковій шевченківській конференції з доповіддю «До питання про авторство перекладу п'єси Шевченка “Назар Стодоля” на українську мову», текст якої було опубліковано в черговому випуску праць цієї конференції<sup>23</sup>. Не адресуючись безпосередньо до Д. Антоновича зі зрозумілих причин, П. Тимошенко піддав аналізу фонетичні, морфологічні, лексичні особливості тексту, в результаті чого дійшов такого висновку: «Шевченко переклав на українську мову з російської тільки другу половину останнього, третього акту своєї п'єси “Назар Стодоля”, вся попередня частина перекладена іншою особою, але, в усякому разі, не Кулішем»<sup>24</sup>. Судячи з заданості теми в заголовку, автор досліджував, хто міг бути перекладачем, але на питання щодо первісності українського оригіналу чи російського П. Тимошенко не відповів.

Нарешті, постає питання: коли ж почалася сценічна історія «Назара Стодоля»?

В. Шубравський у своїй монографії «Драматургія Шевченка» висловив припущення<sup>25</sup>, що драма «Назар Стодоля» саме у 1843 році була написана і тоді ж виставлена за сприяння Я. Кухаренка у Таганрозькому театрі, оскільки на сторінках петербурзького журналу «Репертуар и Пантеон» з'явилася стаття неідентифікованого досі Христофора Фон-Бока «Таганрогские актёры в Ростове-на-Дону», датована 31 травня 1843 р. і позначена місцем написання «Ейское укрепление», що може свідчити про його перебування на військовій службі (отож шукати біографічні відомості про нього слід у Російському військово-історичному архіві в Москві). Так от, цей Христофор Фон-Бок написав, зокрема, таке: «Еще забавою здешних зрителей служат смешные пьесы на малороссийском наречии, соч[инения] Котляревского, Квитки, Шевченко и кн[язя] Шаховского. В эти представления они хохочут до упаду, до слез, а партер с галереей приходят в такой энтузиазм, что крику и аплодисментам их не бывает и конца»<sup>26</sup>. Оскільки ж Х. Фон-Бок засвідчив, що йшли «смешные пьесы на малороссийском наречии», то В. Шубравський вдався й до припущення, що «можливо, в цей час п'єса “Назар Стодоля” вже була перекладена на українську мову», а

щодо твердження Х. Фон-Бока про те, що йшли саме «смійні п'єси», В. Шубравський дає таке пояснення: «Як нам відомо, у п'єсі “Назар Стодоля” є чимало комічно-сатиричних елементів в образах Кичатого й Стехи, а також у дошкульних, дотепних репліках Гната»<sup>27</sup>. Щоправда, у третьому томі шеститомного видання творів Шевченка у 1963 р. В. Шубравський, який був членом редакційної колегії, редактором і упорядником третього тому, де друкувався текст «Назара Стодоля», згадану вище версію про виставу в Ростові-на-Дону 1843 р. не повторив. Можливо, проти його версії повстала більшість членів редакційної колегії на чолі з видатним ученим – академіком АН УРСР М. Гудзієм, на той час ще й професором Московського університету. Через десять років, у другому томі «Шевченківського словника», у статті «Назар Стодоля», що належала перу В. Шубравського, ця версія («є згоди») виринула знову<sup>28</sup>. Про це саме В. Шубравський, як упорядник, редактор і член редколегії, написав у коментарі до тексту «Назара Стодоля» у 3-му томі незакінченого видання зібрання творів Шевченка 1991 р.<sup>29</sup>, зазначивши, що це повідомлення залишається нез'ясованим. Це ж тлумачення з позначенням «очевидно» повторене у 6-му томі останнього академічного видання<sup>30</sup>.

Автор цих рядків на сторінках «Шевченківського словника» написав про це питання стримано: «Якийсь його (Шевченка. – Р. П.) твір був у репертуарі таганрозької трупи Ф. Качевського, про що свідчить Х. Фон-Бок у кореспонденції...»<sup>31</sup>.

Але ще конкретніше висловився О. Боронь у коментарі до тексту статті Х. Фон-Бока у виданні «Тарас Шевченко в критиці»: «Ця згадка про драматичні твори Шевченка, що їх нібито грала трупа в Ростові-на-Дону, залишається у шевченкознавстві нез'ясованою»<sup>32</sup>. Тобто йдеться не лише про

«Назара Стодолю», а й про будь-який з творів Шевченка, що був нібито поставлений трупою таганрозьких акторів. Думається, що це питання може бути з'ясованим лише внаслідок вивчення документів і матеріалів з історії Таганрозького театру або ж окремо трупи Ф. Качевського.

Отже питання про перше сценічне втілення Шевченкової драми «Назар Стодоля» може традиційно стосуватися тільки кінця 1844 р., коли її виставив т. зв. домашній театр Медико-хірургічної академії в Петербурзі. Жанрове визначення цієї п'єси було «малоросійська дія» (похідне від традиційного «малоросійська опера», запровадженого І. Котляревським в «Наталці Полтавці» та «Москалеві-чарівнику» ще у 1819 р. і продовженого у 30–40-х роках XIX ст. Г. Квіткою-Основ'я-

ненком у жанрових визначеннях триактних п'єс «Сватанье» (1836 р., пізніша назва – «Сватання на Гончарівці») та «Бой-жінка» (1841 р., опублікована 1979 р.; скорочена Д. Дмитренком до одноактного водевілю і опублікована 1893 р.). В жанрі «малороссийская опера» були написані українські п'єси «Чорноморський побит» Я. Кухаренка (1836 р.), «Купала на Івана» Стецька Шерепер'ї (Степана Писаревського, 1836 р., опублікована посмертно 1840 р.). До цього жанру близькі й україномовні п'єси з російськомовними назвами, чого вимагала цензура (мовляв, текст про народне життя і побут «малоросів» – це одне, а назва і ремарки російською мовою мали своїм завданням наголошувати, що повноцінної української літератури немає): «Чары, или Несколько сцен из народных былей и рассказов украинских» (1834 р., опублікована 1837 р.) і «Чур-чепуха, или Несколько фактов из жизни украинского панства» (1844 р.) Кирила Тополі (Тополинського), «Любка, или Сватанье в с. Рихмах» Прокопа Котлярова (1835; опублікована анонімно 1890 р.). У другій половині 30-х років XIX ст. свою драматургічну діяльність розпочав Степан Паливода-Карпенко, який подавав до цензури у Петербурзі «малоросійські опери» «Микола» (на три дії) і «Гриць» (на чотири дії), а також драми «Твердовський», «Сватання», «Степан Вернигора», але всі вони не отримали дозволу до публікації і виставлення на сцені. Натомість у 1844 р. отримала дозвіл до виставлення його інсценізація Шевченкової «Катерини». На жаль, сценічна історія її протягом 1844–1847 рр. досі ще не вивчена.

Наприкінці 30-х – на початку 40-х років XIX ст. намітилася нова тенденція в розвитку української драматургії: Г. Квітка-Основ'яненко виступив з п'ятиактною мелодрамою «Щира любов, або Милый дорогше щастя» (1840 р.; опублікована 1848 р.), що була авторським інсценуванням власної повісті «Щира любов». Ця п'єса, як і сама повість, позначена рисами сентименталізму, проте реалістична в своїй основі, знаменувала появу української соціально-побутової драми, яка набула особливого розвитку в другій половині XIX ст. У 30-х роках XIX ст. зародилася й нова українська історична драматургія. Поет і вчений-історик М. Костомаров опублікував українською мовою романтичні трагедії з історичного минулого українського народу – «Сава Чалий» (1838 р.) та «Переяславська ніч» (1840 р.), «Украинские сцены из 1649 года» (40-ві роки XIX ст.; опублікована 1890 р.). Тоді ж написані історичні драми «Іван Золотаренко» Павла Білецького-Носенка (1839 р.;

неопубліковано) і «Запорозька Січа» Андрія (не Олекси) Стороженка (1838–1843 рр.; опубліковано перший акт 1886 р., решта тексту не знайдена). Усі ці історичні драми не мали сценічної історії. Історичну тему в українській драматургії продовжувала двоактна «комедіо-опера» (польське визначення жанру «комічна опера») «Поворот запорожців з Трапезунду» Кароля Гейнча (1842 р.), яка йшла у польсько-українських трупах на Правобережній Україні (Житомир, Кам'янець-Подільський). Не всі тексти цих п'єс (деякі з яких своєчасно неопубліковані) були доступні Шевченкові.

Таким було українське драматургічне тло, на якому до української драматургії звернувся Т. Шевченко, створивши свою безсмертну драму «Назар Стодоля».

Сценічна історія «Назара Стодоля» почалася у стінах Медико-хірургічної академії в Петербурзі, де навчалося чимало вихідців з України. У листі до Я. Кухаренка від 26 листопада 1844 р. Шевченко пише: «На різдвяних святках наші земляки отут компонують театр у Медицинській академії. Так я думав, щоб ушкварить твій “Чорноморський побит”, але тепер уже пізно, а якби ти його звелів переписать гарненько та прислав к Великодню, то б це так. А тепер вони розучують “Москаля-чарівника”, “Шельменка”, “Сватання на Гончарівці” і мого “Назара Стодолю”»<sup>33</sup>. А в грудні 1844 р. Шевченко пише до Я. Кухаренка: «Отамане! Будьте ласкаві, пришліть “Чорноморський побит” до мене в Академію. Отамане, якби ти знав, що тут робиться. Тут робиться таке, що цур йому і казати. Козацтво ожило!!!»<sup>34</sup> На жаль, лист цей не зберігся повним, тому ми не знаємо його дати, як не знаємо, що писав далі Шевченко про підготування українських аматорських вистав у Медико-хірургічній академії: чи то він писав листа напередодні вистав, під враженням від репетицій, чи, може, й під час або після різдвяних свят, які припадали тоді на кінець грудня 1844 р. (за старим стилем). Тривалий час іншої інформації про цю подію неабиякого культурно-мистецького значення не було. Тільки наприкінці XIX століття у книжці, присвяченій 100-річчю цієї академії, з'явилася інформація про те, що домашній театр у Медико-хірургічній академії упродовж двох років (1844 і 1845) існував за дозволом військового міністра, якому підлягала ця академія, і навіть субсидувався цим міністерством. Про це написано так: «Из развлечений студентов во время длительных праздников следует упомянуть о домашнем театре. По ходатайству Шлегеля (мабуть, ректора – *Р. П.*) первый раз военный министр разрешил

в 1844 г. студентам поставить несколько пьес и ассигновал до 150 рубл[ей] серебром из экономических сумм на костюмы и проч[ее], а затем еще несколько раз разрешал значительные суммы на обстановку в 75–100 рубл[ей] сер[ебром]. Студенты играли на Рождество, на Масленицу и Пасху. Театр существовал два года»<sup>35</sup>.

У репертуарному списку, який наводиться в цій «Історії», фігурують поруч з російськомовними і українськими п'єси – «Наталка Полтавка» та «Москаль-чарівник» І. Котляревського, «Шельменко – волостной писарь», «Шельменко-денщик» і «Сватання на Гончарівці» Г. Квітки-Онов'яненка та «Назар Стодоля» Т. Шевченка.

Нам думається, що домашній театр у 1844–1845 рр. в стінах Медико-хірургічної академії не був тимчасовим епізодом. Адже з листа Є. Гребінки до М. Новицького ще від 7 березня 1834 р. відомо принаймні про одну бачену ним аматорську українську виставу: «На Масляной студенты медицинской академии играли на своем театре “Наталку Полтавку”». (Далі – перехід Є. Гребінки на українську мову. – *Р. П.*). Як вийшла вона в накладаній плахті да в стрічках, да як заспівала “Віють вітри”, – так и заныло сердце. Я дернул одного пана за рукав и спрашиваю его мнение. “Очень смешно! – сказал он. – Она и ветра назвать не умеет”. Этот ответ заставил и меня засмеяться, сказать бы ему: гала-гантир!»<sup>36</sup>.

В. Шубравський, який віднайшов згадуване вище видання «Історії військово-медичної (раніше медико-хірургічної) академії» (1898) слушно зауважив: «Автори цитованої нами “Історії” зазначають, що “Історія” писалася на основі архівних матеріалів, головним чином, військового міністерства. Мабуть, і відомості про театр в академії та його репертуар також взяті з архівних матеріалів військового міністерства. Це тим більш правдоподібно, що в розділі про розваги студентів є пряма вказівка на схвалення репертуару театру військовим міністерством. Десь це повинно було знайти свій відбиток. Скоріш усього – у вигляді резолюцій на рапортах академії з просьбою на дозвіл кожного спектаклю зокрема. Але для того, щоб здобути такий дозвіл на поставу тієї чи іншої п'єси, в цензурний комітет потрібно було надати текст п'єси. При військовому міністерстві існував свій цензурний комітет. Очевидно, й драма Шевченка, перш ніж потрапити на сцену військової академії, проходила цензуру. У всякому разі, текст її повинен був пройти через міністерство і залишити там свої сліди <...> Про те, що “Назар Стодоля” ставився на сцені за життя Шевченка, і саме

в перекладі на українську мову, свідчить ще й така деталь. У примітках до першодруку п'єси П. Куліш писав, що український текст (який помилково іменується оригіналом) був дуже забруднений нагаром від свічки. Це сталося, мабуть, тому, що рукопис побував у суфлера. Очевидно, до рук Куліша потрапив саме той текст, яким користувався аматорський гурток Медичної академії»<sup>37</sup>.

Це була перша і, на жаль, остання україномовна вистава драми «Назар Стодоля». Розуміючи, що п'єса його не потрапить на сцену імператорського театру, Шевченко прихопив з собою обидва тексти – україномовний суфлерський варіант п'єси і російський її переклад, виїжджаючи на Україну в 1845 р. й, мабуть, сподіваючись, що якась із російсько-українських труп візьме її до вистави. На час мандрівок по Україні поет передав ці примірники на збереження Андрієві Лизогубу. Той, після арешту Шевченка у 1847 р. заховав його їх у стрісі, де вони пролежали понад десять років і потрапили від Миколи Білозерського до П. Куліша, котрий і видав український текст у петербурзькому українському журналі «Основа» (1862. – № 9. – С. 3–39).

Здавалося б, після посмертної публікації тексту п'єси у 1862 р. нею мали б зацікавитися постійні театри в таких губернських містах, як Київ, Харків, Полтава, Чернігів, Катеринослав, де на хвилі тимчасової лібералізації в Росії (після смерті царя Миколи I в 1855 р. та внаслідок поразки Росії у Кримській війні 1853–1856 рр.) почали з'являтися вистави українських п'єс. Але щодо «Назара Стодоля» цього не сталося. Не зацікавилися цією п'єсою й українські аматори в Чернігові (1862–1863 рр.). Можна було б сподіватися, що з'явиться вона в репертуарі аматорських гуртків, які виникли після 1863 р. у повітових містах Бобринець та Єлисаветград на тодішній Херсонщині (тепер – Кіровоградська область), але й цього не сталося.

Марко Кропивницький, який розпочав свою театральну діяльність 1863 року у Бобринці в аматорському гуртку, навівши у своїх спогадах назви деяких п'єс, що тоді там виставлялися, про «Назара Стодоля» не згадує. Після переведення у 1865 р. повітової адміністрації з Бобринця до Єлисаветграда там організувався аматорський гурток, на чолі якого став чиновник Іван Тобілевич (майбутній Карпенко-Карий). Десь у цей час, тобто приблизно з 1866–1867 рр., відбулася в Єлисаветграді аматорська вистава «Назар Стодоля», до участі в якій було запрошено з Бобринця М. Кропивницького на дві ролі: Кичатого та лірника. Цю подію можемо умовно вважати початком сценіч-

ної історії «Назара Стодолі» на Наддніпрянській Україні. Дебютувавши як професіональний актор у російському приватному театрі братів І. А. та Д. А. Моркових і Н. Чернишова в Одесі 12 листопада 1871 р. в ролі Стецька у п'єсі «Сватання на Гончарівці» Г. Квітки-Основ'яненка, М. Кропивницький як режисер згуртував довкола себе виконавців українських ролей, таким чином очоливши неначе українську філію цього театру. Отож, виступивши саме на цій сцені тричі (20 листопада, 6 грудня 1872 р. і 7 лютого 1873 р.) в ролях Назара і Хоми Кичатого, М. Кропивницький започаткував вистави «Назара Стодолі» ще й в українському професіональному театрі на Наддніпрянській Україні. І саме тут драма «Назар Стодоля» стала у 80–90-х роках ХІХ і на початку ХХ ст. ст. окрасою українських (а в офіційному театрі й російських) мандрівних труп, особливо тих, якими керували і в яких грали корифеї українського театру: Марко Кропивницький, Михайло Старицький, Іван Карпенко-Карий, Микола Садовський, Панас Сагаганський, Марія Заньковецька, Ганна Затиркевич-Карпинська та ін.

Після травня 1876 р., коли було таємно оголошено (не через пресу) т. зв. Емський акт, затверджений російським імператором Олександром ІІ (під час купань на курорті в німецькому місті Емс), про заборону української мови і українського театру, про виставлення «Назара Стодолі» професіональними російсько-українськими трупами, та й аматорськими гуртками теж, не могло бути мови.

Під час цього горезвісного антракту в історії українського театру в межах Російської імперії, що тривав до осені 1881 року, було все ж таки випущено виставу, і саме у Москві, у Малому театрі у російському перекладі та переробці, що їх здійснив під назвою «В ніч на Різдво» тогочасний російський письменник Ніколай Біцин (підписавшись криптонімом «Н. Б.»: справжнє прізвище – Павлов)<sup>38</sup>. А ініціатором вистави виступила сім'я покійного великого Шевченкового друга, основоположника сценічного реалізму в російському та українському театрах, Михайла Щепкіна та його учениця і послідовниця – видатна російська драматична артистка Глиkerія Федотова, яка обрала цю п'єсу для свого бенефісу поруч з одноактними п'єсами «Каменный гость» О. Пушкіна та «Провинциалка» І. Тургенєва. Г. Федотова грала роль Галі. Здійснив виставу режисер Малого театру, чоловік Єлизавети Щепкіної – рідної сестри М. Щепкіна – Олександр Богданов. Вистава відбулася 22 лютого 1877 р. за старим стилем, а повтор-

но показана 25 лютого, тобто у день народження Шевченка. У московській періодичній п'єсі вистава дістала неоднозначну оцінку. Історики українського театру довоєнних і перших повоєнних років ХХ ст. безпідставно вважали, що після пєтербурзької прем'єрної вистави у Медико-хірургічній академії 1844–1845 рр. ця московська вистава була другою<sup>39</sup> відомою виставою. Сценічна історія «Назара Стодолі» на сценах російсько-українських мандрівних труп до 1906 р., до якого одномовні чисто українські трупи в Російській імперії не дозволялися, а з 1907 р. вже й у першому українському стаціонарному театрі – Київському театрі Миколи Садовського та інших українських мандрівних труп заслуговує ґрунтовного дослідження у вигляді спеціальних монографій.

На жаль, П. Рупін і О. Борщаговський та й М. Йосипенко нічого не знали про перші львівські вистави «Назара Стодолі» в т. зв. Руському народному театрі Товариства «Руська бесіда», а якщо й знали, то свідомо обійшли, бо в 20–30-х роках ХХ ст., як і в попередні часи, цей театр автоматично сприймався як щось інше, неукраїнське, «русинське», що не має відношення до українського театру. Нікому з них не була тоді доступна українська преса в Галичині, зокрема газета «Слово», у якій висвітлювалася інформація про прем'єрні вистави «Назара Стодолі» в 60-х роках ХІХ ст. Не знали вони й про бодай невелику статтю М. Возняка, опубліковану у львівському часописі «Неділя» 1911 р.<sup>40</sup>. З тієї ж причини й О. Борщаговський та М. Йосипенко могли не знати статті С. Чарнецького ««Назар Стодоля» на галицькій сцені»<sup>41</sup>. П. Рупін не міг знати про статтю С. Чарнецького, коли писав власну, згадану вище, бо його стаття, хоч і вийшла того самого року (1925), що й стаття С. Чарнецького, але в № 1–2, а стаття С. Чарнецького пізніше – у № 3–4. Якщо й знав П. Рупін від когось про вихід з друку у 1934 р. монографії С. Чарнецького, присвяченої історії українського театру в Галичині<sup>42</sup>, то міг її й не бачити, бо фактично вже існувала залізна завіса між СРСР і країнами «буржуазного Заходу», та й у 1934 р. П. Рупіна було вигнано з Київського державного театрального інституту за прояви «українського буржуазного націоналізму», а в 1936 р. репресовано. З цих же мотивів промовчали це й театрознавці О. Борщаговський та М. Йосипенко у 1941 р. Мало що знав про це й В. Шубравський, який у першому виданні своєї монографії «Драматургія Шевченка» (К., 1957. – С. 104), написав тільки одне речення: «5 травня 1864 року трупа О. Бачинського здійснило постанову “Назара Сто-

долі» у Львові», хоч у бібліотеці Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка АН УРСР з повоєнних років уже був комплект газети «Слово» за 1864 рік з висвітленням цієї вистави. Цю саму куцу інформацію В. Шубравський повторив у другому, доповненому і виправленому, виданні монографії під уточненою назвою «Драматургія Т. Г. Шевченка» (К., 1961. – С. 110). І лише в першому томі двотомного видання «Український драматичний театр: Дожовтневий період» (К., 1967) пунктирно згадані вистави «Назара Стодолі» в Руському народному театрі. Уперше схарактеризував виставу «Назар Стодоля» на сцені Руського народного театру автор цих рядків<sup>43</sup>.

Отже інакша ситуація, ніж у Наддніпрянській Україні в межах Російської імперії, у ставленні до української драматургії і зокрема до «Назара Стодолі» виникає за кордоном Російської імперії – у Галичині, включеній внаслідок першого поділу Польської Речі Посполитої до складу Австрійської монархії (1772 р.). На споконвічній українській території стан української культури, знищеної дотла поляками за попередні – XIV–XVIII століття, за винятком глибинної фольклорної, народно-побутової, не сприяв тут появі й розвиткові української театральної культури тогочасного західноєвропейського зразка. Тому у Львові, як адміністративному центрі т. зв. Королівства Галиції і Лодомерії, з кінця XVIII століття утверджував свої позиції німецькомовний і дещо пізніше протегований австрійською владою польський театр.

В умовах т. зв. Весни народів, тобто революції в Австрійській імперії (1848–1850 рр.), яка захопила й Галичину та Буковину, з'являються паростки нового українського театру. У вигляді аматорських гуртків він проіснував у Коломиї, Львові, Перемишлі (є припущення й щодо Тернополя) упродовж 1848–1850 рр., тобто до тотального наступу реакції в Австрійській монархії. Після прийняття нової конституції в Австрії (1861 р.) почався новий період відновлення української освіти і культури, відновлення діяльності деяких попередніх і виникнення нових громадсько-культурних товариств, серед яких було й Товариство «Руська бесіда» (1862 р.), яке головною метою мало опіку над українським театром, що його потрібно було створити на майже голому місці. Після тривалих організаційних заходів при цьому товаристві у 1864 р. було створено т. зв. Руський народний театр. Ця назва потребує для сучасного читача окремих пояснень.

Перше. Слово «русський» вживалося тоді на офіційному рівні як спадкоємна, від часів Київ-

ської Русі, Галицько-Волинського князівства і з періоду польської окупації упродовж уже згаданих XIV–XVIII ст., самоназва населення, яке розмовляло руською мовою, що фактично була, за нинішньою термінологією, українською мовою. А руська мова, якою розмовляли русини (така була національна самоназва, прийнята передусім у Австрії під латинським запозиченням слова – *Rutenia* й у інших західноєвропейських державах), була поширена не тільки в Галичині, а й на всій Україні за часів Богдана Хмельницького, і лише з початку XVIII ст., коли в Московській державі (з ініціативи Петра I) було прийнято офіційну назву «Росія», Україна стала «Малоросією», українську мову стали називати «малоросійским наречием», тим часом як поняття «русский язык» застосовувалося як державна мова у Московщині.

Галицькі русини проголосили у 1848 р. свою єдність з усім українським народом, але самоназва «русин» залишалася аж до початку XX ст., коли в Галичині було прийнято самовизначення «українець» з усіма похідними варіантами.

Друге. Слово «народний» вжито не в значенні «народно-побутовий», «фольклорний» чи й аматорський (у радянські часи – самодіяльний) театр. У контексті «Руський народний театр» це слово означало «національний», як це було і в усіх західних і південних слов'ян: «Teatr Narodowy» у Варшаві (щодо фольклорного, аматорського театру в польській мові є слово «*ludowy*», тобто простонародний), «*Narodni divadlo*» (тобто національний театр) у Празі, народні театри в значенні національні – у Словаччині, Сербії, Хорватії, Словенії, Болгарії, Македонії. Це стосувалося головних у країні столичних театрів. Це у нашій державі нещодавно, за управління президентів Л. Кучми, В. Ющенка і В. Януковича, здевальвовано це слово внаслідок масового надавання статусу «національний» багатьом і різним не завжди гідним цієї назви театрам.

Відкриття Руського народного театру на чолі з Омеляном Бачинським відбулося у Львові 29 березня 1864 р. в новозбудованому Руському народному домі. Першою виставою була «Маруся» – інсценізація однойменної повісті Г. Квітки-Основ'яненка, текст якої був привезений О. Бачинським з Наддніпрянської України (тривалий час авторство інсценізації приписувалося якомусь міфічному О. Голембйовському). Переробка однойменної повісті Г. Квітки-Основ'яненка була символом, який означав орієнтацію новоствореного театру на нову українську драматургію, починаючи з п'єс І. Котляревського. Про те, що ця дра-

матургія була на 60-ті роки XIX ст. ще не вельми багатою, свідчить наведений вище перелік майже всіх україномовних п'єс. З такою кількістю п'єс не можна було створювати самодостатню україномовну трупю.

Руський народний театр в умовах конституційної Австрійської (з 1867 р. – дуалістичної Австро-Угорської) імперії, не маючи репертуарних обмежень, як це було в Російській імперії, прийняв модель західноєвропейського театру, тобто поруч з національною драматургією виставлялися й перекладні п'єси.

Вже у першому році існування Руського народного театру на його сцені поруч з перекладними були виставлені п'єси з тогочасної української драматургічної класики: «Наталка Полтавка» і «Москаль-чарівник» І. Котляревського, «Сватання на Гончарівці», «Щира любов, або Милий дорогше щастя» Г. Квітки-Основ'яненка і молодших тоді українських письменників – «Гаркуша» О. Стороженка, «Покійник Опанас» і «Чумак український» А. Янковського, «Бувальщина» А. Вельсовського, «Кум-мірошник, або Сатана у бочці» та «Вечір на хуторі» (за М. Гоголем) Д. Дмитренка, «Запорожці» («Поворот запорожців з Трапезунду») К. Гейнча.

Була вже в цьому першому році існування Руського народного театру в його репертуарі й історично-побутова драма Т. Шевченка «Назар Стодоля». Її прем'єра, а власне прапрем'єра, як тепер прийнято вживати це слово для означення першої вистави після її написання, відбулася 5 травня 1864 р. в приміщенні Народного дому (на стіні якого, до речі, у травні цього року урочисто було встановлено меморіальну дошку в рамках ювілейних заходів до 200-ліття від дня народження Т. Шевченка і 150-річчя від заснування Руського народного театру, зокрема й від першої вистави «Назара Стодоля» на сцені не лише Руського народного театру, а українського професійного театру взагалі), що, мовляв, піднесло народну сцену до значення історичного руськонародного видовища і цим надало їй найширшої популярності. Оскільки на цей день з'їхалося чимало священиків з провінції у зв'язку з інсталяцією нового митрополита Галицької греко-католицької церкви Спиридона Литвиновича, зал у «Народному домі» був переповнений.

Вистава у Львові готувалася за першодруком у журналі «Основа», про що свідчить лист Я. Головацького до О. Кониського від 3 грудня 1865 року: «У мене є “Основа”, але ні одної, ні другої п'єси в ній немає. Я пригадую, що декілька номе-

рів взяли у мене молоді люди для репертуару театру, і звідти була виставлена драма “Назар Стодоля” на львівській руській сцені»<sup>44</sup>.

Рецензія на найперший показ вистави вийшла в газеті «Слово» 15 травня 1864 р.

Ця перша рецензія (написана т. зв. «язичієм», перекладеним нами) на виставу драми «Назар Стодоля», взагалі невідома досі в шевченкознавстві, заслуговує на максимальне наведення її тут. Анонімний рецензент (можна припускати, що ним був редактор газети москвофіл Богдан Дідицький, який переважно сам вів у газеті театральну рубрику), писав: «<...> Представлена була уперше Шевченкова драма “Назар Стодоля” при битком набитій залі та при незвичайнім захопленні всіх присутніх у залі глядачів. Шевченко розкрив тут перед нами живий образ русько-козацького світу, а саме вищого стану із XVI століття (рецензент повторює припущену друкарську помилку з першодруку: замість XVI мало бути XVII століття. – Р. П.) в подібних рисах сміливих і справжніх яскраво виписаних і чарівливих, тут іще небачений». І далі рецензент викладає зміст драми, закінчуючи розповідь словами: «Се єсть основа драми, в котрій геній Шевченка виявив свою силу примітним чином. З побудови всієї п'єси видно, що зав'язка, хід події, як і розв'язка драми задумані чудово; жаль тільки, що великому Тарасові вдалося достатньо викінчити лиш перші два акти, третій же застиг під ослабленою його рукою і залишився наче недостатньо опрацьованим начерком. Відтак як з одного боку в перших двох актах розвиваються події за подіями з природною поступовістю і всюди досконало мотивованим ходом, то, з другого боку, в третьому акті дія поспішає надто заскоро, і мотиви розв'язки наостанку стикаються в одній коротенькій сцені так раптово, що тут треба судити про кінець драми як такий, що в своїх детальних частинах залишився тільки накреслений в першому начерку. Мимо цієї вади в останній сцені уся драма назагал справляє якнайкраще враження, і повнота та єдність дії жваво стоять в уяві глядача. Щодо окремих частин, то з великим замилюванням Шевченко обробив характер Гната Карого – це наче викуваний із заліза богатир-запорожець, особистість якого служить ідеалом такого роду козацьких драм; не менш майстерно накреслено характери самого сотника і хазяйки в українській корчмі. З цілковитим ліризмом викінченою є любовна сцена Галі з Назаром на початку третього акту. Є ще, крім цих, багато детальних красот у тій драмі, особливо у двох перших актах, які приводили публіку до справжнього екстазу і самі

собою удостоювалися гучних оплесків. Щодо гри наших артистів, тут коротко згадаємо, що всі вони того вечора зі збільшеною ревністю заслужили на похвалу і щире визнання публіки. Досконало чарівливо грала тут саме пані Бачинська (Галя); з великим почуттям створив роль Назара пан Бачинський; з цілковитим розумінням ролі Гната Карого з'являвся в кожній сцені і здобував численні оплески пан А. Бучацький. На своєму місці був також і сотник (пан Юрчакевич), а панна Марія Контецька (молодша), яка виступила того вечора вперше в ролі сотникової ключниці, відкрила свій великий дар до сценічного втілення характерів з роду звабливої коміки. Детальніший звіт про так поіменованих вище, як і інших у тій драмі дійових осіб подамо ще при іншій нагоді»<sup>45</sup>.

Другий показ вистави «Назар Стодоля» відбувся 12 травня 1864 р. З цього приводу анонімний рецензент занотував у тій самій львівській газеті «Слово»: «Однією з найважливіших драматичних вистав на нашій сцені є без сумніву Шевченків «Назар Стодоля». Подаю деякі уваги для пояснення дійових осіб. Виступають тут із козацького стану: сотник і значні козаки, згадується і чигиринський полковник. Козацькі полковники не були полковниками за нинішніми поняттями. Вони після гетьманів і генеральних старшин посідали перше місце у війську і не раз, як, наприклад, Скоропадський, приймали гетьманську булаву. Їхня влада була велика, і вони володіли цілим полком – а полком, за козацьким поняттям, звалася вся провінція з містами і селами. Таким способом згадуваний в драмі Шевченка чигиринський полковник був начальником Чигиринської провінції, щось на зразок польських воєвод. Оскільки всякий полк ділився на сотні, то начальник сотні звався сотником і мав владу над підпорядкованими йому селами. Влада сотника була меншою мірою та сама, що й полковника; йому підлягали земські і кримінальні справи. Мали свої хутори, а часом і села, і були людьми багатими, якими у Шевченковій драмі є сотник Кичатий. Так з'ясується, чому сотник Кичатий свою доньку Галю, попри її любов до козака Стодолі, таки силує вийти заміж за полковника чигиринського. Одне, що полковник – багатій, має хутори і червінці, а по-друге, полковник – значна особа. Так отже багатство і слава оволоділи душею слабодушного Кичатого. Однак на заваді стоїть любов Галі до Стодолі. Стодоля і його товариш Гнат Карий були козаками. Річ діється не в самій Січі козацькій, де одруження було заборонено. Однак Карий цілковито пройнятий духом безшлюбного січовика,

і характер його цілком вдало вибраний Шевченком. Він ворог любові, невідступний приятель свого товариша, глумиться над самим пеклом і п'є горілку: «... за козацьку волю і за нашу долю». Це справжній богатыр, у якому відбивається все козацьке завзяття. Дух Карого загартований на полі битв, і видно в нім те характеристичне самозречення запорозького вояка, що боровся з ворогами православ'я і стояв за політичну незалежність словом і ділом. Так, драма «Назар Стодоля» є справді драмою першорядною, розвинутою і в багатьох місцях цілком схарактеризованою. Щодо ігор наших акторів ніщо не виникає зауважень. Всі ролі виконані якнайвдаліше, і не знати, кого славити більше: чи ігру Галі, Назара і Сотника, чи гру ключниці, чи Карого, чи Жида, чи Хазяйки. Така у всіх відношеннях досконало схарактеризована драма значно піднесена була чудесними декораціями щодо придбання для нашої сцени коштовних козацьких стрій»<sup>46</sup>.

Про те, що вистава «Назара Стодолі» готувалася ретельно, свідчить, зокрема, той факт, що з ініціативи голови Товариства «Руська бесіда» Юліяна Лаврівського було закуплено спеціальний гардероб і замовлено відповідні декорації. Костюми пошили за історичними зразками. Сотник Хома Кичатий був одягнений в розкішний кунтуш, Галя – в прекрасне шовкове вбрання, Назар, Гнат і свати – в козацькі стріи. Художник міського (німецького і польського) театру графа С. Скарбка у Львові Фрідріх-Людвіг Польман виготував ефектні декорації. Публіка, милуючись українським краєвидом у третьому акті, влаштувала художникові овацію. З погляду режисури було продумано всі засоби, якими можна реалістично відтворити дух епохи у виставі. Світлиця сотника Кичатого, наприклад, була заставлена столом з позолоченими ковшами і кубками, з розкішними приборами для сватів і гостей.

На прапрем'єру вистави «Назар Стодоля» відгукнувся інший львівський анонімний кореспондент віденської української газети «Вістник русинів Австрійської держави» рецензією, датованою 15 травня 1864 р., тобто написана вона була того самого дня, коли вийшла газета «Слово» з цитованою вище рецензією. Він так само докладно виклав зміст самої п'єси, але в характеристиці її мистецьких властивостей не проминув нагоди сказати про нібито мистецьку слабкість усього тексту.

Якщо рецензент у львівській газеті «Слово» високо оцінив мистецькі чесноти драми «Назар Стодоля», і тільки щодо третьої дії висловив поблажливі зауваження, то цей другий анонімний



кореспондент віденської газети «Вістник» напав на п'єсу «Назар Стодоля» з лютою критикою. Отож, зважаючи на цілковито невідомий цей текст усім дослідникам історії української драматургії і театру, подаємо його майже повністю, зберігаючи авторську мову: «Львів, дня 15 мая. По причині непередвидимої перешкоди передаю аж тепер дальшое справозданіє о руских театральних представленнях. Дня 5 мая <...> представлений був “Назар Стодоля”, оригінальна драма з співками в трьох актах, сочиненія Тараса Шевченка» (Далі рецензент докладно викладає зміст всіх трьох актів п'єси, а ще далі переходить спершу до характеристики самої п'єси. – *Р. П.*). «Передовсім скажемо гдешо о самій драмі. Не оминемся з правдою, если освідчимо, що драма тая сама собою дуже плоха. Нема в ній содержания, то есть тої головної мислі, котора в кождім драматичнім проізводі бути повинна. Дармо глядіти в “Назарі” за головною, моральною мислею, хіба щобишь гадав, що автор в тім драмі представити хотів зледащілоє состоянє козацких старшин, гонячих за почетами і багатством. Но сеї мислі тій драмі підсунути годі, бо стосуєся она XVI столітя (як уже відомо, насправді йшлося у п'єсі про XVII ст. – *Р. П.*), коли козацкоє житє лише щойно вполні стало розвиватись і коли-то запорожскіі козаки в доказ пренебреженія червонцями, дорогоценностями і предорогими оксамитовими одежами, перві жидам за безціну збували, а дорогі убори, в котрих ходили, мазею обмазовали. Козачество стає марніти і за багатствами добиватися аж по смерті Хмельницького (1657 р.), коли одна партія православія придержувалась, а другая то з поляками, то з Росією браталась, а іменно від вельмож польских за тую ізміну землі і хутори получала. Если би просто драма тая представляла сцени з першої половини XVIII століття, тогди була би она більше на місці, но представляючи житє козацкоє з XVI століття, не може бути вірним відпечатком тогдашної народної жизни. Тільки щодо мислі.

Що ся касає дальшої вартости тої драми, то скажем правду, що она дуже малоцінна. Поєдинокіі характери млавії і недокінченії, кромі одного Гната Карого, которий представлений яко правдивий запорожскій козак, у которого головне – сабля і горівка. Характер Назара Стодолі здає нам ся бути цілком звихнений. Не був то козак, но сентиментальний середновічний бард німецкий, так хорошо надскакував і приклякав він (против рускому звичаю) перед Галею. Сотник Кичатий представлений яко чоловік без чувства, которому лише червонці в голові. Если тую драму писав

іменно Шевченко, то она єму слави не умножит. Перший акт, печатаний в “Основі” за р. 1862, второй і третій акт найдено, як кажуть, по смерти того великого поета в начерку межи єго паперами. Оба тіі акти не викінчені, тож не дивота, що мало в них дійства і мотив (? – *Р. П.*), а в посліднім акті не знати, з якої причини Кичатий, сильно роз'ярений і готовий з Карим рубатися, нараз і зовсім несподівано прихилиєся до прошенія Назара і віддає му Галю в жену. Вечерниці в другім акті, на которії прийшов Назар з другом своїм, Гнатом Карим, дуже млаво і неудачно представлені, і загально сцени в другім і третім акті дуже коротенькі і розв'язанє драми прескорее. Були, однако ж, і красніі сцени в тій драмі, іменно же місця чисто ліричні, которії автору совершенно удалися. З того видно, що Шевченко – поет-лірик, в епіческій же і драматичній поезії музи єму менше сприяли»<sup>47</sup>.

Ця негативна рецензія, як і наступні, подається тут у такому обсязі з метою надати сучасному читачеві і дослідникові об'єктивну інформацію про сприйняття творчості Шевченка за його життя і в перших роках по його смерті, як це зробили упорядники збірника «Тарас Шевченко в критиці», подавши статті, написані часом з полярних позицій<sup>48</sup>. Мабуть, рецензент у «Віснику», посилаючись на «Основу» як найавторитетніше джерело, насправді не тримав у руках самого журналу, про що свідчить його вислів: «Перший акт, печатаний в “Основі” за р. 1862, второй і третій акт найдено, як кажуть, по смерти того великого поета в начерку межи єго паперами. Оба тіі акти не викінчені, тож не дивота, що мало в них дійства». Насправді все це мало інший характер, про що писав П. Куліш і що доведено сучасними шевченкознавцями.

Високу оцінку дав п'єсі і виставі «Назар Стодоля», показаній 2 березня 1865 р. у Перемишлі, анонімний рецензент (насправді Василь Ковальський), вважаючи, що в ній «характеристика осіб місцями дуже удачна»<sup>49</sup>. До речі, у Перемишлі 10 березня 1865 р. відбувся шевченківський вечір за участю артистів Руського народного театру і місцевих аматорів. Декламували поетичні твори Т. Шевченка: «Гамалія», «Хустина», «І мертвим, і живим, і ненарожденним», «Причинна», «Титар» (уривок з поеми «Гайдамаки»). Співав хор за участю акторів і музикантів театру. Тоді ж було вдруге виконано публічно хоровий твір М. Вербицького «Ще не вмерла Україна», автором тексту якого тоді вважався Т. Шевченко (перше публічне виконання цього твору хором Руського народного театру сталося у Львові восени 1864 р.).

Досить детальну рецензію на виставу «Назара Стодолі», показану театром у липні 1865 р. на гастролях у Тернополі, написав відомий літератор і педагог, тодішній директор Тернопільської гімназії Василь Ільницький (під криптонімом В. Д. Р.): «Цікаво дожидалисьмо вечера, щоби “Назара Стодолю” на руській сцені нашій побачити, – і побачилисьмо; але правду сказати мусимо, що хочь ігра акторів була загалом добра, то тако й не винесли ми з театру того повного задоволення, яке ся виносить по досконалій штуці. Честь да будет всяка пам’яти великого нашого Тараса яко патріоти, яко віщуна-предтечі нашого народного воскресеня, яко незрівняного ліричного генія, але щодо его драматичного проізвоу затаїти не можем много похибок. Діло починаєся так:» – і далі докладно викладаєся зміст першого акту драми. А ще далі рецензент продовжує: «Скажіть, люди добрі, чи не єсть се більше повість, а нежелі драма, хочь суть сцени драматичні. – Щоб Назар мав прикмету несподівано і неожиданно увійти в двір сотника, власне в хвилі, коли свати рушники взяли, і помішати єму діло, мусіло ся тоє діяти на різдво; впрочім різдва зовсім ані потрібно, ані не видко. Сцена, коли

Назар входить в світлицю, аж до кінця, єсть найдраматичніша в цілій штуці, – але яка она? Назар перебирає на себе всілякі ролі: зразу лютиться аж до встеклости (діалектне: аж до сказу. – *Р. П.*), відтак благає і молить на колінах, відтак внов сердиться, Гальку цілує, поспішає, сотнику грозить і – відходить». І далі рецензент так само критично аналізує текст п’єси, після чого говорить про акторське виконання.

«Щодо ігри акторів: Бачинська не уміє зле граги, хочь в сій штуці не мала ся чим пописати; найкраща із всіх сцен була сцена любовна в розвалинах корчми з Назаром, і таки така красна, і така любя, щоби ю можна назвати школою любові.

Бачинський (Назар Стодоля) показав, що він єсть до ріль богатирських спосібний, коби лиш був хочь трошки вищий; правда, що часом фальшиво патетизував і що там декламував, де декламації не треба було, наприклад, в розмові з товаришем на вечорницях. Впрочім нещасну мав він ролю, бо ведля (щодо. – *Р. П.*) тексту мусив переходити з одної ситуації в другу, хотів чи не хотів.

Моленцький (товариш Назара) не попсував ігри, хочь і не умів єї вище підняти; єму якось не конче прилично бути козаком; місце єму в низшій коміці.

Смолінська, ключниця, була собі гарна, весела, трошки зальотна дівиця та й годі; більш з її

ролі не можна зробити, хибань щоб бути ще трошки живішою і ще трошки зальотнішою.

Богдан (газдиня на вечорницях) не уміла піднести свою млаву ролю, щоб була тим зділала, аби була більше живішою і зальотною, щебетливою, чорнобривкою рум’яною, хочь вже не першої молодости, відживающою ще згадками молодих літ, але завше ще з серцем киплящим і оком блискучим; бо так наші писателі українські такі жєнщини маляють. Богдан говорить млаво і незрозуміло.

Санковський (тобто Іларіон Сероїчковський. – *Р. П.*) хотів свою ролю кріпко націхувати, тому намалював страшно брови, вивертав очі, скорчував тіло, тлумив голос і виставляв наперед в острі кінці зігнені руки. Видно, що він хотів віддати чорний, безчуттєвий, твердий характер, але що він той характер не студіював з природи, но з ріль інших акторів, которі люблять так звані чорні характери представляти, напр[иклад], з таких, як то оногда ми виділи на польській сцені Реймерса або Малишевського в ролі Франца Мора, в ролі Вурма і подібних. Но нам ся видить, що так не конче треба було ролю понимати і віддавати; ми, кромі грошелюбія, твердості і фальшу не примічаємо в сотнику грубших пороків, напр[иклад], чигання на чие жите інтригами і пр[оче]. Він каже: “Дочка моя, я її батько, і тому маю власть над нею”, – в сім лежить розв’язка його характеру. Отже, при всій його нечулості на ридання кохающихся, міг він собі бути більше натуральним, а не скарикатурованим. Впрочім, видно, що Санковський має до драматично-трагічних ріль талант і що буде колись славним актором, коб мав лиш добру школу, коб читав драматургічні письма Лессінга і коб старався ролю по єї природі поняти, вистудіювати і по єї природі віддати. При тім всім мусимо сказати, що наші актори зділали через свою ігру все тоє, що лиш зділати було можна, і піднесли тую безвартну штуку ігрою і костюмами до того, що мож ся було на ню до кінця без зіваня дивити, а місцями і заінтересуватись.

Єще примічу ось-тоє: Зачуваєм, що “Назар Стодоля” не єсть сочиненіє Шевченка, що тоє рознеслося по світу задля того, бо помежи Тараса письмами знайдено і манускрипт недокінченого драмату: “Назар Стодоля” інших, а не Тараса рукою ілі характером написаний. Отже, коли так, то не треба за тим дуже убиватися, щоби конче сей драмат приписувати Шевченкові»<sup>50</sup>.

Ця розлога цитата дає читачеві можливість пізнати стиль тогочасної театральної критики в Галичині, оскільки її написав автор з найвищим авторитетом серед тих небагатьох осіб, що пре-

тендували на титул театрального критика. Немає в цій статті слова «режисер», бо ж не було ще тоді справжньої режисури, була т. зв. акторська режисура, коли кожен вибудовував свій образ на свій смак. Мабуть, О. Бачинський і Т. Бачинська давали якісь поради молодим акторам, здебільшого початківцям, але ж режисури не було.

В. Ільницький, дещо вивищуючись як рецензент над своїми попередниками, які писали про виставу «Назар Стодоля» у тогочасній українській пресі, залишається залежним від їхніх міркувань про слабкість самої п'єси.

Зрештою, вистава вряди-годи показувалася і надалі: 6 вересня 1865 р. «Назара Стодолю» театр грав на гастролях у Чернівцях, 12 жовтня 1865 р. – в Коломиї. Щоправда, у газеті «Слово» з'явилася негативна рецензія, знову ж передусім на саму п'єсу: «...Штука тая не заняла нас так, як тоє ожидати належало би; тому не так, може, знаменитий автор виноват, як більше тії, котрим кавалок не оброблений, но більше побіжно начертаний і до оброблення допіру приготовлений, представляти конче забаглося. Чи се добре сділано, не знаю, а то тільки певно, що шкода таких видатків на строї і декорації, які тая драма коштувала, хіба же намірено було познакомити руську публіку з тим, що козацька старшина наша – то не голота, за яку деякі історики ю представляють, но настоящії пани, котрі не жалували гроша, аби жупани були з бархату і кармазину, шаровари з китаю, пояси литії, а чоботи вже не іншії, но таки сап'янці, та щоби доні їх золотим шихом сукні свої гарно вишивали. Вот тільки ми з тої штуки скористали, бо, з малими із'яттями, впрочем старанна ігра акторів оную піднести не второпала»<sup>51</sup>. Замість І. Сероїчківського, що вибув з трупи, роль сотника Хоми Кичатого тепер виконував А. Моленцький. Але грав він її погано: «Часто іменно завертане очей зовсім не було на своїм місці і до характеризовання старого често- і среблолюбивого козака в нічім не причинилось»<sup>52</sup>.

10 березня 1866 р. на відзначення п'ятої річниці з дня смерті Т. Шевченка у Львові дана була вистава «Назар Стодоля», «відіграна нашими акторами в цілості з добрим успіхом і к удовольствию руської публіки...»<sup>53</sup>. «Драма ся, кожному знана, випала сим разом лучче, як всіма попередними разами, – відзначав анонімний рецензент у львівському часописі «Русалка». – Роля Галі – то форсовна роля пані Бачинської. П[ан] Бачинський грав досить добре, пан Моленцький – теж, тільки п. Чацький добував якогось нелюдського голосу – а козаки то ачей також люди?»<sup>54</sup>.

Постає питання: хто перший висловив думку про слабкість драми Т. Шевченка «Назар Стодоля»? Невже це придумали самі галичани? Як з'ясовано вище, така думка супроводжувала першу публікацію п'єси в журналі «Основа» з приміткою «Ред.», що належала В. Білозерському (1862. – № 9. – С. 3–39).

Ця негативна оцінка лежатиме на драмі «Назар Стодоля» не одне десятиліття, про що може свідчити перша кількатомна «Історія літератури руської» (тобто історія української літератури) галицького літературознавця, професора Львівського університету, вчителя І. Франка – Омеляна Огоновського. Він так само докладно розповів зміст п'єси, після чого написав таке: «Редакція “Основи”, печатаючи відтак український текст сеї драми, замітила, що Шевченко призначив її, мабуть, для театру петербурского. Вже ж тая редакція згадує про літературну слабкість (“Основа”, 1862; сентябрь, стор. 3–4, замітка) сего драматургічного твору, і відтак не один критик міг би Тарасові закинути, що він не придержувався теоретичних правил драматургії. Та й нігде правди діти, в сім творі нема одвітної зав'язки драматичної, і з-за того інтрига розв'язується вельми швидко, мовто знечев'я. Опроче не одному критикові, мабуть, також се не вподобалося, що автор не вводить на сцену полковника Молотая, що присилав старостів до Кичатого. Одначе треба таки признати, що характери головних дієвих осіб, Назара й Гната, начертані рукою великого художника-поета, та ще й любовна стріча Назара з Галею в третім акті з'являє прикмету знаменитого таланту драматичного»<sup>55</sup>. А що сказав з приводу «Назара Стодолі» учень О. Огоновського – І. Франко? Сказав дуже коротко, але добре: «По нім лишилася <...> драма “Назар Стодоля”, яка доказує, що і в драматичній штуці він при кращих обставинах міг би був заняти видне місце»<sup>56</sup>.

Ще далі вистава повторювалася 23 липня 1866 р. в Дрогобичі. Через перерви в діяльності театру упродовж двох років (1867–1869) на території Галичини виставу «Назара Стодолі» ніхто не показував. З'явилася вистава цієї п'єси у виконанні трупи Антона Моленцького 1 січня 1870 р. у Львові. З цього приводу газета «Слово», яка стала цілковито москвофільською, знову виступила з критикою передусім п'єси, нагадавши, що вона нібито не мала успіху ще за дирекції О. Бачинського, а тому рекомендувалося театрові виключити її з репертуару<sup>57</sup>.

Аж 1874 р., коли директором Руського народного театру Товариства «Руська бесіда», яке пе-

рейшло під вплив т. зв. народівського (тепер ми б сказали – національно-демократичного) табору, стала Теофілія Романович, «Назар Стодоля» зажив новим життям, і взагалі шевченківська тема активно пройшла через цей театр упродовж 1874–1880 рр.

5 грудня 1874 р. під час гастролей у Станіславові було показано «Апотеозу на могилі Тараса Шевченка» з участю акторів. А 11 березня 1875 р. на відзначення шевченківських днів показано виставу «Назара Стодоли»<sup>58</sup>.

Міф про неспроможність п'єси остаточно розвіявся того самого 1875 року, коли в цьому театрі виступав видатний майстер сцени М. Кропивницький (то в ролі Назара, то в ролі Хоми Кичатого).

На сторінках москвофільської газети «Слово» і українського національно-патріотичного журналу «Правда» простежено маршрут Руського народного театру на Прикарпатті, зокрема на Покутті й на Буковині, з весни до жовтня 1875 р. М. Возняк дослідив за всіма інформаціями цих періодичних видань діяльність М. Кропивницького як режисера і актора цього театру, але нас в цьому разі цікавить те, що стосується шевченківської теми. Отож «Правда» від 30 серпня 1875 р., оглядаючи вистави трупи на чолі з Теофілою Романович у Снятині (тепер районний центр в Івано-Франківській області), повідомила: «Щодо акторів згадати мусимо наперед п. Марка Кропивницького, родом українця рутинованого (досвідченого. – *Р. П.*) і працюючого артиста, який кожній сцені може принести славу. В ролях типових, як сотника в “Назарі Стодоли” <...> незрівнянний. В грі його не видно найменшої пересади, кожна роль глибоко обдуманна, натуральна»<sup>59</sup>. М. Возняк наводить факти, що стосуються театральної діяльності М. Кропивницького в Галичині, із спогадів визначного громадсько-політичного діяча, адвоката, економіста, публіциста і перекладача Євгена Олесницького Отож Є. Олесницький, як колишній учень тернопільської гімназії у 70-х роках XIX ст., розповів таке: «Кропивницький приїхав і виступив уперше в Шевченковій драмі “Назар Стодоля” в ролі сотника Кичатого. Не можна ніякими словами описати враження, яке викликав цей виступ, особливо між молоддю. Кропивницький був тоді 34-літній мужчина і вже своїм зовнішнім виглядом імпонував незвичайно. Високий ростом, сильної будови тіла, але не занадто огрядний, з гарними виразистими рисами лица, сильним звучним голосом показував собою тип мужеської краси, і кожному з нас здавалося, що так конечно мусили виглядати

запорожці. Своєю поставою переростав він весь ансамбль; тільки одна Теофілія Романовичівна, що грала Стеху, була йому під пару. Назара грав Вітошинський, Галя – Марійка Романовичівна. Марко Кропивницький трактував свою роль інакше, як інші артисти; він грав з повним реалізмом. Не багато поля, щоб відзначитися, давала йому сама роль, але він зробив з неї скінчену креацію (сценічний образ. – *Р. П.*). Спочатку помічали ми деяку різницю української вимови, яку чули ми уперше; та скоро навикли до неї і любувались ясною, звучною українською мовою, що пліла з уст одного з наймогутніших її речників. Та не лиш ми, але і вся публіка без різниці народності була виступом Кропивницького захоплена й одушевлена. <...> “Назара Стодолю” повторено таки ще того тижня з тою відміною, що Кропивницький грав роль Назара, а Кичатого – Гриневецький. Індивідуальність Кропивницького надавалась до ролі Назара, як не можна краще. Коли по відспіванню коляди в першій акті несподівано з'являється Назар у відчинених дверях в повній молодечій красі, піднесений мальовничим козацьким строєм, залунали на саму його появу такі оплески, яких досі, певно, не чула ніколи тернопільська зала. Кропивницький брав публіку приступом уже самою своєю появою, елементарною силою своєї справді козацької вдачі. В першій акті, у хвилині, коли наляканий сотник і затривожені свати гетьманські (насправді – полковницькі. – *Р. П.*) стоять супроти несподіваної появи Назара серед німої мовчанки, вкладав Кропивницький в роль Назара один співний номер (змісту його і арії нині вже не тямлю). Це, очевидно, не відповідало текстові штуки (п'єси. – *Р. П.*), і нині, певно, ніхто на це не наважився б. Однак в інтерпретації Кропивницького це не псувало ефекту, а, навпаки, підносило його; а до того спричинявся головню його сильний звучний голос, незвичайно широкої скалі (діапазону. – *Р. П.*), так що він, баритон, з успіхом співав партії тенорові. Кропивницький пробув у Тернополі коло півтора місяця»<sup>60</sup>.

Після від'їзду М. Кропивницького восени 1875 р. Руський народний театр інколи повертався до вистави «Назар Стодоля», як-от з нагоди шевченківських днів у 1876 р.<sup>61</sup>, у грудні того самого року<sup>62</sup> та у Самборі 1879 р.<sup>63</sup>.

З приводу виступів театру ще під керівництвом Т. Романович у листопаді 1880 р. в Коломиї якийсь місцевий кореспондент у своєму дописі до новоствореної у Львові народівської газети «Діло» писав: «Сміємо увагу звернути дирекції, щоби попри новіші штуки (п'єси. – *Р. П.*) давати

частіше і старіші оригінальні штуки, як, наприклад, Квітки «Марусю» і «Щира любов», або Шевченкову вправді невикінчену, но все-таки дуже ефектну драму «Назар Стодоля», Стороженкову «Гаркушу» і др[угі]. (Дирекція передовсім сповнила се жадання публіки і дала прикінці «Марусю» і «Назара Стодолю», що публіка з великим вдоволенням прийняла.) Такі штуки свої народні повинна дирекція кожного року в кожному місті повторяти»<sup>64</sup>. Можна припускати, що автором цього допису був драматург Ізидор Трембицький, який саме у цей час займався життям і творчістю Шевченка. Адже саме на гастролях у Коломиї театр здійснив 9 жовтня 1880 р. виставу першої в українській драматургії біографічної п'єси «Тарас Шевченко, образець з життя поета, оснований на історичнім факті, в 1 відслоні, оригінальний, написав \* \* \*», тобто захований за цим астронімом Ісидор Трембицький. Його авторство сплигло на поверхню аж 1903 року у виданій у Коломиї окремою брошурою п'єси під його ж таки прізвищем.

У 1881 р. О. Бачинський, ставши знову на чолі Руського народного театру, показав власну постановку «Назара Стодоля». За дирекції Івана Біберовича та Івана Гриневецького (1882–1889) виставу «Назар Стодоля» було показано в січні 1882 р. у Самборі, у лютому – в Дрогобичі, у квітні – в Перемишлі і Тернополі (і там же в травні – «Аптеозу» – образ з живих осіб на честь Шевченка), у липні – у Тереховлі, в листопаді – у Станіславові, у грудні – в Коломиї; у 1883 р.: у травні – в Стрию, у жовтні – у Львові, у грудні – в Золочеві; у 1884: в листопаді і грудні – у Львові; у 1886 р.: 22 березня – у Дрогобичі шевченківський вечір і перша дія «Назара Стодоля», у грудні – «Назар Стодоля» у Львові; у 1887 р.: у жовтні – в Тернополі, в листопаді – у Золочеві; у 1888 р.: у січні в Ярославі (тепер Польська Республіка), в листопаді – у Долині (тепер райцентр Івано-Франківської обл.); у 1889 р.: 4 березня – шевченківський вечір під час виступів у м. Бродах; у 1890 р.: у лютому – шевченківський вечір у Золочеві, 4 квітня – участь у шевченківському вечорі в Тернополі, у якому силами артистів театру виконано музичну картину «Вечорниці» П. Ніщинського і «Заповіт» Шевченка при рівночаснім образі з живих осіб – апофеоз; артистка Іванна Біберовичева декламувала Шевченкову «Причинну»; у 1892 р.: 7 березня – шевченківський вечір у Стрию, на якому актор Степан Янович (батько Леся Курбаса) продекламував другу частину Шевченкової поеми «Катерина»; у 1893 р.: в квітні – участь у шевченківському вечорі у м. Калуші (тепер райцентр Івано-Франків-

ської обл.); у 1894 р.: 7 березня – участь театру в шевченківському вечорі в Тернополі, 16 квітня – шевченківський вечір у Стрию; у 1895 р.: 29 грудня – «Назар Стодоля» у Львові; у 1897 р.: шевченківський вечір у Самборі; у 1898: 2 квітня – участь у шевченківському вечорі в Тернополі. Відтепер «Назар Стодоля» надовго зникає з репертуару Руського народного театру.

Історія сценічного втілення «Назара Стодоля» в Українському (Руському) народному театрі товариства «Українська (Руська) бесіда» у Львові неоднозначна, але все ж таки значуща. Попри не завжди доречні причіпки рецензентів до тексту п'єси, вистава цієї драми жила окремим сценічним життям у свідомості українського (та й польського і єврейського) глядача.

Новим сценічним життям зажила Шевченкова драма в західноукраїнських театрах 20–30-х років ХХ ст., але це вже інша сторінка історії.

<sup>1</sup> Рулін П. Драматичні спроби Шевченка // Тарас Шевченко / За редакцією Є. Григорука і П. Филиповича. – К. : Держвидав України, 1921. – С. 95–107.

<sup>2</sup> Рулін П. Шевченко і театр // Шевченко та його доба : Збірник перший. – К. : Держвидав України, 1925. – С. 109–140.

<sup>3</sup> Шевченко Т. Листування. Текст. Коментарії // Повне зібрання творів Тараса Шевченка. – К. : Державне видавництво України, 1929. – Т. 3. – С. 431.

<sup>4</sup> Шевченко Т. Повне зібрання творів. У 12 т. / Тарас Шевченко. – К. : Наукова думка, 2003. – Т. 6. – С. 15.

<sup>5</sup> Антонович Д. Шевченко – драматург // Шевченко Т. Повне зібрання творів Тараса Шевченка. У 16 т. – Варшава – Львів : Український науковий інститут, 1935. – С. 204–205.

<sup>6</sup> Шубравський В. Драматургія Т. Шевченка. – К. : Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури, 1957. – С. 32–34; його ж: Драматургія Т. Г. Шевченка (видання друге, доповнене і виправлене). – К. : Державне видавництво художньої літератури, 1961. – С. 40–41.

<sup>7</sup> Шевченко Т. Повне зібрання творів. У 12 т. – К. : Наукова думка, 2003. – Т. 6. – С. 15.

<sup>8</sup> Там само. – С. 19.

<sup>9</sup> Антонович Д. Шевченко – драматург. – С. 206.

<sup>10</sup> Кониський О. Тарас Шевченко-Грушівський, хроніка його життя. – Т. 1. – Львів, 1898. – Цит. за перевиданням: К. : Видавництво художньої літератури «Дніпро», 1991. – С. 126.

<sup>11</sup> Шевченко Т. Повне зібрання творів. У 12 т. – К. : Наукова думка, 2003. – Т. 6. – С. 19.

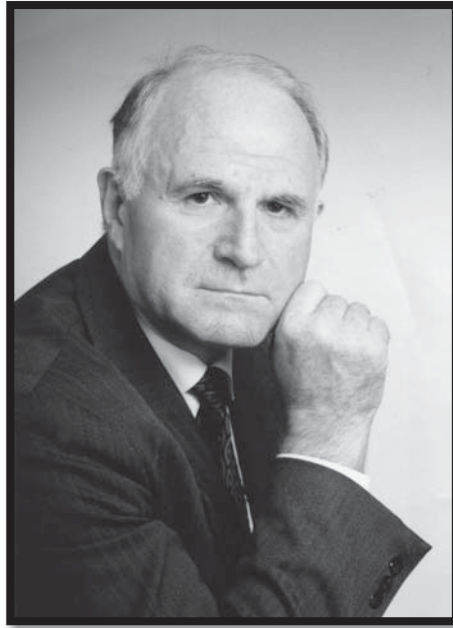
<sup>12</sup> Шевченко Т. Листування. Текст. Коментарій. – С. 399.

<sup>13</sup> Антонович Д. Шевченко – драматург. – С. 203–204.

<sup>14</sup> Там само. – С. 205–206.

<sup>15</sup> Шевченко Т. Повне зібрання творів. У 12 т. – Т. 6. – С. 23.

- <sup>16</sup> Одесские писатели: 1800–1917. – М. : Научное издательство «Большая российская энциклопедия», 1994. – С. 281.
- <sup>17</sup> Антонович Д. Шевченко – драматург. – С. 206.
- <sup>18</sup> Дудко В. Из розшуків про «Основу» // Спадщина: Літературне джерелознавство. Текстологія. – К. : П.Ц. «Фоліант», 2009. – Т. 4. – С. 37–38.
- <sup>19</sup> Основа. – С.-Петербург, 1862. – № 9. – С. 3.
- <sup>20</sup> Д. Антонович. Шевченко – драматург. – С. 206.
- <sup>21</sup> Там само. – С. 207–208.
- <sup>22</sup> Там само. – С. 209–210.
- <sup>23</sup> Збірник праць Чотирнадцятої наукової шевченківської конференції. – К. : Наукова думка, 1966. – С. 92–105.
- <sup>24</sup> Тимошенко П. Д. До питання про авторство перекладу п'єси Шевченка «Назар Стодоля» на українську мову // Тимошенко П. Д. Студії над мовою Тараса Шевченка / Національна академія наук України. Інститут української мови. – К., 2013. – С. 185.
- <sup>25</sup> Шубравський В. Драматургія Шевченка / В. Шубравський. – К. : Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури, 1957. – С. 103.
- <sup>26</sup> Репертуар и Пантеон. – 1843. – Т. III. – Кн. VII. – С. 123–124.
- <sup>27</sup> Шубравський В. Драматургія Шевченка. – С. 101.
- <sup>28</sup> Шубравський В. Є. «Назар Стодоля» / В. Є. Шубравський // Шевченківський словник. У 2 т. – К. : Головна редакція УРЕ, 1977. – Т. 2. – С. 22.
- <sup>29</sup> Шевченко Т. Повне зібрання творів. У 12 т. / Тарас Шевченко. – К. Наукова думка, 1991. – Т. 3. – С. 322.
- <sup>30</sup> Шевченко Т. Повне зібрання творів. У 12 т. / Тарас Шевченко. – К. Наукова думка, 2003. – С. 445.
- <sup>31</sup> Пилипчук Р. Я. Шевченко Т. Г. у театральному мистецтві / Р. Я. Пилипчук // Шевченківський словник. У 2 т. – К. : Головна редакція УРЕ, 1977. – Т. 2. – С. 373.
- <sup>32</sup> Тарас Шевченко в критиці. – К. : Критика, 1913. – Т. 1. – С. 637.
- <sup>33</sup> Шевченко Т. Повне зібрання творів. У 12 т. / Тарас Шевченко. – К. : Наукова думка, 2003. – Т. 6. – С. 31.
- <sup>34</sup> Там само.
- <sup>35</sup> История Императорской военно-медицинской (бывшей медико-хирургической) академии за 100 лет. – Санкт-Петербург, 1898. – С. 478.
- <sup>36</sup> Гребінка Є. П. Твори. У 3 т. / Є. П. Гребінка. – К. : Наукова думка, 1981. – Т. 3. – С. 566–567.
- <sup>37</sup> Шубравський В. Є. Драматургія Т. Г. Шевченка (Видання друге, доповнене і виправлене). – К. : Державне видавництво художньої літератури, 1961. – С. 108.
- <sup>38</sup> Костюк Ю. Шевченко-драматург на сцені Малого театру // Театральна культура. – К. : Мистецтво, 1984. – Вип. 10. – С. 41–45.
- <sup>39</sup> Рулін П. До сценічної історії «Назара Стодолі» // Україна. – 1925. – № 1–2. – С. 154–156; Борщаговський О., Йосипенко М. Шевченко і театр. – К. : Державне видавництво «Мистецтво», 1941. – С. 100.
- <sup>40</sup> М. В. [Михайло Возняк]. Перша вистава «Назара Стодоля» в Галичині // «Неділя». – 1911. – 11 березня. – № 11–12. – С. 15.
- <sup>41</sup> Чарнецький С. «Назар Стодоля» на галицькій сцені (1864–1920) // Стара Україна. – Львів, 1925. – Кн. III–IV.
- <sup>42</sup> Чарнецький С. Нарис історії українського театру в Галичині. – Львів : Накладом фонду «Учітеся, брати мої», 1934.
- <sup>43</sup> Пилипчук Р. Репертуар і сценічне мистецтво Руського народного театру (1864 р.) // Просценіум. – Львів. – 2008. – № 3. – С. 3–10.
- <sup>44</sup> Відділ рукописів Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. – Ф. 77, шифр 27; цитується за перекладом з «язичія» у кн.: Шубравський В. Є. Драматургія Т. Г. Шевченка. – К. : Державне видавництво художньої літератури, 1961. – С. 110.
- <sup>45</sup> «Слово». – 1864. – 25 квітня (7 травня). – Ч. 33. – Переклад з мовного москвофільського «язичія» тут і далі належить авторові цієї статті.
- <sup>46</sup> «Слово». – 1864. – 2(14) травня. – Ч. 35.
- <sup>47</sup> Вістник русинів Австрійської держави. – 1864. – 13 (25) мая. – Ч. 36. – С. 142–143.
- <sup>48</sup> Тарас Шевченко в критиці. Т. 1. – Прижиттєва критика (1839–1861) / Упорядкували Олександр Боронь та Михайло Назаренко. – К. : Критика, 2013. У вступній статті науковий редактор цього збірника Григорій Грабович справедливо зазначає: «Цілісна подача тексту вводить не лише новий вимір, а й нову якість; ідеться тепер не тільки про пряме цитування або наголошування Шевченка, а про відтворення цілоти того обговорення, в якому він фігурує». (С. XIX).
- <sup>49</sup> «Слово». – 1865. – 7 (19) квітня. – Ч. 53.
- <sup>50</sup> Із Тернополя (В.Д.Р. (Василь Левицький)) (Представлене Шевченковою драми «Назар Стодоля») // Слово. – 1865. – 7 (19) липня. – Ч. 53.
- <sup>51</sup> Слово. – 1865. – 13 (25) жовтня. – Ч. 81.
- <sup>52</sup> Там само.
- <sup>53</sup> «Слово». – 1866. – 2 (14) березня. – Ч. 18.
- <sup>54</sup> Русалка. – 1866. – 5 березня. – Ч. 10.
- <sup>55</sup> Огоновський О. Історія літератури рускої. – Львів : Накладом Товариства імени Шевченка, 1889. – Часть II. 2 відділ. – С. 365–366.
- <sup>56</sup> Франко І. Нарис історії українсько-руської літератури до 1880 р. // Франко І. Зібрання творів. У 50 т. – К. : Видавництво «Наукова думка», 1984. – Т. 41. – С. 279.
- <sup>57</sup> «Слово». – 1870. – 3 (15) січня. – Ч. 1.
- <sup>58</sup> Там само. – 1875. – 27 лютого (11 березня). – Ч. 23.
- <sup>59</sup> «Правда». – 1875. – 30 серпня. – № 86. – С. 663. – Цит за: Возняк М. В. В єднанні з народом Наддніпрянщини // Марко Лукич Кропивницький : Збірник статей, спогадів і матеріалів. – К. : Мистецтво, 1955. – С. 148.
- <sup>60</sup> Олесницький Є. Кропивницький в Галичині // Діло. – 1910. – 30 квітня. – № 95. – Цит. за: Возняк М. В. В єднанні з народом Наддніпрянщини. – С. 149–150.
- <sup>61</sup> «Слово». – 1876. – 27 лютого (11 березня). – Ч. 23.
- <sup>62</sup> Там само. – 1876. – 14 (26) грудня. – Ч. 139.
- <sup>63</sup> Там само. – 1879. – 3 (15) травня. – Ч. 49.
- <sup>64</sup> Діло. – 1880. – 15 (27) листопада. – Ч. 88.



**Пилипчук Ростислав Ярославович**, театрознавець, педагог, дійсний член (академік) Національної академії мистецтв України (2001), кандидат мистецтвознавства (1971), професор (1989), заслужений діяч мистецтв України (1993), лауреат премії Спілки театральних діячів України (1992), літературно-мистецької премії ім. І. П. Котляревського (1994). Народився 10 липня 1936 р. в с. Оришківцях Гусятинського району Тернопільської області, 1958 року закінчив філологічний факультет Чернівецького державного університету, у 1963-му закінчив аспірантуру при Інституті мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського АН України за спеціальністю «Театральне мистецтво»; у 1963/77 рр. – науковий співробітник відділу театрознавства, учений секретар Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського; у 1977/83 рр. – проректор з наукової роботи Київського державного інституту театального мистецтва ім. І. К. Карпенка-Карого; з 1983-го до 2003 р. ректор Київського державного інституту театального мистецтва ім. І. К. Карпенка-Карого; з 2003 р. – радник ректора, професор кафедри театрознавства Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого. З 1997-го по 2001 р. член-кореспондент АМУ, член Національної спілки театральних діячів України, академік Академії наук Вищої школи України, дійсний член Наукового товариства імені Т. Г. Шевченка.

Нагороджений орденом «За заслуги» III ступеня (1998), Золотою медаллю АМУ (2011).

Його історична концепція українського театру викладена у колективних виданнях «Український драматичний театр» (Т. 1, 1967), «Історія Української РСР» (Т. 1, Кн. 2, 1979), «Українська

Радянська Соціалістична Республіка» (1986), «Історія української культури» (Т. 2, 2001; Т. 3, 2003; Т. 4, Кн. 2, 2005), «Становлення українського професіонального театру в Галичині (60-ті рр. XIX ст.)» («Просценіум», 2001–2006) та ін.

Р. Я. Пилипчук – упорядник і коментатор багатьох видань творів українських драматургів, а також збірників спогадів про видатних діячів театального і музичного мистецтва (І. Карпенка-Карого, М. Садовського, П. Саксаганського, М. Лисенка). Його перу належать праці з історії українського театрознавства, театального слов'язознавства, театального джерелознавства.

У 1980–1987 рр. був головним редактором республіканського наукового збірника «Театральна культура» (сім випусків), його зусиллями видано в рамках «Записок Наукового товариства імені Т. Г. Шевченка» три томи театрознавчих праць (1999, 2003, 2006); науковий редактор багатьох театрознавчих монографій і збірників. Учасник численних наукових конференцій, симпозіумів, у тому числі міжнародних. Як ректор багатопрофільного вищого мистецького навчального закладу здійснював двадцятирічне ефективне керівництво з підготовки фахівців театального мистецтва, кіномистецтва і телебачення.

В усних переказах, що просіваються кризь віки, залишається тільки щире золото, істина для нащадків, зерна правди в плідній структурі міфу, притчі, саги, билини... Наука ж, і такий її різновид, як історія, історія театру зокрема, прив'язані до написів, до літери, до знаку чи то на камені, чи на папері. А те, що написане пером...

З часів просвітництва парадигма з містичної змінилася на раціоналістичну, наукову – це мало би стати очевидним. Але в такій науці, як історія, це не завжди так. Вона пишеться й переписується

ся на догоду не лише тоталітарним правителям та системам, а й змінюється залежно від фінансового лобі, модних соціальних концепцій, власних наукових гіпотез чи естетичних уподобань тощо.

Ростислав Ярославович Пилипчук з тих науковців-істориків, які ніколи не дозволяли собі заради політичних чи якихось інших переконань, або ж заради красивої стрункої наукової концепції підтасовувати факти, пришпилювати до наукової праці такі деталі, котрі б удосконалювали, збагачували та робили переконливою витворену ним самим же «художню композицію», мозаїку. Хоч як це дивно, але така чесність серед науковців-гуманітаріїв, а особливо серед істориків трапляється не часто. Ростислав Ярославович належав до тих дослідників театру, які завжди шукають першоджерела, а не ступають слід-у-слід попередникам, нехай навіть таким авторитетним, як Іван Франко. Наукові праці Р. Пилипчука належать до старої академічної школи, серед попередників якої, крім І. Франка, такі постаті, як Д. Антонович, О. Білецький, О. Кисіль, П. Рулін, М. Возняк, які бачили процес розвитку українського театру в контексті тогочасної європейської історичної науки, де переважав історико-біографічний метод, позитивізм, а головне – пріоритет факту. Факти диктують такому дослідникові концепцію, до речі, не завжди приємну для його власних попередніх переконань та уявлень. Подробиці фактичних деталей, уведені в науковий обіг Р. Пилипчуком додали до портретів М. Щепкіна, Л. Млотковського, І. Штейна, К. Соленика, Г. Квітки-Основ'яненка, І. Карпенка-Карого, М. Кропивницького, П. Сакаганського, М. Садовського, М. Заньковецької та інших видатних діячів української театральної справи ті точні штрихи, ті акценти, ті відтінки, що оживили образи нашого театального пантеону, уповнокровили їх, аби ми могли сприймати їх не якимось засушеним гербарієм, а яскравими індивідуальностями.

Кандидат мистецтвознавства Наталія Петрівна Єрмакова на одному із засідань кафедри театрознавства, присвяченому виходу у світ її книги «Березільська культура: Історія, досвід» висловила спеціальну подяку Ростиславу Ярославовичу за те, що не дозволив їй (своїми порадами) зісковзнути у дофантазування, у міфотворчість. Гадаю, така зваба існує для кожного дослідника, тим паче, якщо він пише не просто про мистецтво, про творчість кола людей, а про героїв. На жаль, в українській культурі дуже багато талантів, які, як Тарас Шевченко чи Лесь Курбас й усе розстріляне Відродження, аби створити щось вартісне, нове, своє – змушені були протистояти соціально-політичним системам, бути героями. А герої, як відомо

мо ще з давньогрецької міфології, стоять лише на одну сходинку нижче від богів. Отже науковець, описуючи їх діяння, їх подвиги, може перетворитися на євангеліста.

Р. Пилипчук вперто шукав таку кількість точних деталей процесів, біографій, документів, коли б після публікації наукова гіпотеза органічно, нібито легко і просто перетворилася на наукове відкриття.

Його загальновідома прискіпливість, скрупульозність у науці була також характерною для нього і як для педагога. На перших курсах ми, майбутні театрознавці, вбачали у нього багато «занудства», але пізніше ця риса сприймалася уже інакше. Потрібно бути хоч трішки науковцем, аби оцінити цю його прискіпливу увагу до збирання, переробки та форми подачі історичної інформації і з вдячністю скористатися зауваженнями.

Якось на своєму поетичному творчому вечорі в Києво-Могилянській академії відомий поет Лишега сказав, що справжній поет ніколи не напише «пташка», бо він точний, як математик. Він скаже «горобець», «папуга», «ворона» і підбере до загальника «літає» відповідні точні синоніми. Справжня наука близька до поезії, до музики, до графіки, до творчого начала взагалі – не через узагальнення міфу, а через прицільність, через точність дати, цифри, будь-якого іншого знаку.

Мені колись пощастило з керівником дипломної роботи, тему якої «Симон Петлюра – театральний діяч» кафедра театрознавства затвердила ще в 1991 році. Ректор Р. Я. Пилипчук став науковим керівником цієї праці, і він же знайшов рецензента – Вадима Леонтійовича Скуратівського, який більш ніж знав мою тему.

У Ростислава Ярославовича дуже багато учнів, і, напевне, вони саме в нього навчилися працювати з джерелами, бути інтелектуалами не лише у високому, а й у повсякденному, пересічному – не лінуватися розставляти у власному тексті по місцях коми. Ростислав Ярославович навчав нас вивчати старе і шукати нову інформацію та перепроверяти її десятки разів і подавати навіть робочі варіанти так, щоб освіченим людям не свербіли руки ставити чи викидати невпопад розсіпані розділові знаки.

Кандидат мистецтвознавства, завідувач кафедри театрознавства університету Валерій Олексійович Фіалко не раз під час засідань кафедри згадує Р. Я. Пилипчука не лише як науковця, на якого потрібно рівнятися молодшим дослідникам театру, а й як адміністратора, який багато в чому слугує прикладом для нього особисто, хоча зрозуміло, що час диктує як нові методи й технології у науці, так і стиль у керівництві.

**Валентина Грицук,**  
старший викладач кафедри театрознавства КНУ театру,  
кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого.



## ШЕВЧЕНКІВСЬКІ ОБРАЗИ У СЦЕНІЧНІЙ ТВОРЧОСТІ МАРКА КРОПИВНИЦЬКОГО

*Стаття присвячена питанням творчих стосунків корифея українського театру М. Кропивницького із літературною спадщиною Т. Г. Шевченка. Зокрема ґрунтовно досліджується постановка режисером п'єси «Назар Стодоля» та інсценізації ним поем Шевченка «Титарівна» і «Невольник», а також сценічне втілення Кропивницьким драми «Невольник».*

**Ключові слова:** поетична творчість Т. Г. Шевченка, корифеї українського театру, сценічна інтерпретація, інсценізація, акторська майстерність, режисерська творчість.

*Статья посвящена вопросам творческих взаимоотношений корифея украинского театра М. Кропивницкого с литературным наследием Т. Г. Шевченко. В частности глубоко исследуется постановка режиссером пьесы «Назар Стодоля» и инсценировки ним поэм Шевченко «Титарівна» и «Невольник», а также сценическое воплощение Кропивницким драмы «Невольник».*

**Ключевые слова:** поэтическое творчество Т. Г. Шевченко, корифеи украинского театра, сценическая интерпретация, инсценизация, актерское мастерство, режиссерское творчество.

*The article is devoted to the creative relations of the Ukrainian theatre coryphaeus M. Kropyvnytskyi with T. G. Shevchenko's literary heritage. In particular it investigates the director's staging of the play «Nazar Stodolia» and his dramatization of Shevchenko's poems «Tytarivna» and «Nevolnyk» («Slave») and Kropyvnytsky's staging of the drama «Nevolnyk» («Slave») thoroughly.*

**Key words:** T. G. Shevchenko's poetry, the Ukrainian theatre coryphaeus, dramatic interpretation, staging, acting, directing creativity.

Прізвище Шевченко Т. Г. – вище за будь-які титули. Його знаменно називають духовною містерією народу. Він – Пророк, а Пророк ні погроз, ні смерті не боїться. Пророк – вогонь одержимості. Його творчість, що уособлює духовну незалежність України, її святую волю і святую правду, є невичерпним джерелом пошуків, натхнення і самосвященнодійства для мільйонів людей, для яких він «і дорога, і правда, і життя українські».

Саме до таких діячів належить визначний корифей українського театру, драматург, актор і режисер – М. Кропивницький, чия діяльність є також подвигом довголітньої праці. Він з дитинства вихований скарбами рідної мови, збагачений народною піснею та поезією Шевченка. У житті й діяльності митця провідною зорею були високі ідеали Тараса Шевченка, духовний образ якого був для митця зразком громадянина і творця. Про це яскраво свідчить сучасниця Кропивницького Софія Тобілевич, стверджуючи, що він обрав свій

життєвий шлях під впливом Кобзаря. Син Марка Лукича – Володимир Маркович у своїх спогадах зазначає: «Інтерес до життя і творчості Т. Г. Шевченка у нашій сім'ї ніколи не послаблювався. Його «Кобзар» був для батька своєрідним євангелієм»<sup>1</sup>. Простежуючи життєпис творчості корифея сцени, можна сміливо заявити, що творчість Т. Шевченка була могутнім чинником у формуванні світогляду і мистецької індивідуальності Кропивницького.

М. Кропивницький пройшов довгий життєво-творчий шлях, на його очах минали віхи економічних і соціальних змін його рідного краю. Майже до 30 років він перебував у самій гущі провінційного життя – або на селі, або в подібному до села містечку Бобринці. Пролетіли роки початкової освіти у повітовій школі та реальному училищі, а пізніше служба в повітових канцеляріях, що вже поєднувалась зі сценічними виступами з 1863 року. З автобіографії дізнаємося, що через певний час він став на чолі драматичного

гуртка, де ставились як російські, так і українські п'єси. Поступово молодий актор набував дедалі більшої й більшої слави. Його навіть часто запрошували для участі в аматорських виставах у Єлисаветград, де проживали і брали участь у гуртку брати Тобілевичі. У 1865 році повіт з Бобринця було перенесено до Єлисаветграда, і вся творча молодь перебралась до повіту. З добродійною метою І. К. Тобілевич організував виставу «Назар Стодоля», у якій Кропивницькому запропонували аж дві ролі – Хоми Кичатого і лірника. Юний актор із захопленням прийняв пропозицію поїхати у Єлисаветград для участі у виставі, хоч пізніше у Бобринці був звільнений з посади за самовільне залишення служби. Отож перша шевченкіана вийшла артистові-початківцю, як кажуть, боком.

У період з 1865 до 1871 року (до вступу на професійну сцену) Кропивницький, паралельно із службою канцеляристом у повітовому суді, поліції і ратуші, брав участь і керував аматорським театральним гуртком не лише у Єлисаветграді.

З листопада 1871 року після дебюту в Одесі у Народному російському театрі графів Моркóвих і Чернишова (з листопада 1872 р. – театр Сура) у ролі Стецька («Сватання на Гончарівці») М. Кропивницький став працювати у статусі професійного актора. Тут він уже як режисер професійного театру здійснив постановку «Назара Стодоля» (20 листопада 1872 р.), удруге – 6 грудня і третій раз – 17 лютого 1873 року. Наприкінці того ж року він переїхав до Харкова, де було вже значно більше акторів на українські ролі. Згадуючи про цей період, Марко Лукич писав: «Український театр тоді був при посліднім іздоханії, тільки ще де-не-де аматори інколи грали раз на рік “Наталку Полтавку” або “Назара Стодоля”... Справжні ж трупи нехтували ними, і самі актори з українськими прізвищами поховались за псевдоніми, то за -ових, то за -євих...»<sup>2</sup>.

Згодом М. Кропивницький набирався акторського і режисерського досвіду під час праці у багатьох театральних трупах: у 1875 році гастролював у Галичині, в трупі Руського народного театру Товариства «Руська бесіда», де з великим успіхом у виставі «Назар Стодоля» виконав дві ролі – сотника Хоми Кичатого і Назара. Після термінового повернення до Єлисаветграда у зв'язку з пологами дружини з осені 1875 до Великого посту 1876 року керував драматичним гуртком, виставляючи весь український репертуар (хоч змушені були грати і російські п'єси), зокрема саме тоді відбулася прем'єра музичної картини «Вечорниці» П. Ніщинського як друга дія «Назара Стодоля»;

у 1876 році він працює актором і режисером у російській трупі антрепренера Д. Ізотова у Катеринославі. Увесь сезон 1878/1879 років сам тримав невеличку трупу в Кременчуку; там же, в Кременчуку, в сезон 1878/1879 років служив режисером у російській трупі О. П. Лавровської. Крім того, неодноразово виїжджав до Полтави, де організував вистави полтавських аматорів. У листі до А. Маркович, полтавської нареченої, від 28 грудня 1880 р. повідомляв: «“Наталку” можна поставити 7-го січня, а “Гаркушу”, або “Сватання”, або “Назара”, навіть “Дай серцю волю” нехай 8-го»<sup>3</sup>, – і тоді стає зрозумілим, що в прокатному репертуарі полтавців було вже декілька українських постановок, у тому числі і «Назар Стодоля», в яких брав участь М. Кропивницький, але це вже виходило за рамки аматорства. У наступному сезоні, в Кременчуку, працює актором і режисером російської трупи Г. Ашкаренка. І скрізь поруч із популярними «Наталкою Полтавкою» та «Запорожцем за Дунаєм» виставляє «Назара Стодоля» Т. Шевченка.

Про виставу «Назар Стодоля» у трупі Ашкаренка залишила нам спогади донька М. Старицького Людмила Старицька-Черняхівська, яка бачила виставу під час гастролей театральної трупи в Києві в січні 1882 року. Гастролю трупи відкрилися постановкою «Назар Стодоля». Оцінюючи виставу, письменниця у спогадах залишила для майбутніх поколінь атмосферу її сценічного втілення та розвитку сценічних подій: «Покої сотника Хоми Кичатого. Дарма, що вони цілком не відповідають історичній правді: якась рублена російська хоромина, мабуть, з “Василиси Мелентьєвої” або з “Каширської старини”. Дарма! Все те чарує серце – воно чека жадобно рідного, свого. Почалася дія. Стеха скінчила монолог, і в хату впурхнула Галя. Сердешна Галя!.. Вона геть та й геть не одповідала своїй ролі: то була старенька артистка Жаркова, і, не вважаючи на жваві рухи і на грим, «почтенный возраст» артистки виявлявся всім. Дія розвивалася як слід, та не було ще електричної іскри, тої іскри, що оббігла б весь театр і з'єднала б всіх – і глядачів, і артистів – в одно велике ціле. Але ось за лаштунками розляглися урочисті звуки колядки <...> Глядачі напружили увагу... чиясь дужа рука владно шарпнула двері. “Вечір добрий!” – вчувся могутній металічний голос... і на сцену вийшов велетень-козак. Злетіла іскра натхнення, як літня злива, сипнули зусюди оплески. А козак стояв у своїй гордій обуреній і здивованій позі, немов не бачучи нічого, крім перев'язаних сва-

тів. Кілька хвилин в театрі чутно було тільки дощ оплесків. А коли скінчилась дія <...> – всі були захоплені як один. Викликали всіх: тих, що зчарували театр своєю артистичною грою, і навіть тих, що не заробили на таку шану»<sup>4</sup>.

Патріотичні почуття, що народжувалися у публіки при перегляді української вистави «Назар Стодоля», значно перевершували певні недоліки постановки. Сама авторка зізнавалася: «Це було щось надзвичайне. Нас, городянських дітей, що вже бачили найпишніші опери, і Сару Бернар, і братів Коллен – взагалі всіх славнозвісних артистів, – сама вистава української трупи, убогої обстановкою, бідної людьми, не мала б сили піднести до такого ступеня захвату, який охопив нас од самої першої дії Назара»<sup>5</sup>.

Навіть зважаючи на певні недоробки вистава за п'єсою Т. Шевченка мала визначний успіх і була із захватом сприйнята українським глядачем, який давно прагнув почути рідне слово з підмостків театру. Адже сам факт постановки української п'єси після довгої царської заборони українського слова створював у театрі збуджену, радісну і надійну атмосферу, бо чи не вперше зі сцени відверто заявили про себе вишивані сорочки і звучна українська розмова. Проте не все київське громадянство виявляло схвальну одностайність. Л. Старицька-Черняхівська ґрунтовно схарактеризувала суспільно-громадську атмосферу навколо вистави. Зокрема міська преса не забарилась оголосити свій присуд. Так, реакційний до всього українського «Киевлянин» заявляв, що все показане на сцені «было не удовлетворительным». Позитивного схвалення заслуговують хіба що два виконавці – М. Кропивницький (Назар) та М. Садовський (Гнат), а всі решта артистів «ниже посредственности». Сприятливі українству газети «Труд» та «Заря» головним чином також вихваляли М. Кропивницького і М. Садовського, а про трупу і виставу промовчували. Репертуар, представлений киянам, був на той час майже звичним, окрім «Назара Стодоля», виставлялися «Наталка Полтавка», «Москаль-чарівник», «Сватання на Гончарівці», «Дай серцю волю, заведе в неволю» та інші. Щоправда, на підсумок гастролей у хроніці газети «Заря» зауважувалося, що «исполнение пьес было, говоря вообще, вполне удовлетворительным». В усякому разі, гастролі ашкаренківської трупи у Києві виявляли в основному всі слабкі сторони зібраного нашвидкуруч антрепренером колективу.

Підсумовуючи весь цей «послужний список» служіння М. Кропивницького по багатьох антре-

призах, слід зауважити, що митець збагатив своє акторське та режисерське вміння. Зокрема у кожній з цих труп він намагався обов'язково виставити «Назара Стодолю», більше того, як актор він переграв усі головні чоловічі ролі п'єси: Хоми Кичатого, Назара, Гната, навіть і свата. Завершуючи період творчого становлення, Кропивницький домагався створення своєї власної трупи. Ці його надії вдалося реалізувати лише після пом'якшення заборонної дії Емського акту, що сталося восени 1881 року, а через рік, восени 1882 року, йому вдалося створити власну цілком українську трупу, яку дехто з істориків театру, всупереч утвердженій думці в українському академічному театрознавстві, схильний трактувати як взагалі першу українську професійну трупу.

Зрілий період творчої діяльності М. Кропивницького припав на час практичної відсутності професійного українського театру на Наддніпрянщині, адже це час найжорстокіших репресій щодо українського слова: Валуєвський циркуляр 1863 р., «Емський» акт 1876 р., численні інструкції та розпорядження місцевої влади – все це змушувало митців запобігати перед царським наставником. Потрібно було великої сили духу і характеру, щоб іти проти панівного російського царського режиму. Історик Дмитро Дорошенко писав: «Щоб не знеохотитись серед тяжких обставин взагалі до всякої праці на українському полі, треба було мати дуже сильну віру у свій народ і ще більшу любов до нього. Небагато було таких людей, але вони не склали рук і не дали українській національній ідеї вмерти»<sup>6</sup>. До гурту цих людей у ці глухі часи можемо залучити молодого, сповненого творчих вмінь і таланту М. Кропивницького, який прагнув кардинальних змін у сценічній творчості. Після дозволу міністра Ігнат'єва (1881) на виконання українських п'єс М. Кропивницький у своїй трупі разом із М. Садовським, М. Заньковецькою, а дещо пізніше – з П. Саксаганським, Г. Затиркевич-Карпинською, І. Карпенком-Карим виставляє твори І. Котляревського, Т. Шевченка, Г. Квітки-Основ'яненка, М. Старицького і свої власні, утверджуючи принципи народності й реалізму, служачи трудящому народові. Про це служіння митець згадував: «Мало не тридцять три роки вичовгував я помости ріжних конів – від театральних до балаганних, служачи театрові «проплаканого народу», права якого на самостійний духовний розвиток давно признали за ним усі вчені й академії “гнилого Заходу”, всі історики й етнографи; а люті вороги таки напотужують “усі втори”, щоб злить всі річки в одне море, хоч би й проти гори.

Багато разів цілим хором, з проводирями різної шерсті, затинали вони вже й “со святими упокої”. А Курилка, мов на злість: жив та й жив!»<sup>7</sup>.

Цікаво, що нова трупа почала свою діяльність 27 жовтня 1882 року в Єлисаветграді виставою «Наталка Полтавка», у якій дебютувала у ролі Наталки Марія Заньковецька. Другою ж постановкою (29 жовтня) було показано твір Т. Шевченка «Назар Стодоля».

Досконало знаючи текст п'єси Т. Шевченка, Кропивницький, усвідомлюючи функцію режисера в театрі, чітко узагальнив ідейно-творче розуміння і трактування «Назара Стодолі». Саме це він ще раніше пояснював у листі від 4 грудня 1880 року до згаданої вже А. Маркович з приводу підготовки нею ролі Галі у виставі. Цей лист можна розглядати не лише як зразок режисерської експлікації Шевченкової п'єси, визначення ідейної концепції і постановки з дуже спостережливими, чіткими та глибоко реалістичними деталями, а як бачення функції режисера щодо роботи з виконавцями: «Читаючи роль, спочатку не зубріть, а вичитуйте кожну фразу, робіть розтяжки і паузи, де найдете зручним; і боже борони в цих випадках додержуватись авторських ремарок»<sup>8</sup>.

Режисер зовсім логічно пояснював основи конфліктної ситуації твору: «Галя – це наївна істота, що виховувалась під крильцями матері, припустім до 8–10 років. Потім залишається на руках батька-самодура, пихатої людини, яка через одруження доньки сподівається добитись полковницької булави. Жадоба честолюбства приглушує в ньому батьківські почуття, і він готовий навіть вдатися до насильства при сватанні доньки. <...> Назар міг би з нього так само знущатись, як знущався він у себе вдома, примусивши Назара плазувати перед собою на колінах. Таке цілком людське істинно християнське звернення: “Любіть вороги своя і прощайте їм усі образи!” повинно викликати реакцію, що й трапилось»<sup>9</sup>.

На жаль, практично використати всі ці постановочні принципи, що їх схарактеризував Кропивницький у листі, сам режисер раніше, в умовах короткотермінової праці у невеличких, нестабільних та малозабезпечених фінансово трупах, втілити не зміг. Лише тепер, у власній трупі, Марко Лукич виступив і як режисер, і як виконавець ролі Хоми Кичатого. Вистава вирішувалась як масштабний синкретичний сценічний твір, у другій дії було використано вже відомі «Вечорниці» П. Ніщинського з майстерно вирішеною масовкою. Тепер вже у професійній трупі Кропивницький вміло використав джерело творчого натхнення і Шевченка, і Ніщин-

ського, що виливались у загальну патріотичну ідею вистави, а знаменитий твір «Закувала та сива зозуля» не лише був виявом народного мистецтва, адже слова пісні своїм неодноразовим повтором «свою долю викликали» образно утверджували у сприйнятті глядачів картину могутньої, хоч скутої, проте грізної козацької, народної сили. Для того, щоб твір Ніщинського не був вставним фрагментом, режисер виразно вмонтовував у сцени функції головних персонажів Назара і Галі, але головним натхненником усіх вечорниць ставав Гнат.

Згаданий лист до А. Маркович від 4 грудня 1880 року фактично є режисерським трактуванням Шевченкового твору, де виношується форма розв'язання головного конфлікту вистави і визначається ідейна концепція постановки, що впливала з фінальних реплік персонажів. Адже саме фінал п'єси викликав найбільше суперечок. За більшістю думок, у кінцевій сцені Назар повинен був убити Хому Кичатого. Проте, як видно, Кропивницький у сценічному варіанті пішов за авторським текстом. Назар обеззброює Хому і воскрешає в ньому людину, батька і християнина: «Йди собі, лукавий чоловіче! Не поміг тобі бог занаяснити мене! А я чужої крові не бажаю!» Назар міг би знущатися над Хомою. Проте Кропивницький, йдучи за Шевченком і християнською мораллю «любити ворога свого і прощати йому всі образи», сповідував: «Недоумки не розуміють цього і говорять: “Який дивний кінець? Між іншим, це так природньо і цілком правдиво”»<sup>10</sup>.

М. Кропивницький у роботі з акторами у «Назарові Стодолі» виходив із завдання поєднання реалістичного і романтичного планів. Романтична піднесеність здебільшого відчутна була у монологіях, де виявлялося захоплення героїзмом Остряниці та Наливайка, а також і драматичні епізоди мали доноситися до глядачів із захопленням та з пафосом, за словами постановника, з «фонтаном почуттів». У більшості ж епізодів режисер спрямовував акторів на щохвилинне відчуття партнера, на дію акторів у міцному ансамблі і на переконливе виконання акторських завдань: «Але якщо ви будете, граючи, думати про те, як би зайвий раз не поцілувати, як би відомий жест публіка не витлумачила не в мою користь і т. ін., тоді Галя вийде у Вас штучною. <...> Відомо, що в одного виходить добре, іншому може не вдатись, і через те закликайте у суфлери почуття»<sup>11</sup>.

У роботі над сценічним втіленням «Назара Стодолі» режисер уникав штучності і навмисності, все мало відповідати вимогам простоти і правди. Вибудовуючи основний конфлікт між

Назаром і Хомою, постановник виходив за межі особистих мотивів персонажів, а наголошував на боротьбі представників двох ворожих соціальних груп, що закінчувався моральною перемогою першого. Великодушність Назара, який не бажає вбивати Хому, зворушує серце сотника, і він прощає дочку і дає згоду на одруження її з Назаром.

Головною рушійною силою у виставі був образ Хоми Кичатого (М. Кропивницький). Він можновладний пан над усім, але йому цього замало, сотник мріє про полковницьку булаву, тому актор показував свій персонаж насамперед вольовим і сміливим у намірах про збагачення. Наскрізна дія цього характеру – передусім поріднитися з магнатом, чигиринським полковником. Нехай це буде навіть хамським обдуренням своєї доньки та її нареченого. І тут все згодиться: і зажерливість, і жага, і жорстокість. І все це актор виявляв у першій дійовій події розвитку образу: «Шутка, тесть полковника! <...> А що далі, се наше діло. Аби і через поріг, то ми й за поріг глянєм. У яких-небудь Черкасах, а може, у самому Чигирині гуляй собі з полковничою булавою! І слава, і почот, і червінці до себе гарбай – все твоє. А пуще всього червінці. Їх люди по духу чують; хоч не показуй, все кланятимуться... Ха-ха-ха! От тобі й сотник!» Бувши надзвичайно жадібним до збагачення, він на людській праці, на хитрошах примножував свої достатки: «Женись не на чорних бровах, не на карих очах, а на хуторах і млинах, так і будеш чоловіком, а не дурнем».

За свідченням І. Мар'яненка, що пізніше у виставі виконував роль Назара, «М. Л. Кропивницький грав зажерливого сотника Кичатого, якого він зобразив вольовою, сміливою людиною. Охоплений жадобою до влади, що була у нього внутрішнім імпульсом, Кичатий ладен пожертвувати навіть своєю улюбленою дочкою, віддавши її заміж за старого полковника. У розгортанні дії роль окреслювалась широкими репінськими мазками. Соковитий голос, упевнена поведінка, тонкі правдиві психологічні переходи характеризували гру видатного майстра»<sup>12</sup>.

Донька сотника Галя – мила, чесна, поетична і вольова дівчина. У дійовому розвитку її образу діють дві конфліктуючі сили: з одного боку, покора батьківській волі, а з іншого – любов до бажаного нареченого.

М. Заньковецька своїм баченням ролі переконувала, що розрив з батьком для героїні дуже важкий – вона і любить, і шанує його по закону. Професор С. Дурилін зауважує, що Галя Заньковецької йде на цей розрив, бо в серці своєму «знає

вищий закон – любові на все життя, до самопожертви»<sup>13</sup>.

Саме про ці напрями поведінки Заньковецької–Галі зауважував рецензент «Одесского листка» від 02.06.1888 року, який писав: «Роль Галі у виконанні М. К. Заньковецької справляє враження брильянта в золотій оправі <...> Яка чудова вона була у першій дії в сцені розмови з батьком! Кичатий умовляє її піти заміж і дещо торкається делікатного питання про переваги чоловіка, прикрашеного в числі інших чеснот і сивиною. Вона не згодна, протестує, той її делікатно переконає, і вона воркує, наче голубка, у своєму гнізді. Дивлячись на неї, ми бачимо добру, милу, розпещену дівчину, яка дуже любить батька, не хоче засмутити його, але вона ще більше любить свого коханого і не хоче поступитися своєю любов'ю»<sup>14</sup>.

Другою рушійною ознакою характеру Галі–Заньковецької були ліричність, чарівлива ніжність і наївність у передачі першого кохання. Цей же одеський рецензент був здивований сценою освідчення Назара у коханні до Галі, сцена затишку перед бурхливим фіналом: «Поклади свої ніженьки у мою шапку», – каже Назар. І голуб'ята сидять удвох, люблячі й щасливі, готові обняти весь світ: «Дивлячись у цю хвилину на Заньковецьку, що сидить на запорошеному снігом пні, і на Садовського, що стоїть біля неї навколішках, мимоволі згадувалася ідеальна, палка любов Юлії і Ромео. Ця сцена дуже важка, тут легко впасти в сентиментальність, яка псувала б враження, однак обидві названі особи щасливо уникли підводного каміння і цілком упоралися з труднощами становища. Театр здригався від оплесків. Давно нам не доводилося переживати таких чистих, прекрасних вражень»<sup>15</sup>.

Про любовний епізод, що захоплював глядачів, знаходимо підтвердження Н. Богомолець-Лазурської, яка зауважує, що «сцену Галі і Назара з третьої дії “Назара Стодолі”, як і багато інших, вони перетворювали на незабутні дуети, де зливалися голоси, зливалися почуття в єдиному цвітінні молодості і кохання»<sup>16</sup>.

Знавець творчості великої артистки Всеволод Чаговець стверджував, що М. Заньковецька до творчості Т. Шевченка підходила з якимсь священним благоговінням. Зокрема, «роль Галі з “Назара Стодолі” стояла в неї на особливому місці. І п'єсу вона називала улюбленою “батьковою казкою”»<sup>17</sup>. За словами артистки, образ Галі був якимсь осяяним, опроміненим. Сама вона говорила: «Коли я виступала в ролі – мені завжди здавалося, що я перебуваю в якомусь старовинному

храмі. Коли я вимовляю слова, які великий наш батько вклав в уста своєї любимої героїні, – мені здається, що я молюсь... Інакше не могу»<sup>18</sup>.

Окрім М. Кропивницького та М. Заньковецької, правдивістю і поетичною чистотою просякнуті у виставі були всі образи – ключниці Стехи (Г. Затиркевич-Карпинська), яка підтримувала і допомагала Кичатому не тому, що поділяла його переконання й наміри, а через те, що мала корисливу мету стати господинею в його домі. Дуже щирою була Стеха на самоті, коли ключниця насміхалася з Хоми, називаючи його «старим дурнем». У сценах з Галею ключниця була ласкавою, навіть ладна була поспівчувати героїні, але гору все-таки брала мораль пристосування.

Назара М. Садовський найбільше змальовував барвами романтичної поетики. Для нього мало було встановити лише моральну перемогу над Хоמוю, його наскрізним завданням було здобути повну перемогу над сотником. Романтичні барви у Назара–Садовського найбільше проявлялися в поривах гніву, коли він кидається на Хому: «Та ти глузуєш наді мною! Хіба я не стопчу тебе, як жабу? Брехун!» І в пориві гніву актор закінчував першу дію так: «Камінь! Залізо! Ти огню хочеш! Буде огонь, буде! Для тебе все пекло визову... ти жди мене». Як стверджує І. Мар'яненко: «Незрівнянним Назаром був свого часу М. Садовський»<sup>19</sup>.

У 1886 році під час гастролей трупи М. Кропивницького у Петербурзі у широкому українському репертуарі була показана і вистава «Назар Стодоля». Спектакль мав величезний успіх у глядачів, а також широке коло рецензій. Зокрема з високофаховою рецензією виступив активний театрал, журналіст і видавець газети «Новое время» О. Суворін. Ця рецензія пізніше увійшла до відомої його книжки «Хохлы и хохлушки», у ній читаємо: «... Сама прелесть – г-жа Заньковецкая. Это актриса с талантом большим, самостоятельным, оригинальным, натура, вся сотканная из самых нервов. Подвижность ее лица и всей ее фигуры подчиняется душевным движениям с необыкновенной правдой. <...> Живая, нервная, стыдливая, скромно-наивная в проявлениях страсти, благородно энергичная в самопожертвовании, с оттенком лукавства в своей женственности, но лукавства какого-то чистого, едва заметного по тонкой улыбке и блеску глаз – такова Галя в сценической передаче г-жи Заньковецкой. Разговор ее с отцом, бесподобно изображаемым г. Кропивницким, это стройный дуэт, исполняемый разнообразными переливами голоса, очень тонкий в своей психологической правде, и удивительно по живописи

игрою физиономий»<sup>20</sup>. Не міг Суворін не звернути уваги на діалоги М. Заньковецької і М. Садовського: «Другой дуэт трогательный и задушевный – это разговор Гали и Назара Стодоли, которого хорошо и правдиво передавал г. Садовский. Разговор любовный и банальный, если хотите, но что значит живая и поэтическая передача его на сцене! Почему он действует, как трогательная музыкальная мелодия, где и жар любви, и девичья стыдливость, и ребячливое баловство»<sup>21</sup>.

Більш того, глядачі і рецензенти, окрім високої оцінки виконання головних ролей, звертали увагу на яскравість і образність, вміння ведення діалогів, ансамблевість усієї постановки та різні масові сцени. Той самий О. Суворін писав: «Кропивницкий не только бесподобный актер, но и такой же бесподобный режиссер. Его рука видна в постановке всякой пьесы, в маленькой детали и общей картине ее. <...> Все на своем месте и все вовремя. Посмотрите в “Назаре Стодоле”, как поставлены вечерницы, особенно женская половина. Как хорошо и красиво располагаются девушки около кобзаря, как каждая из них, сидя на полу, кроме внимания к рассказу кобзаря, занята и собой, занята каким-нибудь парнем, как они переглядываются глазами, жестами. И в подробностях, и в общей картине какая эстетическая мерка, не допускающая ничего резкого и грубого»<sup>22</sup>.

Відповідно до місця розвитку дії у виставі Кропивницький з художньою виразністю декорацій передав місця подій. У першій дії – простора хата, світлиця у багатому будинку сотника Хоми, широкі двері і вікна, арка, що веде в інші покої, широкі столи і лави, застелені різнобарвними скатертинами й килимками. Зовсім відрізнялася від сотникових покоїв простора, але бідна хата другої дії, де відбувалися вечорниці, – голі лави, стіл і кілька ослінчиків. У художньому оформленні третя дія являла собою околицю зимового села, де все занесено снігом, попід лісом чудні руїни старої корчми, про яку розповідають моторошні легенди, тому все подавалось у таємничо-поетичних кольорах.

Чудова шевченківська п'єса, професійно вирішена на сцені й акторськи переконливо зіграна, певний час була візитною карткою трупи Кропивницького.

Так, під час гастролей у Петербурзі цікавість до українських вистав у різних верств населення зростала з кожним днем. І, як згадує М. Садовський, чутка про успішних «малоросів» долинула й до царя. Сам цар Олександр III під впливом розповідей захотів подивитися «трупі з Назаре-

ту». І на нараді колективу було вирішено показати цареві саме виставу «Назар Стодоля», котру з успіхом зіграли у приміщенні театру «Демут» на Мойці. У такій постановці й при такому складі виконавців вистава зберігалася до весни 1888 року, а з березня цього ж року трупа Кропивницького розділилася. М. Садовський та М. Заньковецька разом із більшою частиною учасників утворили свою трупу. У грудні 1888 року М. Кропивницький набирає нову трупу, в репертуарі якої, окрім своїх п'єс – «Доки сонце зійде, роса очі виїсть», «Дай серцеві волю, заведе в неволю», «Дві сім'ї», «Глитай, або ж Павук», – з незмінним успіхом показували «Наталку Полтавку» і «Назара Стодолю», хоч частково змінювались виконавці головних ролей. Правда, М. Кропивницький у репертуарі разом з ролями – Виборного, Івана Карася, Йосипа Бичка, Ковалю – беззмінно виконував роль сотника Хоми Кичатого. Виконавці ж інших ролей Шевченкової п'єси змінювались поколіннями. Так, роль Галі певний час грали Є. Зарницька, а також найближча соратниця й учениця Кропивницького Л. Ліницька, яка мала дебют у його трупі в квітні 1898 року, під час якого вона успішно виступила у ролі Наталки («Наталка Полтавка»). І вже за декілька днів у листі до батька артистка радісно повідомляла: «Тут я граю дві ролі. Наталку зіграла погано, тому що перелякалась, а все ж таки мою гру назвали симпатичною. Галю ж в «Назарі» зіграла добре, і Кропивницький сказав «прекрасно», і каже, що зробить з мене актрису»<sup>23</sup>.

Характер саме Галі у «Назарі Стодолі» був співзвучним можливостям і виражальним засобам молодої артистки. Змагання її із М. Заньковецькою, може, тут були б недоречними, проте певні виразні ознаки Галі–Ліницької виокремлювались, особливо у драматичних поривах. Залишившись у свої 8–10 років без матері і виховуючись під впливом батька-самодура, Галя з юних літ гартувала в характері самостійність і рішучість. Тому в манері Галі–Ліницької розмовляти, в жестах і рухах виражались вольовитість і настирливість. Вона легко погоджується тікати з Назаром на Січ. Її не лякає важкість випробувань, вона готова подолати бідність і скруту. На запитання батька, що б вона робила, якби вийшла заміж за Назара без посагу, Галя–Ліницька без вагань, твердо відповідала: «Те, що і всі роблять, – заробляла б».

Особливо чітко актриса виявляла героїчний дух молодої панночки у тих моментах, де згадувала про подвиги сміливців минулих часів: «Ось мій Назар, мій чорнобривий! Все про війну, про походи та про Наливайка, про синє море». Галя–

Ліницька майстерно виражала героїчний стан персонажа, і тут їй на допомогу приходив надзвичайно дужий, металевий, грудний голос широкого діапазону, від чого епізоди сповнювались романтикою й пафосом. Зневірившись у надії на щасливе кохання й бачачи безвихідь фінальних обставин героїня Л. Ліницької з останньою надією, жалісливо, відповідально й трохи злостиво промовляє: «Тату, тату, не вбивай його, я за полковника піду». А у фінальній сцені, коли батько прощає і благословляє молодят, Галя–Ліницька правдиво передавала стан віри, жагучої дівочої пристрасті, безмежного щастя й кохання.

З роками змінювались театральні трупи, з якими працював М. Кропивницький, для молодих акторів участь у виставі «Назар Стодоля» була фундаментальною школою акторської майстерності, адже незмінно в репертуарі залишалася чудова п'єса Т. Шевченка, де постійним виконавцем ролі Хоми Кичатого був сам М. Кропивницький. У чинному репертуарі п'єса «Назар Стодоля» у трупах Кропивницького без перерв, за хронологією Ю. Меженка (Див: Марко Лукич Кропивницький. Збірник статей, спогадів і матеріалів. – К. : Мистецтво, 1955. – С. 379–501), не зникла 28 років, з 29 жовтня 1882 року до 6 квітня 1910 року, і була показана – 85 разів. Отже М. Кропивницький у ролі Хоми Кичатого відповідно виступив 85 разів.

Навіть за два дні до смерті великого артиста, під час одеських гастролей 6 квітня 1910 року в трупі Колесниченка, мала відбутися вистава «Назар Стодоля» за участю Кропивницького у ролі Хоми Кичатого. Проте актор почувався вкрай кепсько, і з його участю вистава не відбулася, але в ролі Хоми Кичатого виступив син майстра Костянтин Вукотич-Кропивницький.

Окрім «Назара Стодолі», в репертуарі труп М. Кропивницького виставлялася опера «Катерина» М. Аркаса за однойменною поемою Т. Шевченка. Прем'єра відбулася у січні 1896 року в Москві. Як згадує син Кропивницького Володимир, «опера пройшла з великим успіхом кілька разів і зібрала прекрасні збори. Тоді був такий склад виконавців: Катерина – О. П. Ратмирова, мати – Д. І. Шевченко–Гамалій, батько – Марко Лукич, Андрій – М. М. Глоба, солдат Іван – В. І. Розсудов-Кулябко. Диригував виставами Матвій Тимофійович Васильєв, в інструментовці якого і йшла тоді опера»<sup>24</sup>.

Для сцени було перероблено багато творів Т. Шевченка – «Гайдамаки», «Катерина», «Наймичка», але найпопулярнішими стали перероб-

ки М. Кропивницького «Невольник» (за поемою «Сліпий») і «Титарівна» (за однойменною поемою) – в сценічному прочитанні більше відома як «Глум і помста».

У зв'язку з інсценізаціями та переробками творів Т. Шевченка виникла проблема взаємовідносин літературного твору зі сценічним. Адже не секрет, що є багато високохудожніх літературних творів, які при сценічній інтерпретації втрачають свою чарівність і колоритність, властиву їм при читанні. Правда, це не стало характерним для творів Т. Шевченка, адже всі його не лише поеми, а й зовсім невеличкі ліричні вірші сповнені дієвості, тобто виразної сценічності. Григор Лужницький, досліджуючи природу театральності шевченківської поезії, стверджує: «У Шевченковій творчості находимо дуже рідке явище у всесвітньому письменстві: високовартісний літературний твір має одночасно високовартісні сценічні прикмети»<sup>25</sup>.

М. Кропивницький один з перших, хто звернув увагу на те, що постаті Шевченкової поезії просякнуті органічними елементами дії. Вони мають своє життя, свою історію і своє надзавдання.

П'єси Кропивницького «Невольник» і «Титарівна» найближче стоять до шевченківських оригіналів. Драматург прагнув у своїх творіннях зберегти народність мови, характер дійових осіб, колорит і простоту шевченківських поем.

Порівняльний характер творів – поеми «Титарівна» і п'єси Кропивницького «Титарівна» («Глум і помста») – уже зроблений театрознавцями О. Борщаговським та М. Йосипенком у книжці «Шевченко і театр», котра була видана у 1941 році Державним видавництвом «Мистецтво»<sup>26</sup>. Ми ж зупинимось на характеристиці «Невольника», де Кропивницький використав всі свої почуття і досвід артиста, все своє розуміння режисерського прийому і, головне, весь свій талант, щоб хоч певною мірою наблизити свою переробку до захоплюючого шевченківського сюжету. Отже «Невольник» (за Т. Г. Шевченком), драматична картина на 5 дій. Це фактично одна із ранніх п'єс М. Кропивницького, написана у 1872 році в Одесі (вперше надрукована у збірнику творів М. Л. Кропивницького, виданням М. Ф. Комарова у 1882 році). Вперше поставлений у трупі Г. Ашкаренка у лютому 1882 року. Звідтоді стала улюбленою виставою актора, за всі роки його творчої діяльності вистава витримала 120 показів, тобто 120 разів митець виконував роль батька Василя Ковалю, навіть відсвяткував цією роллю декілька бенефісів.

Твір М. Кропивницького «Невольник» можна віднести до історичної драми, у якій правдиво

відтворені події в Україні періоду боротьби з турецькими завойовниками XVII століття. Йдучи за Т. Шевченком і наслідуючи його стилістичні прийоми, Кропивницький створив цілком оригінальний та високопатріотичний твір. Зберігаючи основну сюжетну канву Шевченка, Кропивницький вводить дві нові дії – це третя і четверта. У третій дії він змальовує побут, звичаї та характери запорожців, а в четвертій – відтворює невольницьке існування запорожців, закутих у кайдани, та їхню втечу з неволі (у поемі Шевченка про ці події Степан лише розповідає після повернення з полону).

У драмі М. Кропивницький вводить двох персонажів, про яких у Шевченка навіть не згадується. Для активізації сценічної дії у першій яві першої дії автор вводить постать бандуриста Недобитого, що значно активізує початок п'єси – з дуже довгого і важливого монологу Василя Ковалю утворено змістовний діалог персонажів, що від початку виразно характеризує дійових осіб. У п'ятій дії, коли Ярина у розпачі майже зневірюється у поверненні додому Степана, з'являється дівчина – сусідка Оксана, яка намагається розважити й заспокоїти героїню, що надає епізодові нового емоційного забарвлення і вселяє Ярині надію на зустріч зі своїм коханим Степаном.

Важливою новою особливістю п'єси Кропивницького є те, що він до певної міри переакцентує змістову сутність Шевченкових персонажів. У Шевченка часто зауважуємо перевагу жіночих постатей над чоловічими («Катерина», «Тополя», «Утоплена» та ін.). Так і в «Невольнику» Т. Шевченка постать Степана змальована з меншою виразністю, ніж образ Ярини. Але ж поема, а відповідно і драма, мають назву «Невольник». Тому Кропивницький правомірно у п'єсі змальовує більш виразно Степана, подає його образ у розвитку, від моменту, коли старий Коваль майже силоміць випроводжає прийомного сина на Січ, – до мужнього й відважного захисника України від турецьких поневолювачів. Степан Кропивницького сміливий і сильний, він завжди готовий виступити на захист рідного краю від ворогів.

Незважаючи на введення нових сцен, Кропивницький дотримався цілісності композиційної побудови твору. П'єса починається з обґрунтованої експозиції, де старий Коваль повідомляє Степанові про те, що той не рідний його син. Далі йде перша головна подія, що фактично стає зав'язкою твору, – провіди Степана на Січ («А на Січі наберешся розуму, навчишся козачого звичаю й молодечого хисту»). Друга, третя й четверта дії – це розвиток дії, розгортання конфлікту (вже рік, як Степан на



Січі, опанування запорозької атмосфери, туга за коханою Яриною, зустріч з козаком Недобитим, за-порожці в неволі та підготування втечі з полону).

Другою основною подією, власне, кульмінацією, є повернення Степана додому і впізнання його Яриною. Фіналом твору є клятва вірності персонажів Степана і Ярини, яких благословляє авторський хор:

«Боже, всі ми твої діти,  
Всі ми в твоїй волі.  
Посилася тяжкі біди,  
Пошли ж, боже, долі!»

За розвитком сценічних подій не міг Кропивницький вийти на епічний фінал п'єси, оскільки це вже виходило поза сценічну дію. Бо в Шевченка закінчення поетично-оптимістичне:

«Старий батько  
Сидить коло хати  
Та вчить внука маленького  
Чолом оддавати».

У Кропивницького скоріш за все відчувається життєствердна думка із складною моральною проблемою, про диво, яке ще досить часто може трапитись у житті:

«Бо не було того дива,  
Може, споконвіку,  
Щоб щаслива була жінка  
З сліпим чоловіком!»

М. Кропивницький ввів до «Невольника» фольклорні перекази, легенди, пісні про боротьбу українського народу з турецькими ордами і навіть додав низку своїх пісень, зокрема:

«Ревуть, стогнуть гори-хвилі  
В синесенькім морі,  
Плачуть, тужать козаченьки  
В турецькій неволі».

Пісню виконує хор невольників, які прагнуть визволитися з тяжкої неволі. Згодом пісня стала народною. Своєрідним гімном боротьби народу за звільнення від загарбників стала інша пісня талановитого драматурга, поета, композитора і прекрасного співака:

«Гей, нум, братці, до зброї!  
На герць погуляти,  
Слави залучати...»

Цікаво, що у листі до А. Маркович від 11 листопада 1880 року М. Кропивницький певною мірою висловлював незадоволення своєю п'єсою: «Свого же “Невольника” я бы не хотел ставить, потому что нахожу его слишком неудовлетворительным в сценическом отношении и слишком сложным для любительского спектакля»<sup>27</sup>. Думаємо, що саме друга позиція висловлювання «слиш-

ком сложным для любительского спектакля», а не перша «неудовлетворительным в сценическом отношении» було причиною того, що автор не хотів ставити свою улюблену п'єсу в аматорському гуртку. Адже він добре уявляв, наскільки складними є образи твору в сценічному втіленні, а також значна кількість вагомих масових сцен, смисл яких з непрофесійними виконавцями дуже складно донести до глядачів. І саме вже при зіграності своєї власної професійної трупи (жовтень 1882 р.) третьою виставою (після «Наталки Полтавки», «Назара Стодолі») було виставлено «Невольника».

У виставі М. Кропивницький як режисер намагався вибудувувати події в їх драматичному напруженні та емоційному наростанні на тлі соковитих та історично правдивих картин з життя Запорозької Січі. Режисер детально вивчав історичні матеріали з найтоншою спостережливістю, речі та деталі, охоплені з реальності, своєю творчою натурою переплавляв у неперевершені мистецькі метафори.

У зразковому акторському ансамблі виступали виконавці центральних ролей – М. Садовський (Степан), М. Заньковецька (Ярина, донька старого козака) і М. Кропивницький (старий запорожець Коваль).

Пізніше дослідники творчості М. Заньковецької зауважували, що образ Ярини для артистки був особливо дорогий тим, що в першооснові він створений Шевченком і за своїм характером наближався до народної пісні. Найяскравіше це було відчутно у першій дії, де артистка розкривала всю силу і красу кохання до Степана, свою безмежну ніжність та щире піклування про нього. Пізніше цілих п'ять років чекає з болем у серці коханого, залишається вірною тільки йому. У п'ятій дії Ярина–Заньковецька була сповнена самовідданістю і вірністю. За словами С. Дуриліна, «від її Ярини віяло так довго очікуваним і вистражданим щастям»<sup>28</sup>. Роль Ярини була однією з перших у Заньковецької, у якій М. Кропивницький визнав її великий сценічний талант. Біограф артистки Н. Богомолець-Лазурська розповідає, що на одній з останніх репетицій «Невольника» М. Кропивницький так «розхвилювався, що заплакав, зняв з руки бірюзовий перстень і зі словами “Заручаю тебе, Марусю, зі сценою, тепер мені є для кого писати драми” надів його на палець Марії Костянтинівни»<sup>29</sup>. Отже остаточне визнання таланту М. Заньковецької було затверджене виконанням ролі у виставі, що базувалася на творчості Т. Г. Шевченка.

Микола Садовський, який за своїми зовнішніми і внутрішніми даними відповідав ролям

героя-коханця, створив переконливий образ воїна-запорожця Степана. У перших двох діях Садовський–Степан був справжній козак-красень ще й сміливець: «Я роду козачого, і одвага в моїй душі живе і розцвіта... Давно вже кортить помірятись силою з бусурманом, зогріти серце відвагою». У подальших запорозьких сценах актор майстерно відтворював постать героя-ватажка, який знає і розуміє душу своїх побратимів, їхні радощі й горе, «курінного атамана», який вболівав за долю товаришів-запорожців, за долю батьківщини. У моментах, сповнених пафосом героїчного, постать Степана–Садовського ставала особливо пластично виразною й переконувала, що, навіть будучи невільником, козак ніколи не стане рабом. Володіння високою технікою акторського перевтілення в образ, вживання в роль давало акторові можливість показати роль Степана в динаміці – від ставного козака до сліпого кобзаря. В останній картині після осліплення турками Садовський уміло використовував мовні засоби, його баритональний бас ставав теплим і надзвичайно задушевним, що остаточно розвіювало сумніви і вселяло надію на те, що навіть із сліпим чоловіком Ярина буде щасливою.

Проте найголовнішою постаттю, тією, що виявляла патріотичне звучання вистави, ставав старий козак, батько Ярини – Василь Коваль (М. Кропивницький), який надавав перевагу почуттям любові до України перед батьківськими пристрасними переживаннями за долі власних дітей. Він відверто радить Степанові: «І коли кортить тебе запевне знати, де краще лихом торгують, іди на Січ <...> І гляди ж, синку, живи правдою, ні перед ким не розпадайся». Волелюбні риси колишнього запорожця Кропивницький найбільше виявляв у монолозі Ковалю, коли той готував і припасовував Степанові зброю у дорогу на Січ: «Шабле моя гостра! Ти щиро мені послужила, послужи ж ще так щиро молодій козачій силі! Багато ти зітнула бусурманських голів, а ще й досі не пощербилася, ще й досі гостра та блискуча! А я ... я вже давно заржавів і пощербився, мов той нікчемний горщик... Не пронесусь вже я з тобою, шабле моя, орлом гордим, прудким соколом, буйним вітром; другий тобою орудуватиме, другому ти станеш сестрицею-втішницею!.. Ти ще будеш блищати і вилискуватись страшенно перед очима бусурмана, – а я ... я вже скоро ляжу в сиру землю гнилою колодою»<sup>30</sup>. Звертаючись до старої шаблі, сідла і рушниці, герой не лише згадував своє бойове минуле, сповнене слави у битвах з бусурманами за долю рідної вітчизни, а й романтично підне-

сеністю доносив силу і патріотизм незламного борця.

Монологи Ковалю–Кропивницького, за свідченням очевидців, були не лише головними подіями у композиційній побудові вистави, вони виражали її всю патріотичну сутність і батьківську любов. Коли Коваль впізнавав у сліпому кобзареві Степана, то у розпачі кидався до нього, з невимовним драматизмом промовляючи: «Сину мій, сину ти мій безталанний, моя ти дитино!» І вже з усією ніжністю й довірою давав згоду на одруження Степана з Яриною.

Саме поєднуючи у собі працю автора, режисера і актора, Кропивницький у роботі над «Невольником», де в основному було збережено ідейне звучання шевченківського твору, засвідчив талант театрального майстра, який уже добре знав сценічні закони і засоби впливу на глядача. Постановник «майстерно ліпив масові сцени, населяючи їх барвистими деталями козацького побуту, піснями, танцями і гострим дотепним словом»<sup>31</sup>.

Вже у постановці «Назара Стодоли» та «Невольника» в режисурі Кропивницького яскраво виявилось новаторське вирішення народних сцен, де головним було активне ставлення кожного учасника до подій, що розгорталися на сцені. Важливо було, щоб усі присутні на сцені існували з конкретним ставленням до події – виразно слухали, активно спостерігали, органічно діяли у запропонованих обставинах, а також діяли засобами сценічного мовчання. Декорації вулиць, майданів, подвір'їв дуже допомагали Кропивницькому будувати переконливі масові сцени, у яких часто використовувалися характерні пісні й танці, залучались інколи тварини – коні, собаки тощо.

На думку Кропивницького, у «Невольнику» масові сцени просто не могли виконуватися без залучення коней та вершників. Ось як згадує про центральні народні сцени «Невольника» актор і помічник режисера трупи Кропивницького В'ячеслав Потапенко:

«– Марко Лукич, яку афішу випускати? – Марко Лукич подумав, посвистів (це чимось вже не задоволений).

– “Невольника“, – сказав він і чмихнув (його звичка).

– Без коня?

– Як то без коня? Де ж ти бачив “Невольника” – без коня?»<sup>32</sup>.

Мова йшла про сцену провідів Степана на Січ.

Цей “Невольник” завжди давався мені узнаки. Шукай коня тихого, щоб він був не баский. З пів

дня його не годуй і не напувай. Перед “завісою” виводь його на кін, щоб він чув оркестр і бачив світ від лямп. На цей раз я взяв коня з пожежної команди...»<sup>33</sup> Далі В. Потапенко документально відтворює сцену бою запорожців з турками, яка виросла у ціле побоїще: «Річ у тім, що я відчинив з кону у сад двері; навколо пригорка. А в саду сиділи на 8 конях артисти. Коні козачі, муштровані. Хоч стріляй під вухом – байдуже. І ось вилітає на коні артист із саду на кін: “Пане отамане, – кричить він, – орда наступає на нас двома крилами – від моря і від шляхетчини”».

– До зброї! Коня мені! – кричить Садовський, що грав Степана. Підводять коня, він сідає, дає розпорядок. Тут по черзі вилітають козаки на конях. Іде бойовище козаків з турками. На кону 9 коней, запорожців – чоловік 50 та яничарів не менш. Іде січа. Яничари і запорожці – переодягнені козаки-кубанці. Вони б’ються шабляками, аж іскри летять. Пісня “Гей, ну, братця, до зброї”, що співає хор, співається до завіси. Козаки та публіка в театрі не витримують, піднімаються з місць, буря оплесків, як один, усі кричать “ура”»<sup>34</sup>.

Умови дотримання героїко-романтичного стилю у виставі Кропивницького зумовлювалися як ідейно-художніми засадами постановки, так і глибинними фольклорними джерелами, а також досягненнями літературних творів – з їх героїчними образами борців, бунтарів і героїв. Для М. Кропивницького тут ще найважливішими були романтичні ідеї творчості великого Шевченка.

Як уже зазначалося, вистава «Невольник» значилася в чинному репертуарі двадцять вісім років, хоч і з певними змінами виконавців головних ролей. Так, після виходу з трупи М. Заньковецької на певний період роль Ярини виконувала талановита учениця режисера, яскрава представниця другого покоління українських корифеїв – Л. Ліницька, яка переконливо відтворила героїзм простої доньки запорожця. Змінювались виконавці й інших ролей. Але роль запорожця Василя Ковалю залишалася у незмінному виконанні самого М. Кропивницького і беззастережно увійшла до числа його найулюбленіших. Останній раз у ролі Ковалю майстер виступив 4 квітня 1910 року в Одесі, і вистава була ще запланована на 7 квітня, проте зіграти її актор вже не зміг і сам вийшов до публіки, щоб пояснити причину нездужання й попросити вибачення. У дорозі додому, в поїзді, великий митець 8 квітня 1910 р. помер від крововилив у мозок.

Інсценізуючи поетичні твори геніального Шевченка, М. Кропивницький, як драматург, па-

тріот, збагатив репертуар національного театру п’єсами, які глибоко увійшли в історію української культури. Використовуючи пророче Тарасове слово, Кропивницький підняв рівень історичної драматургії, що захищала інтереси українського народу, давала можливість глибоко пізнати історичне минуле нашого народу, побачити, як він жив і за що боровся у минулому, як він живе і до чого прагне тепер. Можна сміливо заявити, що видатний діяч театру продовжував ту саму славу боротьбу за щастя народу, за красу людської душі, яку Шевченко проводив у літературі.

М. Кропивницький високо підняв тему захисту покривджених трудящих людей і цим найпереконливіше довів свій демократизм та наслідування традицій Т. Шевченка.

У зв’язку зі своїм ювілеєм у 1902 році Кропивницький, оглядаючись на пройдений творчий шлях, у листі до М. Аркаса від 21 січня ц. р. писав: «30 років – легко вимовить. А як їх прийшлося волокти через широке поле “нашої – не своєї землі”, через поле, поросле тернами та бур’янами <...> Хоч наше слово ніби декуди і ожива і хоч де-не-де досвідчуються потроху люде: хто вони і що вони, і починають ніби добачать, чия на кому шкура»<sup>35</sup>. Цей лист збагачений і ілюстрований шевченківським поетичним образом, крім того, що є пістетом до шевченківської поезії (яку майже всю митець знав напам’ять й неперевершеним читцем якої був зі сцени), наочно засвідчує, що життєвий і творчий подвиг Кобзаря був тим еталоном, за яким звиряв свій внесок у справу розвитку культури рідного народу один з корифеїв українського театру – Марко Лукич Кропивницький.

<sup>1</sup> Кропивницький В. М. Із сімейної хроніки Марка Кропивницького / В. М. Кропивницький. – К. : Мистецтво, 1968. – С. 77.

<sup>2</sup> Кропивницький М. Твори у 6 т. / Марко Кропивницький. – К. : Державне видавництво художньої літератури, 1960. – Т. 6. – С. 104. Далі посилання на це видання – Кропивницький М. – Т. 6. – С. ...

<sup>3</sup> Лист М. Кропивницького до А. Маркович від 28 грудня 1880 р. // Кропивницький М. – Т. 6. – С. 314.

<sup>4</sup> Старицька-Черняхівська Л. Двадцять п’ять років українського театру // Старицька-Черняхівська Л. Вибрані твори / Людмила Старицька-Черняхівська. – К. : Наукова думка, 2000. – С. 631–632.

<sup>5</sup> Там само. – С. 632.

<sup>6</sup> Дорошенко Д. Євген Чикаленко / Дмитро Дорошенко. – Ужгород : Видавництво «Гражда», 2008. – С. 34.

<sup>7</sup> Кропивницький М. – Т. 6. – С. 101–102.

<sup>8</sup> Лист М. Кропивницького до А. Маркович від 4 грудня 1880 р. / Кропивницький М. – Т. 6. – С. 309.

- <sup>9</sup> Там само. – С. 308.
- <sup>10</sup> Там само.
- <sup>11</sup> Там само. – С. 309.
- <sup>12</sup> Мар'яненко І. О. Сцена, актори, ролі / І. О. Мар'яненко. – К. : Мистецтво, 1964. – С. 59.
- <sup>13</sup> Дурилін С. М. Марія Заньковецька. Життя і творчість / С. М. Дурилін. – К. : Мистецтво, 1955. – С. 104.
- <sup>14</sup> Цит. за: Дурилін С. М. Марія Заньковецька. – С. 105.
- <sup>15</sup> Там само.
- <sup>16</sup> Богомолець-Лазурська Н. Життя Марії Заньковецької // Н. Богомолець-Лазурська. – К. : Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури, 1961. – С. 21.
- <sup>17</sup> Чаговець В. Марія Заньковецька // Чаговець В. Життя і сцена / Всеволод Чаговець. – К. : Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури, 1956. – С. 40.
- <sup>18</sup> Там само.
- <sup>19</sup> Мар'яненко І. О. Сцена, актори, ролі. – С. 59.
- <sup>20</sup> Суворин А. С. Хохлы и хохлушки // А. С. Суворин. – СПб., 1907. – С. 8.
- <sup>21</sup> Там само. – С. 10.
- <sup>22</sup> Там само. – С. 5–6.
- <sup>23</sup> Меженко Ю. Життя артистки // Любов Павлівна Ліницька. – К. : Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури, 1957. – С. 24.
- <sup>24</sup> Кропивницький В. М. Із сімейної хроніки Марка Кропивницького. – С. 56.
- <sup>25</sup> Лужицький Г. Сценічність постатей у поетичній творчості Т. Шевченка. // Лужицький Г. Наукові праці, статті, рецензії / Григор Лужицький : у 2 т. – Львів, 2004. – Т. 1. – С. 177.
- <sup>26</sup> Борщагівський О., Йосипенко М. Шевченко і театр / О. Борщагівський, М. Йосипенко. – Харків : Державне видавництво «Мистецтво», 1941. – С. 125–131.
- <sup>27</sup> Лист М. Кропивницького до А. Маркович від 11 листопада 1880 р. Марко Кропивницький. – Т. 6. – С. 296.
- <sup>28</sup> Дурилін С. М. Марія Заньковецька. – С. 110.
- <sup>29</sup> Богомолець-Лазурська Н. Життя Марії Заньковецької. – С. 18.
- <sup>30</sup> Кропивницький М. Твори. У 6 т. / Марко Кропивницький. – К. : Державне видавництво художньої літератури, 1959. – Т. 5. – С. 20.
- <sup>31</sup> Йосипенко М. Марко Лукич Кропивницький / М. Йосипенко. – К. : Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1958. – С. 78.
- <sup>32</sup> Потапенко В. Спогади про український театр // Спогади про Марка Кропивницького ; упорядкування П. П. Перепелиці і В. П. Яроша. – К. : Мистецтво, 1990. – С. 63.
- <sup>33</sup> Там само.
- <sup>34</sup> Там само. – С. 68.
- <sup>35</sup> Лист М. Кропивницького до М. Аркаса від 21 січня 1902 р. // Кропивницький М. – Т. 6. – С. 492.

## ШЕВЧЕНКІВСЬКЕ ВІДЛУННЯ В ДРАМАТУРГІЇ ВОЛОДИМИРА ВИННИЧЕНКА (на прикладі п'єси «Memento»)

*У статті розглянута одна з ранніх п'єс Володимира Винниченка – «Memento», яка, на думку дослідника, належить до зразків модерної інтелектуальної драми. Важливим у художній системі п'єси є шевченківське відлуння. В одній з напружених сцен дійові особи співають «Заповіт», котрий виступає засобом загострення й увиразнення сценічного драматизму. Не випадково портрет Шевченка, «завішаний рушниками», висить у кімнаті однієї з головних героїнь – Орісі, а також в ательє провідного персонажа – художника Кривенка. Не менш вмотивоване й звучання в устах Кривенка першого рядка з лірико-філософського вступу до «Гайдамаків» – «Все йде, все минає...» – саме перед тим, як він бере ножа й розрізає свою картину. Т. Шевченко в поемі «Гайдамаки» не лише поетизує праведну помсту, а й об'єктивно осягає страхіття руйнівного духу, апофеозом якого є в творі легендарна сцена вбивства Гонтою власних дітей («католиків»). Відтак Кривенкове знищення картини, а у фіналі п'єси і вбивство власної дитини постає певним відлунням Шевченкової образності.*

*Образ убивства власної дитини як архетипний еквівалент граничного загострення суперечностей особистого й громадського, ідейного й плотського, божественного й земного тощо наявний у Біблії, у давньогрецькій трагедії. У драмі Винниченка цей мотив безпосередньо перегукується з глибокими й пристрасними художніми роздумами автора «Кобзаря».*

**Ключові слова:** Тарас Шевченко, Володимир Винниченко, архетипна образність, інтертекстуальність.

*В статье рассмотрена одна из ранних пьес Владимира Винниченко – «Memento», принадлежащая, по мнению исследователя, к жанру современной интеллектуальной драмы. Важным в художественной системе пьесы является отзвук шевченковских мотивов. В одной из напряженных сцен действующие лица поют «Заповіт», и это пение становится средством обострения драматизма. Не случайно портрет Шевченко, «завешанный рушниками», висит в комнате одной из главных героинь – Орыси, а также в ателье ведущего персонажа – художника Кривенко. Не менее красноречиво звучит в устах Кривенко поэтическая фраза, которой начинается поэма «Гайдамаки» – «Все йде, все минає...» – именно перед тем, как он берет нож и разрезает свою картину. Т. Шевченко в поэме «Гайдамаки» не только поэтизирует праведную месть, он также постигает ужас духовного опустошения, апофеозом которого в произведении является легендарная сцена убийства Гонтой собственных детей («католиков»). Таким образом, уничтожение художником картины, а в финале пьесы и убийство собственного ребенка предстает эхом образности Шевченко.*

*Образ убийства своего ребенка как архетипный эквивалент крайнего обострения противоречия личного и общественного, идейного и плотского, божественного и земного присутствует в Библии, в древнегреческой трагедии. В драме Винниченко соответствующий мотив непосредственно перекликается с глубокими и страстными художественными раздумьями автора «Кобзаря».*

**Ключевые слова:** Тарас Шевченко, Владимир Винниченко, архетипная образность, интертекстуальность.

*The article is focused one of the Vynnychenko's early plays – «Memento», which, as far as the author concerned, belongs to the modern intellectual drama. The author emphasizes the importance of the Shevchenko's motives in the structure of the play. He also pays attention on the fact that during one of the strained scenes*

*the characters sing «The Testament», which serves as the means of the intensification of the stage drama. It is no coincidence that there is Shevchenko's portrait decorated with the embroidered towel in the room of one of the main characters – Orysyia and also in the studio of the main character named Chryvenko. None the less reasoned is Chyvenko's uttering the first line from the «Haydamaks» preface – «All goes by, all slips by...» just before taking the knife and tearing his painting.*

*Shevchenko in his play «Haydamaks» not only poetizes vengeance but also comprehends the horror of the destructive spirit. The apotheosis of it in the play is clearly seen in the legendary scene of Honta's killing her children («catholics»). Thus the destroying of the painting by Chryvenko and killing of the children in the drop scene is a explicit Shevchenko's motif and imagery. Artistic image of killing one's own child as archetype of extreme point of confrontation of personal and social, ideological and carnal, divine and earthly can be found in ancient Greek tragedy and in Bible. In Vynnychenko's play this motif is directly connected with the deep and passionate artistic reflections of the «Kobzar» author.*

**Key words:** Taras Shevchenko, Volodymyr Vynnychenko, archetypic imagery, intertextuality.

Драма «Memento» належить до тих творів В. Винниченка, в яких з особливою виразністю відлунилися шевченківські мотиви, котрі, як завжди, у письменника набули своєрідного творчого переосмислення та актуалізації.

Винниченкова ідея чесності з собою, яка передбачає здатність усвідомлення особистістю суспільних стереотипів і відтак можливість вивільнення від них, є насамперед художньою ідеєю, дуже далекою від часто приписуваної їй однозначності<sup>1</sup>. Ця ідея може бути як творчою, так і руйнівною. Об'єктивний зміст перших драм і романів письменника, в яких осмисленню цієї ідеї приділяється особлива увага (пріоритет художнього осягнення ідеї диктує визнання інтелектуальності їх провідною жанровою ознакою), переконує, що ця за певних умов плідна ідея, ідея, що стимулює утвердження цінності особистості, не може слугувати абсолютною панацеєю у розв'язанні суспільних проблем. Згубність безоглядного підпорядкування індивіда будь-якій ідеї, руйнівність браку співвіднесення її з неосяжною дійсністю найбільш виразно розкривається у Винниченка в п'єсі «Memento» (1909), яку можна вважати підсумковою в циклі ранніх інтелектуальних драм письменника<sup>2</sup>.

Чіткою логікою розвитку дії й стрункністю композиції «Memento» викликає асоціації з виразністю графіки. Тут автор досягає особливого лаконізму в подачі найгостріших моментів сюжету, натуралістично виразних деталей побуту, характеристичних штрихів персонажів тощо. Лаконізм зумовлений і тим, що драматург тут цілком уникає зображення суспільних рухів, революційної діяльності чи якоїсь громадської роботи, а відтак глибокого художнього розкриття складних суспільних проблем досягає, концентруючи увагу лише на суто особистісних, інтимних взаєминах

персонажів. Отож автор майже цілком звільняється від зовнішньої публіцистичності, широко використаної в його попередніх п'єсах і наявної в «Memento» здебільшого лише в деяких тирадах головного героя, душевна драма якого подана, так би мовити, крупним планом і є основною конструктивною віссю твору.

За цією зовнішньою простотою криється надзвичайна мистецька вигадливість, яка полягає передусім в акцентуванні ігрової стихії драматичної дії. «Memento» відзначається особливою витонченістю гри психологічних нюансів, не в останню чергу зумовленої використанням (водночас ефектним і ненав'язливим) принципу «театру в театрі».

Театральність як питома риса не лише мистецтва, а й життя, як чарівлива, а часом, може, й демонічна властивість саме жіночого єства пов'язана в п'єсі передусім з постаттю Ориси Вербівської, молодої панни «дуже гарної» вроди й небуденного внутрішнього світу. Це з'ясується вже з перших рядків твору, де в ремарках окреслюється затишний інтер'єр помешкання героїні («...Різні хатні прикраси, підібрані зі смаком») та особливо характерний для авторової манери (кілька виразних штрихів, які створюють цілісний образ) її портрет: «Пишна постать, злегка лінива. Зачіску змінює дуже часто, і кожного разу лице її дивно змінюється, набираючи то дитячого невинно-наївного виразу, то суворого і строгого, то задириливо-веселого, злегка навіть нахабного»<sup>3</sup>. Така риса поведінки, як часта зміна зачісок (вона також зумовлена матеріальною забезпеченістю Ориси, що має сановного батька), цілком промовисто розкриває таку особливість вдачі, як театральність, яка в даному разі має виразний стосунок до непримиренності з буденністю, до прагнення змінити дійсність на свій лад. Світоглядна антагоністка цен-

трального персонажа Кривенка, Оріся за своєю натурою в певних аспектах дуже близька йому.

Поруч з Орисею, у певному контрасті до її постаті, виведено Антонину. Антонина не така показна зовні й не така хвацька на вдачу, як Оріся, проте навіть зі вступного портрета, ще лаконічнішого, ніж відповідний портрет Орісі, видно, що автор не відмовляє їй у своєрідному лагідному чарі, як зовнішньому, так і душевному: «Дуже білява. Очі з виразом м'якості й неспілости» [с. 19]. Найвиразніша ознака нинішнього стану Антонини – вагітність. Тож тим показовіший її невлотий чар, котрий відчувається навіть за цих умов, коли героїня змушена ходити в «темно-сірому капоті» й «лице її трохи набухле, ніс припухлий», навіть за умов окресленої дальшими ремарками й з'ясованої в дійовому плинні її тривожної пригніченості.

Пригніченість Антонини розкривається зокрема в її снах, розповіді про які легкими штрихами проходять крізь сюжет драми. Такий сон зринає вже в її перших репліках: «У мене таке почування цілий день. Я прокинулась і вже почула, що сьогодні щось буде. Снилось щось таке... Наче я десь іду по якійсь стіні. І так страшно мені... І все держусь за живіт... І ще думаю: як буду падати, то треба не на живіт...» [с. 19].

У короткому діалозі героїнь, сповненому дійової динаміки, водночас у характерній для Винниченка виразній штриховій манері подається передісторія сюжету, якої б вистачило на цілий експозиційний акт традиційної драми: Оріся начебто з жалості («Ви... трошки чудна, але ви страшенно добра. У вас є така хороша жалість») найняла пристойне помешкання й оселила поруч з собою в ньому бідову Антонину, і ніби не з жалості, а цілком щиро запевняє, що між нею (Орисею) й батьком майбутньої Антонининою дитини немає навіть натяку на любовну прихильність («ні на макове зерно»), і мовби зі співчутливості згоджується підготувати майбутнього батька, який от-от має надійти, до розмови з Антониною, з якої той має довідатися про власне батьківство. Подібні експозиційні штрихи зринають і надалі в розвитковій безпосередній дії.

Поява ще одного персонажа драми знову супроводжується лаконічною портретною ремаркою, в якій пластичні деталі є одним із засобів художнього психологізму: «Брови широкі, темніші за вуса. Очі ніби злегка сонні. Вигляд має неповороткого флегматика. У вишиваній сорочці і оксамитовім чорнім піджаці» [с. 21]. Василь Кривенко стоїть у списку дійових осіб першим, і лише його

професія (художник) зазначається в цьому списку, якщо не рахувати епізодичного персонажа Козолупа (ковбасник). Флегматичність, певна вайлуватість, особлива зосередженість на власному внутрішньому світі, щоправда поєднана з неабиякою експресією у відстоюванні власних переконань, – суттєві риси вдачі персонажа. Ці риси ще виразніші у постаті Корнія з пізнішої п'єси «Чорна Пантера і Білий Медвідь», однак якщо в «Чорній Пантері...» мистецька професія героя стає одним з основних чинників образного ладу, то тут вона більшою мірою має стосунок лише до з'ясування психологічних мотивів його поведіння.

Діалог Орісі й Кривенка позначений вишуканою грою побутово-психологічних штрихів. Один з таких штрихів лаконічно вказує на своєрідність мистецького світу героя, який воліє нічого не творити, аніж творити згідно з пересічними традиціями. Діставши на своє запитання, чи малює Кривенко «щось тепер», ствердну відповідь («Умгу...»), Оріся дещо риторично резюмує не лише цю відповідь, а й, як видно, попередні, винесені за рамки дії розмови: «Он як? Значить, ви вже знайшли те, що нігде й ніколи не буває?» [с. 22].

Оріся не втримується, аби самій посмакувати тим ефектом, який справить на Кривенка звістка про його несподіване майбутнє батьківство. А на приховувані грубістю тону його ошелешені намагання з'ясувати причини її прихильності до Антонини («Що вам тут треба? Навіщо ця бульварна комедія?») зі звичною грайливістю відповідає: «Шукаю те, чого нігде й ніколи не буває» [с. 22]. Врешті Оріся цілком недвозначно з'ясовує Кривенкові (і читачеві чи глядачеві) суть подій. Кривенко, сповідуючи ідею «чесності з собою», не лише в мистецтві, а й у житті шукає небувалу гармонію, лише від вимріяної ідеальної жінки, з якою сплівся б «душею й тілом», він дозволив би собі мати дитину і в жодному разі від своїх реальних коханок, втім числі від Антонини чи Орісі. Дізнавшись, що народження дитини фактично невідворотне, бо вагітність уже в такій стадії, що її штучне припинення було б смертельним для матері, Кривенко здогадується, що все це відбувається не без участі Орісі (ймовірно, вона підкупила акушерку, яка вказала Антонині помилкові строки). Оріся й не криється, що саме вона є, так би мовити, авторкою й режисером цієї драми в драмі. Кривенкові здогади («Це ваша тут робота?») вона плумливо підтверджує: «Розуміється, моя, а не ваша!.. Правда, я ловко підстроїла вам цю штуку?» [с. 24].

Слова одного з персонажів «Блакитної троянди» Лесі Українки «Коли буде заходити на драму,

можна покинути гру»<sup>4</sup> жодною мірою не вдалося б застосувати до ситуації, у яку потрапили герої «Memento». Тут гра обертається дедалі поглиблюваною драмою, яка сягає граней трагедії. Відчайдушна любовна гра Орисі веде до вкрай несподіваних і для неї самої наслідків.

Посилення драматичної напруги п'єси значною мірою пов'язане зі з'ясуванням надто складних стосунків Антоніни й Кривенка. Лейтмотивом цих стосунків є просто-таки одержиме Кривенкове небажання майбутньої дитини, поява якої має, на його переконання, зруйнувати його теорію «чесності з собою», унеможливити омріяну гармонію. Така позашлюбна дитина, до того ж народжувана в умовах, коли «вагітність проходила в сльозах, драмах, замахах на самогубство» [с. 25], до того ж така, що начебто не отримає належного виховання (Антоніна заздалегідь категорично відмовляється віддати майбутню дитину батькові, а про їх спільне життя не може бути й мови), сприймається Кривенком як «memento», як нагадування про його неспроможність бути вірним виплеканій теорії, як нагадування про те, що, за словами Орисі, «непохитність похитнулася» [с. 23].

Зазнавши шаленства свого колишнього коханця, Антоніна припускає можливість убивства Кривенком майбутньої, щойно народженої дитини, а тому, потерпаючи від думок про це, ладна ліпше зараз накласти на себе руки. І приходять до тями, діставши заспокійливе запевнення, що Кривенко цього не зробить, мовляв, безглузда смерть Антоніни так само не вкладається в межі його теорії, як і безглузда, на його думку, поява дитини. Незважаючи на певну переускладненість та тяжкість стосунків персонажів, автор сягає лаконічної виразності в їх драматичному окресленні, вдаючись до вишуканої гри підтекстів, побутово-психологічних деталей, наближаючи бурхливі «сімейні» сцени до афористично пружних ідейних дискусій:

«К р и в е н к о. Де ж твоя чесність з собою? Це ж не чесність, а рабство, покірність темному, сліпому, животному інстинкту матері. Чесність з собою – це гармонія думок, почувань, досвіду, це – сила і цільність...

А н т о н і н а. ...Я не вб'ю своєї дитини! Ти – безумець... Яке ти маєш право рішення, якою вона буде? А може вона в двадцять раз краще тебе буде? А може з неї геній вийде?.. Що ти за бог такий всезнаючий?

К р и в е н к о. Досвід людей, наука знає це...

А н т о н і н а. Неправда! Цього наука ще не може сказати!» [с. 46 – 47].

Антоніна, попри свій пригнічений стан і фізичну кваліть, знаходить у собі сили протистояти розгорнутим аргументам Кривенка. Їй допомагає в тому нездоланий материнський інстинкт, який дедалі владніше заявляє про себе.

«Memento» – викінчений зразок камерної драми (ймовірно, що тут Винниченко деякою мірою використав досвід теоретика й практика такої драми А. Стріндберга). Тут виступають в основному три дійові особи, коли не рахувати спершу виношованого при серці матері, а врешті народженого Василька, який є якщо не дійовою собою, то принаймні повноправним четвертим персонажем драми. Поруч з ними драматург виводить декілька другорядних та епізодичних персонажів, присутність яких відтіняє плин основних подій і певною мірою вуалює деякий схематизм сюжету (незважаючи на те, що цей схематизм є однією з прикметних рис поетики твору, драматург усе-таки приглушує його, зокрема й таким чином). У п'єсі виведений (у певному контрасті до Кривенка) учений-хімік Бурчак, безтямно закоханий в Орисю, котра так характеризує його в розмові з Кривенком: «Він з семінаристів, а тому всі принципи його з ореолами святості, як святі на іконах. Ми його називаємо “світове питання”. Кажуть, буде світилом науки, уже згоджується навіть у церкві вінчатись зі мною. Спершу не хотів. “Із принципу”, каже... Вас дуже не любить. Каже, що ви підло повелись з Антоніною... Казав, що руки вам не подасть навіть. Тоже з принципу...» [с. 31].

Рішуче відданий принципам, закоханий Бурчак (прізвище його досить промовисте), однак, не може противитись волі Орисі й виконує, пригнічуючи власне «я», так би мовити, побурчавши для годиться, будь-які її забаганки – і руку подає Кривенкові, і п'є склянку коньяку всупереч своєму бажанню, і т. д. Парадоксальність ситуації полягає в тому, що Орисі, яка повсякчас глузує над цим своїм поклонником, він глибоко неприємний (одна з ремарок стосовно її ставлення до Бурчака – «Губи стуляються жорстоко й гидливо» [с. 40] – цілком промовиста); натомість Орися, що засвідчується спершу химерним плетивом підтекстових нюансів, по-справжньому закохана в Кривенка, який глибоко в душі відповідає їй взаємністю, але все-таки йде на розрив з нею, не приймаючи її світоглядних позицій, її, за його висловом, “принципу безпринципності”.

Ще один другорядний персонаж – подруга Орисі й Антоніни, радше товаришка чи просто знайома – Паша, за зовнішньою незугарністю, ви-



кличною грубістю й бравадою якої проглядається драма самотньої добросердної жінки.

Сцени за участю згаданих другорядних дійових осіб органічно вплетені в загальну дію. А от епізоди III розділу (у ранніх п'єсах В. Винниченка вживає термін «розділ» замість вживаного «дія»), які розігруються в ательє Кривенка, здебільшого уповільнюють її. Втім ця уповільненість не позбавлена мистецького сенсу, вона зокрема вносить деяку розрядку в надто напружений перебіг подій і виконує роль ретардації (умисної затримки дії), ефектне використання якої І. Качуровський спостеріг уже в ранній прозі В. Винниченка<sup>5</sup>. Тут попервах відтворено дружню п'ятику Кривенка з приятелями Антонюком, Піддубним і Чупруном, постаті яких легко нашкіцовані. Кожен з них по-своєму заздрить неординарному талантові товариша, талантові, який з новою силою розкрився у щойно завершеній картині. Начебто з приводу цього завершення і влаштовано п'ятику (зазначаючи, що йому подобається «жанр вгощення», Антонюк в мить відсутності Кривенка звертається до товаришів: «Здається, він запросив нас сприснуть його картину?» [с. 54]). Між тим Кривенко більшою мірою п'є, аби приглушити свій душевний біль, викликаний наближенням, як йому здається, страхітливого батьківства. Захоплення товаришів картиною (почасти щирі, а почасти нещирі), неможливість заробити цією, як, очевидно, й попередніми своїми вистражаними картинами, на життя, що змушує його вряди-годи вдаватися до ремісництва, до виконання невибагливих замовлень (от і зараз він чекає на прихід ковбасника Козолупа, для якого слід намалювати вивіску й портрет) – усе це лише відтіняє душевну кризу героя, внаслідок якої він бере ножа й розрізає полотно, над яким так довго й натхненно працював. Картина з показовою назвою «Майбутнє» видається авторові нестерпною, бо його власне майбутнє уявляється йому тепер цілком іншим, ніж те, про яке марилося і яке опоетизоване в його творі. Тут немає розгорнутих монологів чи тирад, які б з'ясовували душевну драму героя, вона вражаюче розкривається лиш в окремих штрихах майстерно виписаної приятельської п'ятики.

Після того, як товариші, виявивши належну делікатність, залишили художника на самоті, та після карикатурного вкраплення – епізоду з ковбасником, який дав Кривенкові пристойну суму завдатку (більшість цих грошей згодом віддано Антонині), подається сцена з'ясування стосунків з Орісею, яка завітала до ательє. Навіть розрізана навпіл нова картина Кривенка викликає в Орісі

захоплення: «Вона радістю своєю всмоктує в себе душу» [с. 61]. Це захоплення стає поштовхом до серйознішої, ніж досі, розмови між ними, до діалогу, який є дуже характерним для Винниченкової драматургічної манери зразком злютованості з'ясування любовних стосунків та інтелектуального двобою. Саме в цій сцені, почасті еротичній, найвиразніше виявляється жагучий потяг героїв одне до одного, їх взаємне кохання, яке врешті стає ще однією жертвою, принесеною задля принципів. Автор, як здебільшого завжди, не абсолютизує позиції жодного з героїв, однак сентенції Орісі виявляються особливо проникливими і навіть пророчими: «Та звідки ви, чорт забирай, знаєте, що життя піде по вашому плану, по напрямку вашого майбутнього? Звідки ви знаєте, що за ці страждання, які ви добровільно приймаєте зараз, в майбутньому життя дасть вам те, чого ви хочете?» [с. 63]; «Від всього відмовляються, женуть всяку радість, всього бояться, жаліються... Во ім'я чого ж? Во ім'я якогось дальшого майбутнього, яке, може, ніколи й не буде» [с. 64].

Сцена з Орісею змінюється черговою сценою з Антоніною, яка жахається демонізму Кривенка і разом з тим без надії сподівається на перемогу в ньому батьківських почуттів.

У IV розділі п'єси драматична напруга набуває особливої сили. Народжена дитина, яку на честь батька названо Васильком, є центром загальних клопотів – Антонини, Орісі, Паші, навіть Бурчака, у діалогах з'ясовується, що й батько двічі навідувався до неї. Тим часом Оріся не без успіху вмовляє Антонину піти хоч раз, аби трохи розвіятись, до театру, і дитина лишається з Пашею, котра, коли несподівано з'являється Кривенко, з делікатності лишає його з малям наодинці. Центральною тут є окреслена ремаркою мовчазна сцена, в якій, з мукою переборюючи наплив ніжних батьківських почуттів, Кривенко відчиняє вікно й, розповивши дитину, підкочує коляску до холодного вітру... Таким чином він убиває дитину – в подальших сценах її, незважаючи на всі зусилля, не вдається врятувати. Сповненим невигоїного розпачу зойком Антонини завершується драма.

Персонаж убиває сина, говорячи й думаючи про нього як про «memento», як про нагадування про крах своїх виплеканих переконань, розриваючись між відданістю цим переконанням і зворушливим голосом нових для себе батьківських почуттів. У контексті п'єси її назва суттєво переосмислюється, обертаючись на «memento» для кожного, хто прагне живу дійсність будь-що вкласти в прокрустове ложе ідеї. Драматург наго-

лошує, що жодна ідея не може бути абсолютною й всепоглинаючою, що навіть щонайвища ідея здатна перетворюватись на свою протилежність, здатна бути плідною лише за певних умов, зокрема коли не відривається безоглядно від складної й таємничої дійсності, ширшої за будь-яку, хай щонайсильнішу і щонайпривабливішу, ідею. Тим страхотливішим є таке підпорядкування ідеї, коли воно оволодіває неординарною людиною, якою є художник Василь Кривенко. Прізвисько персонажа тут цілком промовисте. Він виявився надто далеким від сповідуваної прямоти.

Винниченко не вдається до якогось спрощеного чи патетично однозначного засудження персонажа, наголошуючи на його стражданнях. Очевидно, це стало однією з істотних причин несприйняття п'єси її першими критиками – Д. Дорошенком, який писав, що ідею чесності з собою автор ілюструє тут «зовсім невдалим способом» і підмінює художність «публіцистичністю, досить нудною й софістичною»<sup>6</sup>, С. Єфремовим, котрий відніс «Memento» до авторових «чадних творів»<sup>7</sup> та іншими.

П'єса належить до жанру інтелектуальної драми – мистецьке осягнення проблеми взаємодії ідеї й дійсності є тут провідним образотворчим чинником. Але зовнішня публіцистичність твору відзначається особливою ошадливістю, мистецька філософічність впливає передусім з окреслених чіткими штрихами життєвих реалій, з осмислення доль персонажів, глибоко психологічного розкриття їх неординарних душевних якостей. Певна нестандартність, може, навіть штучність драматичної ситуації впливає з поезики п'єси, з акцентування ігрової стихії драматичної дії, своєрідного використання принципу театру в театрі. Крім того згадана нестандартність, штучність нівелюється натуралістичною діткливістю розгорнутих життєвих картин, витонченою грою психологічних підтекстів, видовищних деталей.

Виразніше з'ясувати мистецьку незглибленість п'єси може допомогти увага до використаних автором фольклорно-літературних ремінісценцій. «Memento» – це перший драматичний твір Винниченка, в мистецьку тканину якого досить широко вплетені пісні. Показово, що перша з таких пісень – «Коли розлучаються двоє» (популярний з кінця ХІХ століття дует М. Лисенка на слова Г. Гайне в перекладі М. Ставицького (Славинського)), твір, який фігурував в оповіданні «Антрепрен'юр Гаркун-Задунайський», власне в нищівно осміяній в цім оповіданні виставі, де подібні сентиментальні співи наводились як непевний рятунок від драматургічної й режисерської халтури.

Вочевидь, Винниченко свідомо використав саме цей дует, подаючи його як засіб художнього психологізму, як невід'ємну ланку драматичної дії. Оріся й Паша (Паша спершу опирається – «Всякі сентиментальні дурниці співають») виконують цей дует на наполегливе благання Антонини, яка, лежачи на ліжку й слухаючи його, дає вихід своїм гірким почуттям, породженим попередньою розмовою з Кривенком [с. 37]. Невдовзі в такому ж ключі обігрується виконання шевченківського «Як умру, то поховайте», яке завершується сплеском емоцій героїні: «Антонина при кінці співу закриває лице руками і голосно риде» [с. 42] (пізніше ще більшої витонченості досягає автор у використанні співу саме «Заповіту» в п'єсі «Брехня» [с. 183–184]). В одній з розмов з Кривенком Антонина, жахаючись можливості дітовбивства, твердо заявляє: «І спробуй тільки зроби це! Спробуй!.. Без жалю одправлю на каторгу!» [с. 47]. І, немов пізніша репліка на ці слова, під час п'яної гульні в ІІІ розділі з уст Кривенка зринає пісня «За Сибіром сонце сходить...» [с. 56]. Виконувана згодом підпилим товариством козацька пісня з характерним приспівом («...що діється на Україні і чиї ми діти») своєрідно перегукується з драматичним плином і включає його в ширший контекст. Виконувана Пашею над колискою немовляти колискова на слова Лесі Українки з циклу «Сім струн» [с. 73] – «Місяць ясененький...» (музика Я. Степового) – створює особливий лагідно-мрійливий настрій, який руйнує прихід Кривенка.

Важливим у художній системі п'єси є тактовне й ненав'язливе шевченківське відлуння. Думається, не випадково тут співають «Заповіт», не випадково портрет Шевченка, «завішаний рушниками», висить у кімнаті Орісі, і не лише в кімнаті Орісі, а й в ательє Кривенка (коли Козолуп, що, як виявляється, ще й вірші пише, хоче аби його було намальовано схожим на генія, Кривенко «знімає з стінки портрет Шевченка й ставить поруч» [с. 58]). Не менш вмотивованою видається й поява на устах Кривенка першого рядка з лірико-філософського вступу до «Гайдамаків» – «Все йде, все минає...» – саме перед тим, як він бере ножа «і помалу розрізає картину згори донизу» [с. 56]. Т. Шевченко в «Гайдамаках» не лише поетизує праведну помсту, а й об'єктивно осягає страхіття руйнівного духу, апофеозом якого є в творі легендарна сцена вбивства Гонтою власних дітей («католиків»). Відтак Кривенкове знищення картини, а згодом і вбивство власної дитини постає певним відлунням Шевченкової образності. Образ убивства власної дитини як архетипний еквівалент

граничного загострення суперечностей особистого й громадського, ідейного й плотського, божественного й земного тощо присутній в давньогрецькій трагедії, в Біблії, в творчості Шевченка... Про варіації цього образного мотиву в новелі Гі де Мопассана «Сповідь» та романі Г. д'Аннунціо «Невинна жертва» як складових контексту творчих шукань В. Винниченка розмірковує В. Панченко<sup>8</sup>. Про певну суттєвість у творчості В. Винниченка цього мітологічно сталого образного мотиву, здатного множитись у варіантах, свідчить його подвійне використання в драмі «Memento» (знищення картини та вбивство дитини тут вочевидь римуються), а пізніше – поява в п'єсі «Чорна Пантера і Білий Медвідь», романах «По-свій», «Записки Кирпатого Мефістофеля», в інших творах. Мітологічну символізацію образної системи твору наголошує також його латинська назва, яка заздалегідь підключає окреслену драматичну ситуацію до ширшого контексту.

Глибинна символіка образної системи драми дає можливість сказати про цей твір те ж саме, що сказав Винниченко про свій написаний у рік виходу п'єси (1909) роман «Чесність з собою», готуючи до друку його французький переклад (1926): «З дивуванням бачу, що я, не думаючи ні хвилини бути пророком, став ним: ця річ є віщуванням більшовизму»<sup>9</sup>.

<sup>1</sup> Єфремов С. Літературний намул / Сергій Єфремов // Рада. – 1908. – 7, 8, 11, 12, 14, 17 березня; Єфремов С. Гнучка чесність / Сергій Єфремов // Рада. – 1909. – 26, 27 березня.

<sup>2</sup> Винниченко В. Memento : П'єса на 4 розділи / Володимир Винниченко // Літературно-науковий вісник. – 1909. – Кн. 2. – С. 241–303.

<sup>3</sup> Винниченко В. Вибрані п'єси / Володимир Винниченко. – К. : Мистецтво, 1991. – С. 19. Надалі п'єса цитується за цим виданням, в дужках у тексті вказується сторінка.

<sup>4</sup> Українка Леся. Збір. творів : У 12. т. / Леся Українка. – К. : Наукова думка, 1975–1979. – Т. 3. – С. 29.

<sup>5</sup> Качуровський І. Про деякі технічні засоби Винниченкової прози / Ігор Качуровський // Сучасність. – 1997. – № 1. – С. 152.

<sup>6</sup> Дорошенко Д. З українських журналів... / Д. Дорошенко // Рада. – 1909. – 17 березня. – С. 2–3.

<sup>7</sup> У згаданій вище статті «Гнучка чесність» С. Єфремов зокрема пише: «І так ще хочеться, щоб «Memento» й інші такі чадні твори стали нашому письменникові справді за memento, або – як він сам каже – тільки «живим нагадом, як не треба робити»: чого і як не повинен він торкатися в своїх писаннях».

<sup>8</sup> Панченко В. Будинок з химерами: Творчість Володимира Винниченка 1900–1920 рр. у європейському літературному контексті / Володимир Панченко. – Кіровоград : «Народне слово», 1998. – С. 53–61.

<sup>9</sup> Цит. за: Мороз Л. З. «Сто рівноцінних прав»: Парадокси драматургії В. Винниченка / Л. З. Мороз. – К. : Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, 1994. – С. 93.

## ФРАНКІВСЬКА ШЕВЧЕНКІАНА (постановки за творами поета і образ Т. Шевченка у виставах)

*У статті зроблено огляд шевченкіани театру ім. І. Франка впродовж його історії (1920–2013), визначено естетичне та патріотично-виховне значення як постановок за творами поета, так і втілення в ряді драматичних творів його образу. Автор наголошує на розширенні творчих можливостей театру завдяки демократизації країни.*

**Ключові слова:** Тарас Шевченко, Гнат Юра, Амвросій Бучма, Сергій Данченко, режисура, творчий стиль, демократизація, свобода театрального мислення.

*В статье сделан обзор шевченкианы театра им. И. Франко в течение его истории (1920–2013), определено эстетическое и патриотически-воспитательное значение как постановок по произведениям поэта, так и воплощение в ряде пьес его образа. Автор акцентирует расширение творческих возможностей театра благодаря демократизации страны.*

**Ключевые слова:** Тарас Шевченко, Гнат Юра, Амвросий Бучма, Сергей Данченко, режиссура, творческий стиль, демократизация, свобода театрального мышления.

*The article provides an overview of plays based on Taras Shevchenko's works staged in Ivan Franko Drama Theater during its history (1920-2013), determines esthetic and patriotic-upbringing significance of both the plays based on the poet's works and personification of his image in a number of plays. The author emphasizes expansion of the theater's creative capabilities thanks to democratization of the country.*

**Key words:** Taras Shevchenko, Hnat Yura, Amvrosii Buchma, Serhii Danchenko, directing, creative style, democratization, freedom of theatrical thinking.

Гнатові Юрі з юнацького віку було притаманне розуміння «духу і мислі» Шевченкового мистецтва. 1907 року він опублікував у газеті «Голос Юга» свій вірш, що сприймається як наслідування поетичної думки Т. Шевченка:

Ти знаєш, мій друже, є ще один край,  
Де кривда існує, панує глитаї,  
Де з голоду діти, мов мухи ті, мруть,  
Де кров неповинна морем хвилює,  
Де зло над добром – сміється, кепкує...  
З брата здирають останню свитину...  
То... Україна!<sup>1</sup>

До революції молодий Гнат Юра виявляв симпатії до соціалістичного руху. В Олександрії, де він перебував на військовій службі, відбулося його знайомство із прогресивно налаштованим гуртком семінаристів та гімназичної молоді і, зокрема, близьким до Дм. Чижевського (1894–1977) Панасом Феденком (1893–1981), у майбутньому відомим політичним діячем, істориком, публіци-

стом. У своїх спогадах, присвячених Дм. Чижевському (до речі, фундаторові поняття «філософія серця», близького Г. Юрі), П. Феденко розповідає про те, як в Олександрії було викрито і розігнано поліцією підпільне святкування семінаристами та гімназистами старших класів роковин Шевченка. У події, що сколихнула місто, брав участь і Гнат Юра, який на тих зборах читав Шевченкову поему «Чернець».

«За участь у святкуванні Шевченка, – писав П. Феденко, – найгостріше був покараний Гнат Юра, бо в армії «українофілство» вважали за тяжкий політичний злочин»<sup>2</sup>.

Після цієї події Г. Юра навічно зафіксував, що часто від слова влади залежить життя митця.

Ейфорія перших пореволюційних років, її співзвучність із вільнолюбним Шевченковим письмом дала радянській ідеології підставу написати перепустку на сцену низці його бунтівних віршів та «Гайдамакам».

Саме з «Шевченківського вечора» та «Гайдамаків» Гнат Юра як актор і режисер театру ім. І. Франка увійшов у річище таланту національного генія.

Прем'єра концерту-вистави «Шевченківський вечір» відбулась з гучним успіхом на зорі існування театру 10 березня 1920 року у Вінниці. Програму склали доповідь О. Ватулі про життя і творчість Т. Шевченка, драматична композиція Шевченкових творів «Сретик» («Іван Гус»), «Великий льох», «Лілея» – всі в режисурі Г. Юри, «жива картина» «Заповіт» у постановці А. Бучми, в якій роль Т. Шевченка темпераментно виконував О. Юра-Юрський. Автором художнього оформлення був М. Драк, музичне рішення належало Б. Крижанівському. В концерті брали участь провідні артисти театру А. Бучма, Г. Юра, О. Добровольська, Й. Гіряк, О. Ватуля, М. Крушельницький, К. Кошевський, П. Самійленко, М. Пилипенко, О. Рубчаківна, Т. Демчук та ін.

Критик Ю. Бобошко вважав, що Гнат Юра у цій постановці «використав досвід аналогічного вечора «Молодого театру» 1919 року, хоча він доклав і чимало оригінальної праці. Це було яскраве, динамічне видовище... Силуети учасників народних сцен відбивались на полотняних екранах, встановлених по обидва боки кону. З цієї першої спроби вивести на сцену народ як дійову особу виросте один з найважливіших принципів подальшої творчості режисера»<sup>3</sup>.

Поставлені Г. Юрою 1921 року «Гайдамаки» користувалися незаперечним успіхом у провінції, але у місті під оком критиків проходили суворе зіставлення із новаторською постановкою цього твору Лесем Курбасом. Гнат Юра, розуміючи відповідальність свого крокування услід Курбасові, доклав багато зусиль разом із художником Й. Шпінелем та музичним керівником постановки М. Прусліним для того, щоб вистава промовляла до залу переконливою художньою мовою. Безперечний успіх мали талановиті виконавці, що створили яскраві колоритні характери Гонти (О. Ватуля), Залізняка (Т. Юра), Яреми (Т. Терниченко), Оксани (Ф. Барвінська, пізніше П. Нятко), Лейби (М. Пилипенко). Виставу було вирішено в дусі народної героїки.

Одеський критик І. Круті дав зважену і коректну оцінку: «Викликає сумнів деяка непослідовність основного принципу постановки – шляхом картинної статуарності висловити динамічну напругу поеми. В постановці не знаходять повного висловлення соціальні мотиви твору, а різко підкреслені тільки національні в ньому моменти.

Але якщо поглянути на постановку як на один з етапів розвитку театру, як на досвід сценічної інтерпретації класичного літературного зразка, як на спробу знайти свіжі театральні форми, то цю виставу слід прийняти такою, якою подали її «франківці». Прості лінії сценічного майданчика, строгий фон, на якому проходять живі картини, стриманий тон всього виконання, вміло введений і як сценічний елемент використаний «хор» читців – усе це досить цікаво і привабливо. Проте в цілому спектакль позбавлений тієї рухливості й емоційності, на які такі майстри «франківці» і яких тут вимагає сама поема»<sup>4</sup>.

Гнат Юра, врешті, віддаючи належне художнім чеснотам інсценізації Леся Курбаса, відкриває їй дорогу на сцену франківців. Тричі за короткий проміжок часу виходять вистави: 1924 року в Харкові у постановці й за художнім керівництвом Г. Юри (режисери В. Васильєв, С. Семдор, Є. Коханенко), 1925 року твір ставить О. Ватуля, 1927 року – Д. Шклярський. Сценографія до всіх варіантів – художника Матвія Драка.

Стосовно вирішення «за Курбасом» І. Туркельтауб під криптонімом І. Т., надивившись, певно, в різних українських театрах черідку «клонованих» втілень «Гайдамаків», висловився так: «Стилізація рішуче перестає справляти на нас вражіння. Ми її чудово сприймаємо мозком, але переживань наших вона навіть і не займає. Через це і слово поеми, як і весь сюжет її, що власне міг би ще зворушувати, в теперішній постановці зовсім не вражає нас. Мені, наприклад, здається, що коли б «Гайдамаки» спробовано виставляти як історично-побутову драму, цілком в реалістичних тонах з історично-етнографічним колоритом, то вона в наші дні справляла б дужче вражіння»<sup>5</sup>.

Автор мислить перспективно – доводить шкідливість повсюдної канонізації будь-якої новації та, ставши на бік трупи Г. Юри, висловлює симпатію до багатих традиційних можливостей української сцени.

Настали криваві 1930-ті роки – пік соціалістичного тоталітаризму, людського пригнічення і страху та імітації владою щастя радянського народу під сонцем сталінської конституції. Жодного разу в це десятиріччя театр ім. Франка не звернувся до творчості Т. Шевченка. Яка причина цього?

У третьому десятиріччі творчо-ідеологічні завдання Першої сцени України, що мала бути взірцем для обласних колективів, зусиллями Г. Юри були спрямовані на активне виховання когорти сучасних драматургів, які мали тягти «віз соцреалізму». Чого вартий був лише клопіт режи-

сера навколо обранця часу – О. Корнійчука! Гнат Юра розумів, що на цьому тлі тираноборчому гніву національного поета шлях до глядачів столиці України, поза усяким сумнівом, був би перекритий, а ініціаторам проекту не стало б легше жити...

Саме тоді художній керівник «урядового театру» вдається до сміливої мистецької альянсу – включає до репертуару твори світової класики: «Дон Карлос» Ф. Шіллера, що таврує деспотизм монархів (1936, постановка Г. Юри, художник А. Петрицький, композитор Н. Пруслін) та «Борис Годунов» О. Пушкіна, де йдеться «про трагедію злочинного царя-вбивці» (1937, постановка Б. Сушкевича, художник Г. Руді, композитор Ю. Шапорін). Такий крок компенсував тимчасову відсутність на головній сцені України шевченківського протесту проти сваволі сильних світу цього... Німець Ф. Шіллер та росіянин О. Пушкін у той час були ювілярами – звідси й поступливість цензури щодо їхніх творів...

...Тарас Шевченко повернувся на франківський кін у час війни, який був піком світової політичної та гуманістичної катастрофи. 1942 року в евакуації театру в Семіпалатинську Амвросій Бучма поставив «Назара Стодолу» з музичною картиною «Вечорниці» П. Ніщинського (художник М. Драк, музика Н. Прусліна). Артист Петро Сергієнко в ролі Назара характером героя «мужнім і ніжним» уособлював риси «сина України». Вистава акцентувала тему історичних бойових перемог запорожців. У справжньому банкеті талантів кращі актори трупи – Наталя Ужвій, Феодосія Барвінська, Микола Братерський, Віктор Добровольський – являли зі сцени гідність і благородство народних типів.

1944 року, перебуваючи в евакуації у Ташкенті, актори театру показали вечір-концерт, присвячений 130-м роковинам від дня народження Т. Шевченка, який загалом мав ту ж композицію, що й «Шевченківський вечір» 1920 року. Програму вів Євген Пономаренко. Доповідь про поета виголошував, як це було й раніше, Олексій Ватуля. В рамках програми йшов інсценізований «Заповіт», де в ролі Тараса Шевченка виступив знову, як і в 1920 році, Олександр Юра-Юрський. У концертному відділенні Наталя Ужвій читала «Лебедина» – уривок з поеми «Гайдамаки», О. Ватуля – «Юродивого» та вірш «Тарас» узбецького поета Джамбула Джабаєва (аудиторія приймала його особливо гаряче). О. Юра-Юрський читав уривки з поеми «Сретик» («Іван Гус»). Вокалісти І. Поляков і О. Решетняк виконували твори українських композиторів на слова Т. Шевченка. Було показано також другу дію «Назара Стодолі» з «Вечорницями» П. Ніщинського у постановці А. Бучми...

Початок 40-х років схожий із початком 20-х років напруженою протистоянням лихові, і концерт художньою публіцистикою надихав людей вірою в перемогу, ще і ще раз підтверджуючи духовну присутність Тараса Шевченка в житті України, а також його інтернаціоналізм.

1951 року відбулось нове сценічне прочитання «Назара Стодолі» (режисери А. Бучма та Л. Дубовик, художник А. Петрицький, «Вечорниці» П. Ніщинського та музика Л. Ревуцького). Постановники внесли в звучання вистави фарби епічної широти, тріумфальні ноти життєлюбства.

Рецензенти одногласно відзначали масштабність і видовищність вистави, психологічну вірогідність характерів і подій, майстерність виконавців П. Сергієнка і М. Досенка (Назар), Г. Яблонської (Галя), М. Задніпровського і В. Добровольського (Гнат), П. Пастушкова і М. Хороша (Хома Кичатий), Н. Копержинської і В. Магеровської (Стеха). Особливо активно діяв мажорний зоровий вплив художнього оформлення А. Петрицького.

Не зайве зауважити, що ця версія постановки твору Т. Шевченка, котра випромінювала національно-патріотичний дух, багато в чому була розрахована на показ її під час Декади літератури і мистецтва в Москві...

У новому історико-політичному статусі України драма «Назар Стодоля» побачила світ 2009 року. Постановочна група: режисер Ю. Кочевенко, художник-постановник О. Вакарчук, художник по костюмах К. Корнійчук. У головних ролях Т. Жирко (Назар), О. Задніпровський і О. Шаварський (Хома Кичатий), В. Нечипоренко і В. Зозуля (Гнат), О. Медведєва та І. Мельник (Галя), Л. Смородіна (Стеха).

Сценічна інтерпретація в злагоді із обраним жанром ставила акцент на темі козацького лицарства в коханні, відзначалася вишуканими костюмами, мов на подіумі, що мали наголосити матеріальну і духовну культуру України в давні часи. Попри ентузіазм виконавців, на перший план у виставі виходила «декоративність», що подекуди затінювало драматичну напругу характерів і конфлікту.

З психологічною вірогідністю перед величчям творчі образів Хоми Кичатого і Гната Голого, натомість доволі кволим лишився Назар – Т. Жирко. Це дало підставу критикові О. Вергелісу сказати, що об'єктивніше для запропонованого – акторського і режисерського – аранжування справедливо було б наректи постановку – «Хома Кичатий»<sup>6</sup>.

...Помітне місце в репертуарі театру посіли п'єси про Т. Шевченка та драматичні твори за мотивами його поезій. І в цій шерезі постановок спо-

стерігаємо їхню співзвучність із соціально-історичною та естетико-сценічною специфікою часу.

1939 року здійснено виставу драматичної поеми С. Голованівського «Поетова доля» (режисер-постановник А. Бучма, художник М. Уманський, композитор К. Данькевич). Образ Т. Шевченка втілює О. Юра-Юрський. У виставі були зайняті К. Осмяловська (Ольга), Д. Мілютенко (П. Куліш), роботу якого особливо високо оцінив О. Борщаговський: «В образі письменника Куліша Д. Мілютенку поталанило перебороти закладену в літературному матеріалі тенденцію спрощення цієї історичної особистості, спробу перетворити її на мелодраматичного «лиходія». Його Куліш справді «суворий і причепливий критик» (О. Кониський), людина твердої волі, ворожий поетові, такий, що методично здійснює задумане, своєрідний Сальєрі, художник, який, проте, прекрасно розуміє все значення, всю велич Шевченка»<sup>7</sup>.

1954 року поставлено п'єсу О. Ільченка «Петербургська осінь» (режисер Б. Балабан, художник Б. Немечек, композитор В. Рождественський). Образ Т. Шевченка створили Д. Мілютенко та Є. Пономаренко; в ролях – Н. Ужвій, О. Кусенко, П. Сергієнко, М. Братерський, П. Пасєка, В. Цимбаліст та ін.

Згадаймо вірш, написаний Гнатом Юрою у юнацькому віці:

З брата здирають останню свитину...

То ... Україна!

«Шевченківський мотив», наївно висловлений у ранньому віці, у 50-ті та 60-ті роки настирливо нуртував у серці старого майстра сцени, який збирався розпрощатися з театром. Фінал його творчості був потужним: він ставить «Думу про Британку» Ю. Яновського (1957) та твори І. Кочерги – «Свіччине весілля» (1960) і «Пророк» (1961). Постановки двох останніх віршованих п'єс були зроблені на одному художньому диханні як своєрідний диптих легенди і документально-біографічного матеріалу. Споріднювала їх тема Світла. У «Свіччиному весіллі» вона закладена як наскрізна сюжетно-поетична метафора, у «Пророку» символізує душевні пориви Тараса Шевченка:

Ні, ні, – скоріш на волю! Світла, світла!

...Щоб тьму прогнати!

Рецензуючи «Пророка» і гадаючи при цьому тріумфальний успіх «Свіччиного весілля», Мих. Соломонов слушно шкодував, що «коли б дружба театру з творчістю І. Кочерги була глибшою і тривалішою, то ми мали б насолоду дивитися справді прекрасні витвори сценічного мистецтва»<sup>8</sup>.

Збереглася телевізійна стрічка вистави «Свіччине весілля». Переглядаючи її, ловиш себе на думці, наскільки близькою нашому сприйняттю є режисерська, сценографічна, виконавська естетика цієї давньої роботи колективу. Вражає невичерпне фольклорне джерело поетичної образності, з яким є сенс і сьогодні пов'язувати свої пошуки національної режисурі.

«У цій виставі Г. Юра намагався надати авторським алегоріям кришталеві чистоти, виразно виявити на сцені протиборство образів світла й темряви, сюжетні мотиви, що своїм духом переполюються з казками та легендами, з народними обрядами...

Вистава узагальнених форм, монументальна, вона у відображенні життя стародавнього Києва обминала побутові подробиці, дрібні деталі (хоча історична точність архітектури, одягу, речей у постановці незаперечна). Художник Ф. Нірод показав і мальовничу Кожум'яцьку браму, і палац литовського воєводи, і зал цехової громади, де відбувається весілля, – широкими, вільними мазками, а в останній дії звів усе оформлення майже до повної сценічної умовності, залишивши на сцені лише невеличкий пагорб, на який намагається зійти Меланка, та міст, винахідливо використаний режисером для ефектної побудови батальних сцен.

Виставу було щедро насичено музикою (композитор В. Рождественський), і не тільки у вигляді супроводу, як-от увертюри, вступи до кожної дії тощо. Музика разом з піснею, весільними хорами, танцями, дівочою обрядовою грою вліталась у саму тканину вистави, надаючи їй народнопоетичного забарвлення. <...> На той час на радянській сцені відродився прийом введення хору як учасника вистави. Г. Юра відгукнувся на це по-своєму: він побудував взаємини героїв на тлі хору – монолітної маси киян, узагальненого втілення народу, немовби відроджуючи принцип античної трагедії з метою розв'язати виставу в плані великого узагальнення, епосу, легенди. Звідси й виразна масштабність режисерського малюнка вистави. Так народжувалися риси самобутнього «театру Кочерги»<sup>9</sup>.

Зовні камерна, але змістовно й емоційно напружена, а у фіналі патетична дія «Пророка» була вибудована за контрастом із масовою фактурою «Свіччиного весілля». Художники Є. Коваленко та В. Кривошеїна відповідно розв'язали оформлення вистави: «На всю широчінь сцени піднімаються білі сходи, розбиті кількома широкими щитами, розставленими з інтервалами. Проекція перетворює сцену то в палац графині Толстої, то

в майстерню академії мистецтв, то в осінній сад Петербурга, то в квітучий куточок України. Сходи, які у фіналі завершуються монументом поета, символізують важкий шлях Шевченка до вершин безсмертя»<sup>10</sup>.

Сильно прозвучав виконавський ансамбль вистави: жіночі ролі грали К. Осмяловська, О. Кусенко, Г. Яблонська, чоловічі – Г. Бабенко, А. Гашинський, В. Гончаров, А. Скибенко, І. Маркевич. Образ Тараса Шевченка створив з властивою йому психологічною насиченістю Д. Мілютенко.

Виставою «Пророк» Гнат Петрович Юра, «піонер і корифей театру», як про нього висловився театрознавець І. Піскун, попрощався із своїм дітищем – франківським домом. Прем'єра відбулася 19 березня 1961 року. Постановка у лірико-драматичній тональності відтворила безкомпромісність Шевченкової натури і його переконань, підкреслила нерозривність долі поета з долею українського народу. Д. Мілютенко знову виступив у випробуваній ним ролі Т. Шевченка. Акторський ансамбль склали Г. Бабенко, К. Осмяловська, А. Гашинський, Я. Козлов, О. Кусенко, В. Гончаров, А. Скибенко, І. Маркевич, Г. Яблонська.

1964 року до 150-літнього ювілею з дня народження поета франківці поставили драму М. Зарудного «Марина», написану за мотивами творів Т. Шевченка (режисер В. Складенко, художник Л. Писаренко, композитор П. Майборода). Виставу інтерпретовано в дусі народної драми, в ній діяв ретельно підібраний ансамбль виконавців. Від імені Тараса Шевченка у «Пролозі» виступив М. Досенко, Марину грала Г. Яблонська, ролі були розподілені між провідними акторами (П. Сергієнко, Є. Пономаренко, Д. Мілютенко, В. Дашенко, М. Задніпровський, В. Салтовська, О. Омельчук, М. Яковченко, Я. Сиротенко, Р. Коцюбинський).

Відчутно змінюється типологія втілення на сцені теми життя і творчості Т. Шевченка, починаючи від часу, коли колектив очолив як художній керівник Сергій Данченко. Його становлення як режисера проходило у Львові – старовинному місті високої культури, котра охоплювала всі аспекти духовної діяльності людини. Працюючи від 1965 р. спочатку черговим режисером театру ім. М. Заньковецької, де шанувалися традиції великої української актриси, а невдовзі головним режисером того ж таки театру (між цими періодами – головним режисером Львівського ТЮГу імені М. Горького), молодий фахівець виявив хист і стиль режисера-мислителя, режисера-філософа. Роздуми про людину, її характер і долю, зв'язок з історією стали стрижнем таких прем'єр львівсько-

го часу, як «В дорозі» В. Розова, «Маклена Граса» М. Куліша, «Камінний господар» Лесі Українки, «Річард III» В. Шекспіра, «Прапорonosці» О. Гончара, «Украдене щастя» І. Франка та інших.

Данченкова режисура поєднує психологічну вмотивованість образів, створених талантом, духовністю акторів, із виразною пластикою постановочної форми. Постійним естетичним супутником режисера стала література високого світового класу. Рівняння на неї, змагання із її впливом на читачів дало Данченкові багато корисного у процесі новаторських перетворень у роботі з акторами та всіма творчими працівниками, задіяними у процесі народження вистави.

Від переломних 60-х років С. Данченко виводить український театр на шлях тематичного та естетичного оновлення, примножує його ресурси і, врешті, у 80-ті та 90-ті роки з успіхом демонструє найкраще із створеного на широкому і вимогливому європейському просторі.

Не зафіксовано, щоб Сергій Данченко в своєму житті користувався протекціонізмом. Тож і поява його в Києві не базувалася на цьому випробуваному правилі соціалістичного співжиття. «Якщо Сміяна прищепив до театру всемогутній Корнійчук, то Данченка покликав до франківців новий час», – слушно мовив біограф Першої сцени України<sup>11</sup>.

На якостях виконавського складу С. Сміян (за освітою актор), на щастя, розумівся добре, цінував майстрів старої генерації й відкривав двері театру перед талановитою молоддю. Тож на час приходу С. Данченка трупа виглядала як цільне, збалансоване у віковому і художньому плані угруповання. А от що тут грали і як режисура виявляла себе – це питання вже складніше. Врешті 1978 року зустрілися дві рівновеликі творчі сили – талановитий режисер і талановитий колектив.

Культурологія наголошує: «В умовах різних зрушень (революції) в суспільстві можуть виникати тенденції до швидкого й радикального повалення раніше високо шанованих цінностей заради нових, часом протилежних. У стабільних культурах виробляються свої засоби і механізми протистояння різних ціннісних мотивацій без їх взаємного руйнівного зіткнення»<sup>12</sup>.

Подібним зваженим підходом відзначався перший період роботи С. Данченка у франківців (1978–1991), його вміння розумно межувати в репертуарній афіші свої інноваційні симпатії з традиційними творами радянських драматургів, які, на його думку, не вичерпали художнього впливу на публіку.



Новий художній керівник дипломатично не обійшов творчість М. Зарудного та О. Коломійця: за 13 років (до 1991 р.) сам поставив три їхні п'єси, ще чотири постановки здійснили інші режисери.

Згаданий культуролог підсумовував: «У впорядкуванні ціннісного протистояння та розкиданості можна виділити два основних принципи. Перший базується на ієрархізації, на виокремленні домінуючих цінностей, по відношенню до яких інші виступають як вторинні. Принципове рішення дає християнська формула: «Богу богове, а кесарю кесаре»<sup>13</sup>.

В оновленні погляду на шевченківську тему зникає в цей час те, що Ю. Дивнич назвав «агітаційний реалізм, творений за рецептами так званого «соц. замовлення»<sup>14</sup>; образи-функції, які раніше доволі часто з'являлися на сцені, нині ставали психологічно вмотивованими людськими характеристиками.

Драматурги, режисери, сценографи, композитори, актори відходять від усталених канонів, штампів, відшукують оригінальні засоби художнього мислення. Поруч із С. Данченком у процесі смислового і стильового оновлення беруть участь такі режисери, як В. Оглоблін, В. Козьменко-Делінде, І. Молостова, І. Афанасьєв, А. Жолдак, М. Нестантинер, сценографи Д. Лідер, М. Глейзер, В. Карашевський та ін.

Перша вистава на цьому шляху належала самому С. Данченку – «Здавалося, одне лиш слово...», здійснена за поетичними творами А. Малишка у сценографії Д. Лідера та з музикою В. Рождественського і Б. Янівського. Прем'єра відбулася 29 квітня 1984 року. Талант виконавця ролі Шевченка Б. Ступки визначив високий ступінь драматизму, епічності й ліризму звучання образу поета.

Критик С. Васильєв починає свій аналіз Данченкової постановки, акцентуючи, що її тема продовжувала основні символи попередніх шевченківських спектаклів: «С. Данченко інтерпретує драматичну пісню А. Малишка як трагедію світла, чистоти в умовах безправ'я. Настроюють саме на таке сприймання і організація атмосфери сценічної дії, і оформлення, створене Д. Лідером»<sup>15</sup>.

На «розшифровці» унікального сценографічного образу його співіснування з драматичною дією слідом за С. Васильєвим зупинимося і ми.

«Сцена по периметру обтягнена чорним оксамитом, у центрі її різкою білою плямою – стілець з високою спиною, трон поета. А ось і він. Поет, знесилений, самотній, майже розчавлений пресом тяжких, байдужо-темних порт'єр. Слабкі руки пе-

ребирають рукописи поем, але жагучі слова, вкарбовані в аркуші, надто важкі, щоб їх утримати. Заповнені густими літерами сторінки випорскують з рук і приречено, як осіннє стомлене листя, спадають під ноги героя. А він, ледве розмикаючи уста, із стражданням, виштовхує, здається, із самого серця гіркі та щемкі слова: «Думи мої, думи мої...» <...> У фіналі вистави весь сценічний простір заповнюється величезними аркушами шевченківських рукописів, і вони, мов гордий птах із сніжно-білими крилами, примушують темряву, що панувала, відступити...»<sup>16</sup>.

На тлі подібного узагальнення Богдан Ступка з вражаючою чуттєвою рельєфністю творив образ поета, позначеного печаттю генія і страждання.

«Поезія і душа Шевченка, – писав критик, – виявилися для виконавця поштовхом до створення образу романтичного бунтівника. Актор майстерно продемонстрував естетику літературного напрямку – романтизму. Це, скоріше, ідеальний Байрон. Сорочка апаш, струнка постать, нервова грація, незалежний вигляд і водночас безмежна, фатальна неприкаяність, самотність...»<sup>17</sup>.

Монохромна, мов чорно-біла фотографія, і ансамблево камерна вистава у фіналі вибухала повінню народного духу – хор у кольорових національних строях співав «Рече та стогне Дніпр широкий»... Глядачевий зал охоплював настрої єднання і радості.

1991 року виставу поновлено. Постановка С. Данченка – значущий крок від прощання із зобов'язаннями перед владою до розкритості власного мистецького мислення.

Дві наступні прем'єри підтверджують право на широку участь фантазії у царині театральної шевченкіани.

Модерною формою, символіко-метафоричним вирішенням позначена вистава «Сни за Кобзарем», створена за власною драматургією версією, режисурою і сценографією В. Козьменком-Делінде (прем'єра 14 квітня 1995 року).

У роздумах критика В. Жежери розшифровується асоціативний образний ряд постановки: «...Сцену частково винесено в зал, і цей поміст посипано піском. <...> Це піски Кос-Аралу й одночасно азіатська романтика Хвильового, це взагалі край землі, не обов'язково далекий. <...> І коли Богдан Ступка вимовляє у виставі слова «Доборолась Україна до самого краю», то цей «край» – ось він, над головами першого ряду. <...>

...Тут є Три душі – Ю. Ткаченко, Л. Кубюк, Л. Дворянин, Три ворони – П. Лазова, В. Цимбаліст, В. Мазур, і Три лірники (так і хочеться напи-

сати Три лірики) – Я. Сиротенко, О. Богданович, О. Стальчук.

...Більш вдалі Три ворони. Тут «три» не арифметичне «Три», а алгебраїчне, – коли Поліна Лазова нагадує тобі віддалено й божевільну московку-покритку Катерину і царицю, що носила те саме ім'я. Або Василь Мазур з його незабутньою, блискуче знайденою хохлацькою реплікою: «П'яоришко!».

Асоціативні ряди тут часом відкриваються цікаві... Коли Ступка каже: я дітей зарізаю, то це стосується не лише Гонти, а й бездітного Шевченка. А коли починається гайдамацька вакханалія, то Ступка тут – не лише Гонти, а й – петлюра-бандера-хмара, хто завгодно. <...>

Знято (або пародійовано) оту звично-безглузду патетику щодо Батька Тараса. Є трагічна опера. Таке собі дике сільське весілля, де п'яного дурману більше, ніж живої людської радості. Прийшов до них живий Шевченко – не приймають живого. Як казав колись Юліан Вассіян, українство переробило Шевченка на подобу своєї слабосилої душі... Вистава і про це також. Задум, відчувається, давній, але, на жаль, і досі актуальний.

При всьому тому, вистава сердита, але не зла»<sup>18</sup>.

Поруч із цією експериментальною роботою можна поставити драму «Божественна самотність» («Оксана») О. Денисенка (прем'єра 9 березня 2003 року). Їй також властивий принцип «неходженої дороги», але якщо «Сни за Кобзарем» монолітно звучать як вистава-метафора, то робота О. Денисенка з такою ж послідовністю сповідує психоаналітичний, екзистенціальний підхід до відтворення характерів і доль героїв, і передусім це стосується образу Тараса Шевченка. Тут щасливо зійшлися у творчому порозумінні режисер О. Білозуб та виконавець ролі Шевченка П. Панчук з його філігранним заворожуюче-психологічним мисленням. В унісон із задумом діяли сценограф А. Александрович-Дочевський, художник костюмів Т. Соловйова, автор музичного оформлення В. Гданський.

П'єси про Шевченка нового часу споріднені розкутістю мислення митців, які ще не так давно в біографічному жанрі керувалися соціальними міфами. О. Денисенко поєднав свободу уяви із магією документа. Про зерно задуму він писав: «Мене завжди хвилював вірш «Чи не пора вже нам, небого?»» Десь у 70-х–80-х роках я чув виступ Йосипа Гірняка по радіо «Свобода». Він читав поезії Тараса Шевченка. Цей вірш Гірняк прочитав настільки глибоко і просто, по-своєму геніально, що він запав мені у душу, і я звернувся до цього

періоду в житті поета і до історії, яка потім виписалася із спогадів і документів...»<sup>19</sup>.

О. Денисенко як драматург підтвердив, що особисте життя Тараса Шевченка може бути багатогодною темою для театрального твору. Це вимагає, передусім, доброї обізнаності із біографією поета, а також почуття мистецької міри та моральної цнотливості у змалюванні історичної особистості. За такими принципами автор й оцінював роботу франківців:

«Я назвав би цю постановку своєрідним поетичним монтажем моєї п'єси, яка, на мою думку, залишилася нерозкритою в багатьох аспектах. Хоча виставу я не засуджую. Багато акторів грає добре і режисерське прочитання загалом цікаве. Але є і прикрі моменти, приміром, сцена з Костомаровим чи сцена Шевченка із Забілою та Ганною Барвінок. Я ніколи не зображав ці видатні українські постаті у гротесковому світлі. Однією з найголовніших ідей моєї п'єси є духовна любов поета до своєї музи, а не плотська...»<sup>20</sup>.

Оглядаючи художній простір, на якому виростала, видозмінювалася франківська шевченкіана, ще раз хочемо наголосити на провідній ролі в цьому творчому русі двох великих митців театру – Гната Юри і Сергія Данченка, на гостроті їхнього світовідчуття й мистецькій інтуїції, на глибокому розумінні несхибності Шевченкового пророчого дару.

Багато схожого можна знайти у них в напрямках руху, поглядах на мистецтво, творчих задумах та досягненнях – при розбіжностях історичного часу, в якому вони працювали. Але ж, погодьмося, дива в цьому не так і багато: у передачі естафети від Г. Юри до С. Данченка (хай і через голову «розгубленого двадцятиріччя») спрацьовувала особливість мистецтва до самоврядування та несхибного виконання своєї основної місії – бути духовним дороговказом народів. Терпляче перечікуючи часові зони політичної реакції (як царизм чи соціалістичний тоталітаризм), використовуючи в подібних умовах зашифровані форми сигналізації про ставлення до зла, як тимчасового явища, театр зміцнював віру людей у моральність, добро і справедливість.

Не будемо нанизувати пункти схожості і розбіжності, натомість наголосимо на тому, що декларативно, без конкретики прописано в творчих біографіях митців і що для сьогоденної театральної практики, з нашого погляду, найважливіше. Йдеться про бажання митця, хоч де б і коли б він працював, відчувати «співзвучність просторів», а для цього знати, що робиться в культурі всесвіту. Саме така аналогія наближає україн-

ський театр до європеїзму, вводить його до високої фази розвитку.

Гнат Юра це усвідомив, коли познайомився в юнацькому віці з Московським Художнім Театром, а потім пізнав від Леся Курбаса вже на рівні практичної роботи в Молодому театрі. Заснувавши 1920 року у Вінниці Театр імені І. Франка і поставивши за перший рік понад двадцять вистав, незважаючи на те, що більшість з них належало до високих здобутків зарубіжної драматургії, 33-річний Гнат Юра тверезо усвідомлював, що це лише невеличкий крок до досягнення мети. Не могла постановка, зроблена за тиждень (так тоді було), претендувати на європейський рівень! Шлях до цього був довгим і тернистим. Не повторювалося далі щось подібне на театральну-пізнавальну турне Г. Юри по Німеччині та Чехословаччині в 20-ті роки. Зір митця самостійно знаходив об'єкти уваги за кордоном. За тоталітаризму це було «вибірково», як листування із Піскатором, як дружба із Е. Буріаном – керівником чехословацького театру «Д-34». Обидва – діячі демократичного крила, що постраждали від фашизму. То був час, коли народжувався шедевр Г. Юри «Пригоди бравого солдата Швейка» за К. Чапеком...

Всупереч незгодам, які спричиняла комуністична влада, великий режисер довів можливість зробити своє вагоме творче послання в майбутнє.

Інші історичні умови сприяли розвиткові таланту Сергія Данченка. Він мав офіційну змогу побувати у багатьох країнах світу в групах театральних працівників, що переглядали яскраві вистави, спостерігати реакцію публіки, брав участь у міжнародних театральних конференціях, чув виступи визначних теоретиків і практиків сцени.

Хочеться наголосити, що С. Данченко завершив на новому рівні розпочату Г. Юрою працю з удосконалення мистецтва франківців як Першої сцени України. І в цьому сенсі оцінимо слова критика Георгія Коваленка: «Подумки вдивляючись у те, що здійснив Данченко, розумієш: у нього практично не було творів випадкових, зроблених на потребу дня, або на догоду моментів. Сьогодні абсолютно ясно, що творчості Данченка в українському театрі довелося відіграти серйозну місіонерську роль. Саме йому виявилось під силу відвести національне театральне мистецтво від мученицького буксування, коли обертаючись на тому самому місці, на тих самих темах, на тому самому матеріалі, українська сцена нівелювала себе, нівелювала ці теми, нівелювала літературний та життєвий матеріал. В останні піввіку Дан-

ченко чи не єдиний (у всякому разі, перший), хто довів, що український театр не приречений на постійну тотожність самому собі. Що український театр – це не одна естетика, яка колись склалася. Не одна художня система. Що український театр – це театр європейський»<sup>21</sup>.

Підготовка до святкування 200-річчя з дня народження Т. Г. Шевченка, безперечно, захопила й колектив франківців. Хочеться, щоб нова вистава, над створенням якої працює художній керівник театру С. А. Мойсєєв, стала непересічною художньою подією.

Шевченкіана франківців продовжуватиметься, бо невичерпною є наша любов до генія українського народу.

<sup>1</sup> Юра Г. Життя і сцена / Гнат Юра. – К. : Мистецтво, 1965. – С. 8.

<sup>2</sup> Феденко Панас. Дмитро Чижевський (4 квітня 1894 – 18 квітня 1997). Спомин про життя і наукову діяльність. – Публікація в Інтернеті Кіровоградської обласної універсальної наукової бібліотеки ім. Д. І. Чижевського.

<sup>3</sup> Бобошко Ю. Гнат Юра / Юрій Бобошко. – К. : Мистецтво, 1980. – С. 27.

<sup>4</sup> Крути І. Театр. «Гайдамаки» // Известия. – Одеса, 1924. – 11 июня.

<sup>5</sup> І. Т. [Ісаак Туркельтауб] Укрдерждрама. «Гайдамаки» // Вісті. – Х., 1925. – 14 березня.

<sup>6</sup> Вергеліс О. Богата невеста. «Назар Стодоля» у франковцев: роман без героя // «Зеркало недели». – 2009, 21 февраля.

<sup>7</sup> Борщаговский А. Путь театра / А. Борщаговский. – М.-Л. : Искусство, 1948. – С. 152.

<sup>8</sup> Соломонов М. Пророк // Радянська культура. – К., 1961. – 16 березня.

<sup>9</sup> Бобошко Ю. Гнат Юра / Юрій Бобошко. – К. : Мистецтво, 1980. – С. 145–147.

<sup>10</sup> Соломонов М. Пророк // Радянська культура. – К., 1961. – 16 березня.

<sup>11</sup> Коломієць Р. Франківці. 1920–1995 / Ростислав Коломієць. – К. : Сабат, 1995. – С. 187.

<sup>12</sup> Ерасов Б. С. Полиморфизм культуры. – Культурология. XX век. Словарь / Б. Ерасов. – Санкт-Петербург : Университетская книга, 1997. – С. 343.

<sup>13</sup> Там само.

<sup>14</sup> Хмурий В., Дивнич Ю., Блакитний Є. В масках епохи. Йосип Гірняк / В. Хмурий, Ю. Дивнич, Є. Блакитний. – Німеччина : видавництво «Україна», 1948. – С. 33.

<sup>15</sup> Васильєв С. Шевченківські парафрази. Рік 1984. Весна // Культура і життя. – К., 1984. – 20 травня.

<sup>16</sup> Там само.

<sup>17</sup> Там само.

<sup>18</sup> Жежера В. Азія-с! // Український театр. – К., 1995. – № 5. – С. 8–9.

<sup>19</sup> Денисенко Олександр : історія із спогадів і документів // Кіно-Театр. – 2003. – № 3. – С. 20.

<sup>20</sup> Там само.

<sup>21</sup> Коваленко Г. Вступна стаття до буклету «Сергій Данченко». – К. : Барва, 1997. – С. 2.

## «ГАЙДАМАКИ» ТАРАСА ШЕВЧЕНКА НА СЦЕНІ НАЦІОНАЛЬНОГО АКАДЕМІЧНОГО УКРАЇНСЬКОГО ДРАМАТИЧНОГО ТЕАТРУ ІМЕНІ М. ЗАНЬКОВЕЦЬКОЇ (1922–1988 рр.)

*У статті розглянуто режисерські постанови, інсценізації поеми «Гайдамаки» Т. Шевченка на сцені Національного академічного українського драматичного театру імені М. Заньковецької (1922–1988 рр.) режисерами Лесем Курбасом, Василем Харченком, Іваном Богаченком, Володимиром Грипичем, Федором Стригуном.*

**Ключові слова:** «Гайдамаки» Т. Шевченка, режисура, сценографія, акторські образи, театральні рецензії.

*В статье изложена история и рассмотрены особенности постановок инсценизации поэмы «Гайдамаки» Т. Шевченко на сцене Национального академического украинского драматического театра имени М. Заньковецкой (1922–1988 гг.) в режиссерском решении Л. Курбаса, В. Харченко, И. Богаченко, В. Грипича, Ф. Стригуна.*

**Ключевые слова:** «Гайдамаки» Т. Шевченко, режиссура, сценография, актерские образы, театральные рецензии.

*The article evaluates four productions of Taras Shevchenko's «Haidamaky» on the stage of Zankovetska Theatre which took place in 1922, 1939, 1963 and 1988 directed by Les Kurbas, Vasyl Harchenko and Ivan Bohachenko, Volodymyr Hrynych, Fedir Stryhun.*

**Key words:** Taras Shevchenko's «Haidamaky», production, scenography, acting, theatrical criticism.

До творчості Тараса Шевченка театр імені М. Заньковецької звернувся уперше в листопаді 1922 р. На це склалося кілька причин.

Складний творчий шлях театру від моменту його створення в 1917 р. як Українського Національного Театру тісно переплетений з політичними подіями 1917–1922 рр. Ідея утворити Український Національний Театр у Києві виникла в березні 1917 р. з ініціативи новоствореного громадського Комітету національного театру, який розпочав творення українських театрів у всіх губернських містах України. У липні того ж таки року засновано «Український Національний Театр» у Києві і розміщено в Троїцькому народному домі (тепер приміщення Київського національного академічного театру оперети, вул. Червоноармійська, 53/3), а також затверджено його статут рішенням Генерального Секретаріату Української Центральної Ради. Директором колективу призначили актора Івана Мар'яненка, який запросив до новоствореного театру деяких акто-

рів колишньої своєї приватної трупи. Український Національний театр розпочав свій перший сезон 18 вересня 1917 р. виставою В. Винниченка «Пригвождені» у постановці Миколи Вороного.

Після державного перевороту 29 квітня 1918 р. та створення Української Держави під проводом гетьмана Павла Скоропадського було завершено розпочату ще за УНР реформу, внаслідок якої «Український Національний Театр» отримав назву «Державний народний театр», і очолив його корифей української сцени Панас Саксаганський. Більшовики, що прийшли до влади 1919 р., позбавили театр державної дотації та перейменували спочатку на «Український народний театр», а відтак – Драматичний театр Троїцького народного дому, просто «Народний театр». Цими рішеннями радянська влада вирвала з історії театру сторінку його виникнення як Національного і Державного.

У нових умовах т. зв. класової боротьби над театром завис пролетарський «караючий меч» можливого закриття, з одного боку, через відсут-

ність у репертуарі революційних та радянських п'єс, а з другого – через державні та виробничі, тобто приватні, борги. У цей період неодноразово змінювалось керівництво театру, аж поки 1922 р. на чолі колективу не став відомий актор і режисер Олександр Корольчук. Як голова Ради театру, він підняв перед Київською Губполітосвітою клопотання про присвоєння театрові імені видатної артистки української сцени Марії Заньковецької з нагоди святкування її 40-річної сценічної діяльності. Губполітосвіта підтримала клопотання і подала відповідні документи до Ради Народних Комісарів УСРР. Таким чином, театр, відкриваючи сезон 1922–1923 рр., де-факто вважав себе театром імені Марії Заньковецької, однак де-юре цю назву закріпила лише постанова Ради Народних Комісарів УСРР від 12 січня 1923 р., що, однак, не розв'язало ні творчих, ні фінансових проблем колективу. Театр не включили до реєстру державних і не надали йому жодної фінансової підтримки. Перебуваючи на межі банкрутства, Рада театру в червні 1923 р. звернулася до Київської Губполітосвіти з проханням:

«1. Будинок ім. М. Заньковецької в м. Києві (бувний Троїцький перейменований постановою Ради Народних Комісарів від 12 січня 1923 р.) з усіма помешканнями, пристройками і майном віддати на три роки в повне користування Театрові М. Заньковецької.

2. Зняти з театру всі державні і місцеві податки.

3. Піднести театр під рубрику найдешевшої оплати комунальних послуг.

4. Зняти борги, які на ньому вже єсть, а власне: місцевого державного податку: 7745 крб. 80 коп. з розрахунку на квітень місяць.

5. Дати субсидію на покриття приватних боргів – освітлення – 5000, вода – 10000, службовцям – 3500, соцстраху – 4000, друкарня і газети – 5900, разом 23400 крб. з розрахунку на квітень місяць.

6. Відпустити на ремонт будинку 165 тисяч карбованців.

До театру закликаються кращі мистецькі сили, праця буде провадитись при участі мистецького об'єднання «Березіль», буде зроблено кілька постановок Л. Курбасом. Складена художня рада – І. Мар'яненко, О. Корольчук, Б. Романицький, засідання якої відбулися при участі Л. Курбаса, – і вироблений нею репертуар, в який увійшли зразки світової літератури, де порушені соціальні теми.

Театр, сконструювавшись, має у своїй творчій роботі стати на ґрунт зразкового народного мис-

тецького театру, пролетаризувавши театральну творчість.

Голова Ради Колективу *О. Корольчук*

Секретар *Осип Пащенко*

20 червня 1923 року

м. Київ»<sup>1</sup>.

Цей документ вказує на пошуки керівництвом театру шляхів виходу з фінансової і творчої кризи. Для нас є важливим текст після пункту № 6, в якому йдеться про факт співпраці театру імені М. Заньковецької з Мистецьким об'єднанням «Березіль» (МОБ), що його утворив Лесь Курбас у Києві в березні 1922 р. МОБ під керівництвом Л. Курбаса прагнув очолити театральний процес в Україні, організувавши творчі майстерні. У Києві до кінця 1922 р. створено дві майстерні, а наступного року з'явилися ще дві у Білій Церкві та Одесі.

Коли я навчався в студії театру імені М. Заньковецької (1961–1963), Борис Васильович Романицький, довголітній мистецький керівник театру, розповідав нам, студентам, про те, що Л. Курбас пропонував театрові стати однією з майстерень Мистецького об'єднання «Березіль».

Тож нічого дивного не було в тому, що заньківчани восени 1922 р. вирішили запросити Л. Курбаса поставити у них інсценізацію «Гайдамаків» Т. Шевченка, прапрем'єру якої він здійснив 1920 р. на сцені Першого театру УРР ім. Т. Шевченка, колишнього театру Бергонье (тепер приміщення Національного театру російської драми імені Лесі Українки, вул. Б. Хмельницького, 5). Така вистава, як «Гайдамаки», пройнята пафосом революційної боротьби, вкрай була необхідна в репертуарі заньківчан. Вона піднімала мистецьке та ідеологічне реноме театру і могла змінити на краще його фінансові справи.

Наведемо фрагмент із спогадів Б. Романицького про враження, яке справили на нього прапрем'єрна постава «Гайдамаків» та режисерський талант Леся Курбаса: «Для мене ця вистава за інсценізацією Курбаса і в його постановці здавалася вершиною всього, що до цього часу було створено українським театром. Вся партитура ритмо-темпу вистави була розроблена досить чітко. А скільки тонкого смаку, винахідливості, образного бачення і чуття режисера! Висока патетика Шевченкового твору, глибина думки полум'яного Кобзаря в «Гайдамаках» Леся Курбаса знаходила яскраве втілення. Великої похвали заслуговує вся режисерська робота над словом у цій постановці. Що ж до роботи Курбаса над «Десятьма словами поета», то вважаю, що це шедевр образного мис-

лення і бачення режисера. Для мене Курбас у цій виставі – і великий реаліст, і великий новатор. Ми з Корольчуком частенько говорили про його роботу; наше захоплення поділяла і значна частина колективу заньківчан. Тому природно, що ми звернулися до Курбаса з пропозицією, аби він нам дав право поставити його інсценівку. Була висловлена й думка, щоб він сам і здійснив її. Лесь Курбас радо погодився поставити у нас “Гайдамаки”»<sup>2</sup>.

Прем'єра вистави «Гайдамаки» на сцені театру імені М. Заньковецької відбулася у Києві 3 листопада 1922 р., про що повідомила газета «Пролетарська правда»: «Сьогодні в театрі (Троїцькому народному домі – Б. К.) йде у новій постанові Лесь Курбаса поема Шевченка “Гайдамаки”. Ролі розподілені поміж найкращими силами трупі. Декорації художника І. Бурячка. В п'єсі також виступає арт[ист] майстерні “Березіль” тов. Ігнатович в ролі Яреми»<sup>3</sup>. Лесь Курбас як автор інсценізації та її постанови переніс первісний задум «Гайдамаків» на сцену театру ім. М. Заньковецької, зберігши і принцип оформлення, і її музичну партитуру із творів композиторів Рейнгольда Глієра, Наума Прусліна та Кирила Стеценка.

Прихід Л. Курбаса до театру ім. М. Заньковецької спочатку як постановника вистави «Гайдамаки», а відтак – як члена керівного складу художньої Ради викликав у колективі і тривогу, і сподівання. Акторам старшого покоління колишнього Державного народного театру, творчо вихованим на українській класичній драматургії, з усталеними естетичними смаками, нові театральні принципи революційного театру, які пропагував Л. Курбас, вочевидь були не прийнятні. Тож готуючи виставу на сцені заньківчан, Л. Курбас мусив переборювати у частини акторів їх внутрішній опір і ламати манеру їхньої гри. У рецензії на виставу можемо прочитати, що «загальний задум режисера все ж стримував спроби акторів старого репертуару трактувати свої ролі з підкреслюванням побутового плану – і взагалі окремі “герої” та “героїні” не виділялися, як у звичайних історичних п'єсах, серед розбурханої народної стихії»<sup>4</sup>. Щоб зрозуміти задум і метод праці Л. Курбаса над «Гайдамаками», звернемося до спогадів Данила Антоновича, який у виставі виконував роль Залізняка в театрі «Березіль»: «Ні Залізняк, ні Гонта, ні Ярема не були для нього героями у прямому розумінні цього слова. Головне – щоб єдністю поривань, думок вони були зв'язані один з одним і з народом, який увійшов у виставу живою, могутньою силою. Втілити цю силу і прагнув постановник»<sup>5</sup>. Не слід забува-

ти, що розуміння народних сцен як єдиного пориву експресивного пластичного руху прийшло до Лесь Курбаса від масових сцен у виставі «Цар Едіп» Софокла в режисурі М. Рейнгардта. Однак продовжимо думку Д. Антоновича: «Від репетиції до репетиції з дедалі більшою виразністю відчував я значення ансамблю, свою залежність від партнера і залежність партнера від мене, зрозумів масові сцени як єднання яскравих і різноманітних індивідуальностей. А масовки в “Гайдамаках” справді були чудові. Порівняно невелика група акторів (трохи більше сорока) так будувала картину повстання, що здавалося, ніби на сцені вирують незліченні людські маси»<sup>6</sup>. На таких засадах Л. Курбас розумів і дію Хору слів Поета, який втілювали десять жіночих постатей. Ось які завдання ставив перед ними режисер, поновлюючи 1924 р. виставу «Гайдамаки» в театрі «Березіль»: «Пристрасно живе, виголошуючи слова чи навіть мовчки рухаючись по сцені. Ви живете разом з героями поета, з самим Шевченком. Рухатися маєте, як вітерець легенький. Ваша хода пластична, але без балету, тому й одягнені ви в легенькі, сірого полотна свитки, підперезані синіми крайками з легенького краму. В легеньких, щоб не чути було ходи, з сірого ж полотна постоллах – ходите, немов пливете. Ви ніби підготовляєте себе до того моменту, коли Титар умирає, і ви із зойком “А-а-а!” розлітаєтеся в усі кінці кону і гуртуєтесь у глибокому горі, в дві-три купки обабіч сцени. В такому стані зустрічаєте нову сцену»<sup>7</sup>. У прапрем'єрній виставі «Гайдамаки» сценографію створив А. Петрицький. На світлинах, що збереглися, бачимо в глибині, на всю ширину сцени, поміст, на східцях якого по центру стоять Гонта (І. Мар'яненко) і його двоє маленьких синів, а обабіч групи Хору слів Поета і гайдамаків. Лаконічно і виразно у своїх спогадах описує власну сценографію «Гайдамаків» «Березоля» художник Дмитро Власюк: «Усе обито сірим невибіленим полотном. Така ж і завіса, що по ходу дії “втручається” у виставу. У сіре полотно вдягнені й десять дівчат, які несуть слово поета. Стриманий, суворий колорит загального оформлення у поєднанні зі справжніми історичними костюмами й зброєю та реквізитом надавав виставі такого емоційного забарвлення, яке допомагало глядачеві перенестись уявою в далеку давнину. На всьому лежав якийсь серпанок епічності, суворого героїчного минулого. А це ж саме те, що є в поемі Тараса Шевченка»<sup>8</sup>.

У виставі заньківчан сценографом виступив І. Бурячок. Його оформлення теж було сіро-

го кольору, проте актриси в Хорі слів Поета були одягнені не в сірі свитки, а в довгі сорочки із за- пасками, підперезаними крайками. На сірому тлі виразно виділялися достовірні історичні костюми основних героїв поеми.

Щоб дізнатися, хто виконував головні ролі у цій виставі, звернемося ще раз до спогадів Б. Романицького, який, правда, помилково датує прем'єру груднем 1922 р.: «Гонту грав І. Мар'яненко, який на той час був членом нашого колективу <...>, Залізняка – О. Корольчук, Оксану – В. Барвінок (справжнє прізвище Колишко), Черницю – Л. Ліницька»<sup>9</sup>. Інших учасників Б. Романицький не пам'ятав, а це були: Головне слово Поета – К. Лучицька, Лейба – С. Каргальський, Полковник – Б. Романицький, Писар і Перший конфедерат – В. Яременко.

У лютому 1923 р. театр імені М. Заньковецької виїхав на гастролі до Полтави, Кременчука, Черкас. На гастролі не поїхали, покинувши театр, близько 20 акторів, серед них, зокрема: П. Саксаганський, І. Мар'яненко, С. Паньківський, М. Малиш-Федорець, І. Сагатовський, К. Лучицька... Можна припустити, що діяльність Леся Курбаса в театрі і його подальші режисерські плани не влаштували групу акторів, яка залишила театр. Однак могло до цього спричинитись і скрутне фінансове становище театру. Були, звичайно, і винятки: І. Мар'яненко, а за ним С. Каргальський перейшли в МОБ. Таким чином, з лютого 1923 р. роль Яреми виконував Б. Романицький, а Полковника – П. Погребний, роль Гонти – О. Корольчук, а Залізняка – М. Гуменюк. Після гастролей він теж покинув театр, і роль Залізняка перебрав В. Яременко, а після смерті О. Корольчука 1925 р. Яременко незмінно виконував роль Гонти. Більша частина зазначених у гастрольній програмці 1923 р.<sup>10</sup> виконавців інших ролей вочевидь грала в прем'єрній виставі 3 листопада 1922 р. Образ Польщі виконувала Ф. Якименко, Титаря – Г. Волинський, Жидівки – Гриненко, у ролі Старшини виступили Р. Чечорський, М. Барвінський, Г. Волинський. Замість К. Лучицької Головне слово Поета виголошували Янкевич, Друге – Пашкевич, Третє – О. Пашенко, Четверте – А. Майська, П'яте – Піша, Шосте – Я. Якубовська, Сьоме – З. Ярошенко, Восьме – Макіне, Дев'яте – Н. Старушенко, Десяте – Мікулинська.

Улітку 1923 р. театр імені М. Заньковецької поїхав на чергові гастролі і більше не повернувся до Києва. Упродовж 1924–1927 рр. він був стаціонарним театром Катеринослава (з 1926 –

Дніпропетровськ), де 1925 р. набув статусу державного, однак від 1927 по 1931 р. діяв як мандрівний. Вистава «Гайдамаки» в репертуарі театру була доброю школою для багатьох акторів, що приходили у трупу театру на місце тих, хто покидав його. Іноді на сцені було не Десять слів Поета, а вісім або й шість.

Завдяки клопотанню керівництва м. Запоріжжя у 1931 р. театр одержав стаціонарне приміщення і назву: Державний Запорізької міської ради театр імені М. Заньковецької. Того ж року театр доручив молодому режисеру Іванові Богаченку (справжнє прізвище Зубарєв) відновити виставу «Гайдамаки» у постанові Л. Курбаса. Прем'єра відбулася 11 березня 1931 р. у приміщенні театру «Металіст», що засвідчує афіша і повідомлення у газеті «Червоне Запоріжжя»: «У приміщенні театру “Металіст” 11 березня відбудеться вистава “Гайдамаки”; п'єса на 3 дії; інсценізація Л. Курбаса. Постава народного артиста республіки Л. Курбаса. Відновлює режисер І. Богаченко, художник М. Санніков»<sup>11</sup>. Збереглася програмка цієї вистави, тож можемо назвати її виконавців: Слова – Шульга, Соболева, Гаєнко, Даценко, Г. Олесь, Шаповалова, Іванова, Мацієвич, Михайлова; Польща – А. Фразенко; Конфедерати – Федькович-Лісенко, Грінченко, Писаревський (справжнє прізвище Нетреба), Шаповалів; Посіпаки – Введенський, Борщевський; Лейба – О. Олесь; Його жінка – Кушніренко; Його дочка – Лісенкова; Титар – Пінкович; Оксана – Любарт (справжнє прізвище Колишко); Ярема – Романицький; Старшини – Губенко, Федькович-Коваленко, Крейтор; Кобзар – Палевич; Запорожець – Введенський; Гайдамака – Даньченко; Отаман – Колесник; Залізник – Грінченко; Гонта – Яременко; Іезуїт – Набок; Черниця – Зініна. На жаль, нам не відомі рецензії на виставу. Перша рецензія у Запоріжжі на виступи театру ім. М. Заньковецької опублікована в газеті «Червоне Запоріжжя» 20 лютого 1932 р. – вистава «Страх» Афіногенова<sup>12</sup>. Треба думати, що коли 1932 р. почали збиратися хмари ідеологічної критики над театром «Березіль» і його керівником Л. Курбасом, а тим паче після зняття його з посади керівника театру в 1933 р., «Гайдамаки», без сумніву, було знято з репертуару заньківчан.

Знову до «Гайдамаків» театр імені М. Заньковецької звернувся 1939 р. Країна святкувала 125-річчя від дня народження Т. Шевченка, і кожен театр прагнув відзначити цю дату. Заньківчани поставили «Гайдамаки» у режисурі Василя Харченка та Івана Богаченка за інсценізацією В. Харченка. Художником виступив Юрій Стефанчук, музич-

не оформлення здійснив композитор Олександр Радченко, використавши музику М. Лисенка, К. Стеценка, Р. Глієра. Прем'єра відбулась 9 березня 1939 р. Програмка з вистави «Гайдамаки» засвідчує, як змінився творчий склад театру після його виїзду з Києва 1923 р. Роль Яреми виконували почергово І. Лісенко і В. Данченко, Оксану грала Н. Доценко (у програмці, рівно ж як і у рецензіях на виставу, помилково подано прізвище Надії Доценко як Даценко – в театрі ім. М. Заньковецької працювала з 1923 по 1933 р. артистка Катерина Даценко); роль Залізняка виконували І. Слива та М. Гаращенко, роль Гонти – В. Яременко; Титаря – В. Івченко та М. Пенькович, Черниці – А. Фразенко та Н. Половко; роль Лейби – Д. Дударев та Л. Олесь; дочку Лейби грала Т. Колесник, Полковника-шляхтича О. Писаревський; Конфедератів: С. Грінченко, С. Бедро, Л. Кринський, П. Голота, В. Мухін, К. Можейко; ролі Старшин виконували: С. Грінченко, К. Палевич, М. Пенькович. У своїй інсценізації Володимир Харченко замінив Хор слів Поета на постаті Кобзарів, які упродовж трьох дій вистави сиділи біля порталів обабіч сцени. Ці ролі виконували актори: М. Дрига, К. Губенко, В. Максименко, А. Кириленко, П. Константінов. Основні тексти від Автора виголошував Кобзар-волох – І. Овдієнко.

На виставу «Гайдамаки» в журналі «Театр» 1939 р. опубліковано рецензію одеського журналіста і театрального критика, який саме тоді працював над кандидатською дисертацією про творчість Т. Шевченка, у майбутньому доктора філологічних наук, професора Андрія Недзвідського: «Театр цілком виправдано опрацював для ювілейного спектаклю, насамперед, спадщину самого ювіляра, про яку забували інші провідні театри республіки, переважно захоплюючись п'єсами про Шевченка. Театр сміливо зупинив вибір саме на «Гайдамаках», хоч багато інших колективів, згадуючи сумні уроки минулих інсценувань, воліють краще обминати поему, виходячи з горезвісного принципу «коли б чого не вийшло»<sup>13</sup>. Під словами «коли б чого не вийшло» автор має на увазі поставу вистави «Гайдамаки» в інсценізації Л. Курбаса, яка до його арешту йшла у багатьох театрах України. Ризик театру ім. Заньковецької цілковито себе виправдав не лише з мистецького боку, а й з ідеологічного. У вересні 1939 р. радянські війська як союзники фашистської Німеччини окупували територію Західної України, що входила до складу Польщі. Тож вистава «Гайдамаки», як кажуть, влучила в ціль. Тема боротьби українського народу проти польської шляхти «освя-

чувала», так би мовити, вересневе вторгнення 1939 р. радянських військ на територію Польської Республіки. Чи можна вважати тільки збігом обставин, що у вересні 1939 р. групі акторів театру імені М. Заньковецької присвоєні звання: народного артиста УРСР Борисові Романицькому та заслужених артистів УРСР Василеві Яременку, Варварі Любарт, Дмитрові Дудареву.

Щодо ролі Яреми у виконанні артиста І. Лісенка критик А. Недзвідський пише: «Слабим місцем спектаклю є, на жаль, образ Яреми у змалюванні арт.[иста] Лісенка <...> Проте, як видно, образ Яреми в тому вигляді, як він відповідає поетовому задумові, не в плані арт.[иста] Лісенка. Ніжний мрійник сполучається в Яремі з грізним месником за народні кривди <...>. А от арт.[ист] Лісенко цього не відчуває, не передає глядачеві»<sup>14</sup>. Однак рецензент знаходить високі слова похвали для артиста І. Сливи, що виконував роль ватажка гайдамаків Залізняка: «Особливо виділяється виконання арт.[истом] Сливою ролі Залізняка. Це – справжній народний вождь, сильний і мужній... Проймає серця його захоплений заклик, сповнений високої любові до матері-батьківщини:

«Не дайте матері, не дайте  
В руках у ката пропадать».

Свій монолог-промову артист виконує полум'яно, підіймаючись до висот героїчного пафосу»<sup>15</sup>.

Виконання ролі Гонти заслуженим артистом України В. Яременком критик в цілому оцінює як здобуток актора: «Образ Гонти розкривається в інсценуванні і в спектаклі через відому сцену вбивства Гонтою його «покатоличених» дітей. Весь глибокий трагізм цієї сцени відчутий артистом Яременком, який виразно підкреслює першенство в діях і почуттях Гонти обов'язку перед Батьківщиною, що не поступається перед батьківською любов'ю. Проте хотілося б тонкішою передачі тих хитань, тих неминучих рухів батьківського серця перед тим, як остаточно схвалити важке і невблаганне рішення»<sup>16</sup>.

Рецензент вистави критично поставився до виконання ролі Лейби заслуженим артистом України Д. Дударевим: «Всупереч Шевченкові в інсценуванні викривлений образ Лейби. Він перестав бути <...> визискувачем. Лейба не тільки не командує Яремою, не перевантажує роботою, не лає його, а тихо, лагідно навіть просить Ярему виконати хатне доручення. Після цього стає незрозумілим, звідки ж загартувалась в Яремі така ненависть до визискувачів: вона ж залягає в його



серці не тільки внаслідок розправи ляхів над Титарем та Оксаною, але ж і внаслідок безперервних знущань, які він зазнав, наймитуючи у хазяїна – Лейби. Тим часом, це “підфарбовування” дійсності знищує протиставлення: хазяїн – наймит, яке намалював сам Шевченко»<sup>17</sup>.

На відміну, як ми уже казали, від інсценізації Л. Курбаса, текст від Автора В. Харченко передав кобзареві Волоху. Таке рішення рецензент вважає вдалим: «Постать кобзаря Волоха проходить крізь увесь спектакль. Старий кобзар виступає, насамперед, як своєрідний “ведучий”. Разом з шістьма кобзарями, які сидять незмінно протягом всієї дії по краях сцени, він читає текст “від автора”. Коли ж цей текст вичерпується, він покидає авансцену і прилучається до учасників самої сценічної дії. Це зближає текст “від автора” з безпосереднім розгортанням дії. Волох у арт.[иста] Овдієнка – активний учасник подій <...> Виконання арт.[иста] Овдієнка сповнене високого благородства, простоти і привабливої безпосередності»<sup>18</sup>.

Однак у рецензії на виставу «Гайдамаки» під час гастролей у червні 1941 р. у Харкові відомий журналіст і письменник Іван Сенченко поглянув на роль Волоха у виконанні того ж І. Овдієнка під іншим кутом: «Не зовсім правильно зрозумів роль Волоха І. Р. Овдієнка. У його зображенні кобзаря є щось від біблійних пророків з їх надто прямо-лінійним трагізмом. Волох в поемі Шевченка невіддільний від натовпу. Він розмовляє мовою, в якій відчувається порив веселого, нестримного презирства до ворогів і до смерті, яка може спіткати гайдамаків під час кровавої боротьби»<sup>19</sup>. Якщо справді І. Овдієнко, як виконавець ролі кобзаря Волоха, наділяв свого героя рисами біблійного пророка, то це, на нашу думку, не применшувало вагомості виконання ролі, а, навпаки, піднімало її з побутового плану до архетипу. Адже у своїй поезії Т. Шевченко часто виступає як пророк.

Критик А. Недзвідський прискіпливо аналізує виконання ролі Оксани (артистка Н. Доценко): «Роль Оксани у артистки Доценко сповнена м'якого, ліричного обарвлення, і при зустрічі з коханим це зближує її з Яремою, якого саме в таких тонах, як ми вже зазначали, трактує арт.[ист] Лісенко. З виразним драматизмом проводить вона невеликий епізод в хаті, коли знаходить тут замордованого ляхами батька. Задушевно і сумно звучить її оповідання в келії лебединського монастиря перед старою черницею. На жаль, з зовнішнього боку сценічний малюнок ролі не відповідав нашим традиційним уявленням про постать Шевченкової Оксани, стрункої, як тополя, дівчи-

ни. Оксана виглядає у арт.[истки] Доценко скоріше молодою жінкою, ніж зовсім ще юним дівчам, першим цвітом розквітлою квіткою. Оксана зайво осерйознена, обважнена. Зовсім незрозумілий руський парик, обраний для... чорноволосої, чорною Оксани (взагалі згадаймо, що Яремі “хочеться послухать”, як “чорнобрива в гаю заспіває”)»<sup>20</sup>.

Критик не сприйняв виконання ролі Титаря (артист Володимир Івченко). На той час зовсім ще молодий актор, у зіставленні з Н. Доценко у ролі Оксани «невиправдано молодо виглядає <...>. На перший погляд, коли ще не обізнався з персонажами, думаєш навіть, чи не Ярема це?»<sup>21</sup>.

Рецензент слушно зауважує неправомірне і невиправдане побутове втручання сільських жінок у коментування подій на сцені. У виставі Л. Курбаса це робив Хор слів Поета, символізуючи собою образ його дум. А тут «штучно виглядають постаті жінок, які спостерігають Гонту, що блукає десь поза сценою, і декламують: “А хто такий у чорній киреї через базар переходить?”»<sup>22</sup>.

Загалом критик все ж схвалює виставу заньківчан, вважаючи її «цінним внеском» до театральної шевченкіани.

Цікавою є рецензія на гастрольну виставу запорізького театру, показану в Харкові, іншого журналіста і театрального критика Йосипа Кисельова, активного у повоєнні десятиліття, опублікована у журналі «Театр» за 1941 р.: «Як відомо, Т. Г. Шевченко був палким прихильником Шекспіра. Твори неперевершеного англійського драматурга були, так би мовити, “захальними книгами” поета. Саме шекспірівська масштабність, пристрасність і почувається в “Гайдамаках”. Той, хто думає показувати їх на сцені, аж ніяк не може вдаватися до побутових дрібниць, камерних півтонів, якихось приглушених нюансів. Ні! Тут потрібна рембрандтівська світлотінь, соковиті мазки фламандських майстрів, контрастність і піднесеність, повний голос і широкий жест, одне слово – така динамічна гра барв і рухів, які б відповідали найбухливішим подіям Коліївщини, відбивали б героїчний дух Шевченкової поеми. Це і почувається на сцені театру ім. Заньковецької (постановка режисерів І. В. Богаченка і В. І. Харченко)»<sup>23</sup>.

Справді, у поемі «Гайдамаки» можна відчути і в композиційній побудові, і у розкритті конфлікту, і зокрема у розділі «Гонта в Умані» – трагедійну масштабність, силу і енергію притаманну історичним хронікам Шекспіра.

Відзначаючи чесноти постави заньківчан, рецензент Й. Кисельов вказує і на хиби: «Звичайно, складна композиція “Гайдамаків” утруднюва-

ла роботу інсценівщика В. І. Харченка <...>. Не можна сказати, що В. І. Харченкові цілком вдалося справитись із своїм важким завданням. Обережно підходячи до першоджерела, він намагався надати видовищу високого трагедійного звучання. Тому окремі мелодраматичні місця (сцени, зв'язані з вбивством Гонтою своїх синів і їх похороном, сентиментальні зустрічі Яреми з Оксаною) подані в стриманих суворих тонах, ліричні відступи поета почасти передані в уста Кобзарів, які, ніби горельєфні групи, перебувають на авансцені протягом усіх трьох дій спектаклю. Де-не-де довелось порушити сюжетну канву поеми – переставити окремі епізоди, речення. Певну чутливість проявив інсценівщик (так само, як режисер і актор О. Олесь) у зображенні шинкаря Лейби. Вдумливо розв'язано фінал. Якщо він у Шевченка звучить елегійно, епічно, то на сцені театру ім. Заньковецької “Гайдамаки” закінчуються словами, взятими з інших поетичних творів, які говорять про впевненість у неминучій перемозі народу над усіма своїми ворогами»<sup>24</sup>. Інші поетичні твори – це зокрема рядки з вірша «Ісаїя, глава 25» – «Оживуть степи, озера, і не верстовії...». Рецензент відзначає у виставі добре розроблені масові сцени, а також гру актора І. Овдієнка у ролі Волоха: «Сцени гайдамацького повстання, розгрому цитаделі конфедератів і драматургічно, і сценічно, зроблені майстерно, з піднесенням. Вони в дечому перегукуються з картиною І. Їжакевича “Коліївщина”, вражаючи своєю силою і експресією. Успіхові спектаклю сприяє те, що в ньому багато ролей знайшли добрих виконавців. Не можна не відзначити кобзаря Волоха, який відіграє в спектаклі значну роль. В особі старшого актора І. Овдієнка, вихованого на кращих традиціях корифеїв української сцени (він працював ще з М. Садовським), роль Волоха знайшла прекрасного виконавця, який уміє вживати потрібних інтонацій для передачі і героїчних, і жартівливих, і танцювальних пісень. Голос в актора м'якого приємного тембру – звучить дуже добре. Та не тільки з вокального погляду образ Волоха сприймається добре, хоч кобзар ніби й не є дійовою постаттю в спектаклі, проте актор Овдієнко так переконливо грає, так драматично доносить чудовий шевченківський текст, що кобзар стає дуже помітною постаттю, справжнім заспівувачем повстання, натхненником священної боротьби з конфедератами. Він – і серце, і совість, і голос народу. І жест, і міміка, і дикція актора – все підпорядковано завданню створити романтичний образ благородного козацького співця»<sup>25</sup>.

Й. Кисельов дуже точно відчув основне зерно – «динаміку у статичності» (за висловом Л. Курбаса) образу Гонти у виконанні В. Яременка, і глибинну суть характеру постаті Залізняка у виконанні актора І. Сливи: «Треба віддати належне заслуженому артистові УРСР В. Яременку, який виконує роль Гонти. Його Гонта, якого Шевченко назвав “мучеником праведним”, – справжній народний герой, що заради вірності присязі готовий стратити власних синів <...>. На честь Яременка треба сказати, що він мужніми фарбами змальовує образ Гонти, особливо в найнебезпечніших місцях, як от вбивство дітей, поховання їх трупів, де легко було збитися на ходульну патетику або на сентиментальну слізливість. Гонта Яременка сповнений стриманої, але рішучої сили, жагучої ненависті до польської шляхти. Слова Залізняка, – “Кари ляхам, кари!” – це не просто заклик до бою, так би мовити, психологічна мобілізація свого слабо озброєного, але сильного духом війська. Ні! Вони – органічне єство Залізняка. В цьому він бачить свою священну місію, своє високе призначення, свій життєвий обов'язок і кінцеву мету. Він – символ неблаганної кари, яку несуть уярмлені своїм гнобителям. Актор І. Слива, очевидно, взявши за епіграф до своєї ролі одне з Шевченкових визначень Залізняка:

*І воює, і гарцює  
З усієї сили, –*

зробив свого героя навмисне експансивним. Особливо це виявляється під час його звернення до гайдамаків, коли він з воза кидає запальні слова, що повинні вибухнути грізною розправою. Тут Залізник весь у русі, в динаміці. Слова його падають блискавично, як стріли, – то різко голосно, то тихо як шепотіння, але однаково натхненно, від серця, з внутрішнім горінням. Сама поза, яку обирає актор під час промови, теж підпорядкована загальному задумові – показати нестримну козацьку стихійність Залізняка, його поривчастий характер. Може, актор і має право на таке психологічне тлумачення свого героя, але все-таки у Шевченка Залізник називається не тільки соколом та орлом сизокрилим. Є немало місць, де говориться про обережність, розсудливість Залізняка, що вимагало від актора і показу певної статичності героя. Та в межах задуманого плану Залізник – Слива справляє сильне враження»<sup>26</sup>.

Добрі й водночас критичні слова знаходить рецензент до виконання ролі Оксани (Н. Доценко) та ролі Яреми (В. Данченко): «Оксану грає артистка Н. Доценко. Вона задушевно передає ліризм своєї героїні. Стільки теплоти, ніжності, справж-

ньої жіночності в її словах, коли вона сумує за своїм коханим – бідолохою Яремою <...>. Ліричні сцени актриса проводить невимушено-просто, трепетно-тонко. Гірше у неї з драматичними місцями: якось приглушено звучить її одчай, коли вона побачила свого батька-титаря померлим, замученим катами-ляхами. Очевидно, вона повинна бути більш збентеженою і після повернення з панського полону. У Доценко дуже м'яка, благородна манера гри. Вона ніде не натискає, уникає загостреності в малюнку. Це, безперечно, здібна актриса, актриса з певним художнім смаком. Привабливий образ Яреми створив молодий актор В. Данченко. Він так само, як і Доценко, більш схильний до тужливо-ліричних моментів своєї ролі... Щоправда, в картинах, де Ярема Галайда бере участь як хоробрий, безстрашний вояка, гроза ляхів, хотілося б більше підкресленої героїчності. Коли уявляєш собі Галайду таким, яким він малюється в поемі, то хочеться бачити неабиякого гайдамаку, сильного і пристрасного, під яким земля б горіла. Та це згодом прийде до молодого актора. Важливіше інше: те, що Данченко уникає бездумної одчайдушності, що він вибагливий у своїх зображувальних засобах. Образ Яреми показано правдиво, з відчутною емоціональністю»<sup>27</sup>.

В архіві театру імені М. Заньковецької збереглися фотографії постанови «Гайдамаків» 1939 р. Верхня падуга над авансценою, розписана українським рослинним орнаментом разом з високими ставками біля порталів, створювала раму, обабіч якої сидять по три кобзарі. Посередині сцени розташовані різної висоти камінні площини, що дало змогу режисерові будувати виразні, динамічні мізансцени. В глибині сцени мальовничі полотна сценографа Ю. Стефанчука, змінюючи одне одного під час затемнення, позначали місце дії: «Художнє оформлення спектаклю побудоване так, ніби перегортаєш альбом з окремими картинками. Це лише підкреслює фрагментарність спектаклю і аж ніяк не відповідає ходові епічних подій поеми. Таке враження створюється характером побудови сценічної рамки з двома боковими площинами. З живописного погляду оформлення Ю. Стефанчука – цілком пристойне»<sup>28</sup>. Подальшу експлуатацію вистави «Гайдамаки» перервали події німецько-радянської війни. Проте в архіві театру імені М. Заньковецької періоду війни, що зберігається у Державному архіві Львівської області, подано такий факт: «30 квітня 1943 р. у Тобольську (Росія – Б. К.) відбулася вистава «Гайдамаки»»<sup>29</sup>. Саме у квітні 1943 р. розпочалося звільнення України від німецьких військ. Вистава

заньківчан «Гайдамаки» як ніколи зазвучала закликом до боротьби і жертвовності за рідний край, за рідну Україну.

Щойно 1944 р. Львів було звільнено від нацистських військ, саме до цього міста Указом Президії Верховної Ради УРСР переведено на постійне місце праці театр ім. М. Заньковецької. Тут, на львівській сцені, заньківчани 1963 р., напередодні святкування 150-ліття від дня народження Т. Шевченка, здійснили третє сценічне прочитання поеми «Гайдамаки» в інсценізації уже реабілітованого на той час Л. Курбаса. На постановку запрошено режисера Володимира Грипича.

Театрознавець Валерій Гайдабура у монографії, присвяченій творчості В. Грипича, аналізуючи його постанову «Гайдамаки» на сцені заньківчан, писав: «Під час репетиції в залі поруч із В. Грипичем часто можна було бачити сухорляву людину. Борис Хомич Тягно, учень Леся Курбаса, досвідчений режисер великої культури, він, незважаючи на хворобу, яка тоді на нього насувалась, намагався підстрахувати відповідальну роботу молодшого колеги, давав йому чимало цінних порад. Це назавжди залишилось у вдячній пам'яті Володимира Григоровича»<sup>30</sup>. Борис Тягно бачив працю Л. Курбаса над поновленням вистави «Гайдамаки» 1923 р. на сцені театру «Березіль» у Києві, а також перед переїздом театру до Харкова в Одесі 1927 р.

Сценографію заньківчанських «Гайдамаків» Б. Тягно доручив молодому художнику Миронові Кипріяну. Наведемо фрагмент із його спогадів про працю над оформленням до Шевченкової поеми: «У 1963 році я розпочав працювати над оформленням до його героїчної поеми «Гайдамаки» <...>. В основі сценографії у мене дорога, що по спіралі на крузі (сцени – Б. К.) піднімається вгору на тлі розгорнутого сувою паперу, а на екрані, що розділяв сцену, проектувалися графічні заставки, характеризуючи окремі сцени. І все це було огорнуте тою чудовою крайкою, яку до цієї вистави бачила мені моя приятелька – знаменита Галька Захаряевич-Липа – дружина Юрія Липи. Прем'єра відбулася 28 грудня 1963 року і з великим успіхом полонила увесь наш театральний світ»<sup>31</sup>.

Ми, тоді випускники театральної студії при театрі (Л. Кадирова, Л. Александрова, Н. Міносян, О. Ріттель, Б. Козак), були, як артисти, задіяні у виставі «Гайдамаки» й наочно побачили і зрозуміли геніальне рішення Л. Курбаса щодо Хору слів Поета. «Це мрії Тараса Шевченка, болючі його думи <...> Безкрайне горе і радощі поета. Це його муки, його нестерпний біль»<sup>32</sup>, – саме

такими словами він визначив сутність їхнього існування на сцені. Лесь Курбас геніально знайшов образну сценічну форму, що органічно впливала із поетичної структури Шевченкового слова. Він зумів поєднати глибокий національний дух поеми з культурним надбанням світового театру. Десять слів Поета – втілені у жіночих постатях, немов хор з античної трагедії, – вводили глядачів у дію, коментували її, переживали разом з героями, раділи з ними і вболівали за них. Хор виступав не лише як Голос Поета – це був голос України.

Коли глядач входив до залу, то бачив на сцені не натуралістичну декорацію, а образну – розгорнутий сірого кольору сувій велетенського пергаменту, скрученого з обох боків, як Тора. Це одразу налаштовувало на сприйняття епічності сценічного дійства. По центру сцени лежала червона китайка, кінець якої здіймався вгору, в небеса, а можна було прочитати цей театральний знак як опущений з небес на землю, освячену гайдамацькою кров'ю. Два згорнуті сувої пергаменту по обидва боки сцени з'єднувалися між собою шовковою, теж червоного кольору, крайкою, батікованою орнаментом, наче шляхетною закладкою. Коли гасло світло в залі і вступав оркестр під диригуванням Д. Іванюка, червона китайка повільно здіймалася вгору, а на розгорнутому сувої сірого паперу проступав, як на палімпсесті, портрет Тараса Шевченка. Стилізоване образне оформлення Мирона Кипріяна різко контрастувало з виставами, що йшли на сцені театру ім. М. Заньковецької. Музика композитора О. Радченка, який уміло поєднав у музичній партитурі також твори М. Лисенка та К. Стеценка – ритмізувала дію спектаклю, емоційно вмотивовуючи рух сценічного кола і динаміку мізансцен на спіральному станку-дорозі. Виконавцями ролей були: Оксана – А. Плохотнюк, Ярема – В. Сумський, В. Розстальний; Залізник – Д. Козачковський, О. Гринько; Гонти – В. Данченко, Б. Антків; Титар – А. Кириленко; Лейба – Г. Полінський; Шинкарка – С. Стадниківна; їхня Дочка – Н. Міносян; Черниця – Л. Кривицька, Н. Доценко, В. Полінська; Запорожець – В. Максименко; Кобзар – Ю. Брилинський; Гайдамака – В. Аркушенко; Старшини – П. Голота, В. Сухицький, С. Бедро; Писар – К. Губенко; Полковник – М. Біловодський; Єзуїт – А. Тимошенко; Конфедерати – С. Бобрьонок, Б. Кох, В. Глухий, Б. Мірус; Хор слів Поета: Перше слово – Г. Опанасенко, Друге слово – Л. Каганова, Третє слово – А. Босенко, Т. Перепелицина, Четверте слово – Л. Грипич, К. Хом'як, П'яте

слово – Л. Кадирова, Шосте слово – О. Піцишин, Сьоме слово – Л. Александрова, Восьме слово – Р. Пенькович. Згодом у виставі роль Яреми виконував Ф. Стригун, роль Єзуїта – О. Гай, Титаря – Б. Кох, Першого конфедерата – Б. Козак.

Театральний критик М. Тарновський після прем'єри писав: «Заньківчани – митці ініціативні й вимогливі. Зараз ми вже можемо сказати, що поставлені ними “Гайдамаки” – один з кращих спектаклів колективу <...> Заньківчани в цьому спектаклі виявилися чутливими до Шевченкового слова, не захарастили його зайвими театральними атрибутами <...> Знайшли скупі театральні засоби для відтворення місця й часу дії, колектив зберіг гармонію між формою і змістом своєї постановки, у спектаклі майже ніщо не заважає лунати Шевченковому слову, а сценічні засоби спрямовані на його повніше розкриття»<sup>33</sup>. Щоправда, рецензент не надто глибоко аналізує гру акторів, обмежуючись скупими словами похвали: «До таких великих успіхів належить образ Гонти, створений народним артистом УРСР Володимиром Данченком. Справді лірично проникливо і переконливо веде роль Оксани молода артистка А. Плохотнюк, а ось В. Сумський лише в другій половині спектаклю знаходить барви для зображення Яреми Галайди (у першій часто впадає в мелодраматизм). Чималі зусилля, щоб піднятися над середнім рівнем вистави, виявляють артисти А. Кириленко (Титар), Н. Доценко (Черниця), В. Максименко (Запорожець), В. Полінська (Перше слово Хору), С. Бобрьонок (Конфедерат), та деякі інші. Це надає всьому спектаклеві яскравості і піднесеного звучання. Багато сприяє цьому ще й робота художника М. Кипріяна, вміле використання світлових ефектів, кольорових діапозитивів тощо»<sup>34</sup>.

Професор Львівського державного університету ім. І. Франка Федір Неборячок у рецензії на виставу подав теж свої емоційні враження: «У трактуванні Д. Козачковським Максим Залізник – сильна, вольова і водночас дуже добра людина натура. Велике ідейне навантаження несе любовна пара поеми – Оксана і Ярема. Їх чисте, благородне кохання, здобуте в кривавій битві особисте щастя немов символізують благородство, поетичність душі трудового народу і те майбутнє, в ім'я якого велась боротьба проти магнатів. Гра виконавців цих ролей – Г. Плохотнюк і В. Сумського справляє приємне враження. Особливо тепло, майстерно проведена сцена “В монастирі”, де в епізодичній ролі монахині чарує глядачів талановитою грою Л. Кривицька. Заслугує на похвалу трактування образу Лейби (артист Г. Полінський)»<sup>35</sup>.

Глибокий аналіз гри Володимира Данченка в ролі Гонти читаємо в рецензії, опублікованій у російському журналі «Театр»: «Обраний режисером героїко-романтичний стиль вистави вимагає напруження глибоких думок, почуттів і пристрастей. Одним із найсильніших епізодів спектаклю, який потрясає глядачів, – вбивство Гонтою дітей, що перебувають у ворожому таборі. Режисер будує максимально лаконічну мізансцену: спиною до глядачів, схиливши голови, стоять хлопчики і, поклавши їм руки на плечі, закликають Гонту – В. Данченко. Жодного жесту, жодного руху. Але на його обличчі, в його голосі виявляється глибоке страждання цього сильного чоловіка, змушеного пролити кров своїх дітей. Строга простота режисерського вирішення допомагає підняти сцену до істинно трагедійного звучання»<sup>36</sup>. Однак усі критики сходяться на думці, що основною дійовою особою вистави є – народ:

«Головний герой поеми “Гайдамаки” – народ, – зазначає Ф. Неборячок, – тому у виставі так багато місця приділено масовим сценам. <...> Запам’ятовуються колоритні постаті гайдамаків у виконанні В. Аркушенка, Ю. Брилинського, В. Сухицького, П. Голоти, С. Бедря»<sup>37</sup>. Думка критика Г. Хайченка суголосна: «Герой “Гайдамаків” – народ, і народні сцени – одне з найбільших досягнень спектаклю. Грізно й потужно звучить хор бандуристів як заклик до простих людей піднятися на боротьбу з ненависною шляхтою; вражаюча сцена “Гайдамаків” у фіналі першої частини вистави, що вирішена майже символічно, стриманою скорботою пронизане прощання друзів гайдамаків із вмираючим Залізником»<sup>38</sup>. Щоправда, були схвальні й критичні зауваження щодо Хору слів Поета: «Особливо сильне враження справляє Хор тоді, коли виступає як совість України, як найвищий суддя того, що відбувається на сцені. Це справді мистецькі зльоти, і їх не можна не помітити. Та є кілька сцен у спектаклі, де Хору в повному складі робити зовсім нічого, а він неодмінно виходить з-за куліс лише для того, щоб контраст з його учасниць промовила кілька слів»<sup>39</sup>, – зазначає М. Тарновський. Критик Г. Хайченко, віддаючи належне образу, який створював Хор, висловлює й критичні зауваги: «Образ народу передає і хор у складі восьми жінок. Цей хор не співає, а говорить. Він передає глядачам сокровенні думи Тараса Шевченка, пояснює те, що відбувається на сцені, а у цій виставі, враховуючи її особливість, такий коментар конче необхідний <...> Щоправда, пластичний рисунок хору, його переходи, жести, рухи надто вже спокійні, плавні,

поважні, в них майже не відчувається схвильованості, участі в тому, що відбувається на сцені. Хор неначе спостерігає за всім збоку, йому бракує активності»<sup>40</sup>.

Незважаючи на окремі критичні зауваження, вистава стала помітним явищем на театральній мапі України. Тож цілком закономірно, що саме виставою «Гайдамаки» Львівського театру ім. М. Заньковецької Україна відкривала у травні 1964 р. Дні святкування 150-річчя від дня народження Т. Шевченка у Москві. Готуючись до гастрольної поїздки, ми, молоді актори-заньківчани, вперше наочно побачили, що таке радянська театральна цензура. Посаду секретаря з ідеології Львівського обкому партії на той час обіймав Валентин Маланчук. Відбулося кілька переглядів вистави, під час яких всі слова в тексті інсценізації «Гайдамаків»: «ляхи», «поляки», з наказу В. Маланчука замінили на слово «пани». Обурення в колективі і аргументи, що це наруга над поезією Шевченка, не мали жодного впливу на рішення партійного функціонера. Тож проскрибовану виставу з викривленим ідейним підґрунтям гайдамацького повстання ми показали московській публіці. Наступного дня після вистави, показаної на сцені Кремлівського палацу, відбулася зустріч колективу з метрами московської театральної критики. Як ми раділи, коли столичні критики в один голос обурювались заміною тексту в поемі Т. Шевченка, запитуючи в керівництва театру: «Який ідіот дозволив собі це зробити?». Зрозуміло, що на поставлене питання – відповідь не пролунала.

Десять років «Гайдамаки» були окрасою репертуарної афіші театру. Вистава стала доброю школою в умінні виголошувати поетичне слово, рівно ж виховувала відчуття важливості темпоритму дії, культуру пластики, почуття міри й смаку. Хоч куди б театр виїздив на гастролі, вистава «Гайдамаки» завжди мала позитивні відгуки. А для нас, молодих акторів, гра Володимира Данченка, Доміана Козачковського, В’ячеслава Сумського, Володимира Аркушенка – стала доброю акторською школою, яку ми і на сцені, і з-за куліс всотували в себе.

На гастролях театру в червні-липні 1974 р. (Саратов, Краснодар), «Гайдамаки» Т. Шевченка виконано востаннє. На початку театального сезону 1974–1975 рр. «Гайдамаки», в числі з іншими виставами української класики, було знято з репертуару театру ім. М. Заньковецької. Причина? На посаду секретаря ЦК КПУ з питань ідеології 1972 р. було обрано В. Маланчука, а 1973 р. усу-

нено з посади першого секретаря ЦК КПУ Петра Шелеста; далі за цим одразу відбулися арешти членів Гельсінкської Спільки та інших учасників дисидентського руху, митців та поетів-шістдесятників. В. Маланчук розгорнув жорстку боротьбу з «комуністичним націоналізмом», результатом якої не лише в театрі ім. М. Заньковецької, а в усіх театрах України було знято з репертуару вистави за творами української класики. Цей період у політичному житті України одержав назву «епохи маланчукізму».

Мине чотирнадцять років – і театр ім. М. Заньковецької знову звернеться до полум'яного, пристрасного слова Т. Шевченка. Готуючись гідно відзначити 175-річчя від дня народження Поета, головний режисер театру Федір Стригун зупинив свій вибір на поемі «Гайдамаки» (1988 р.), яку свого часу заповів заньківчанам Л. Курбас. Поставив інсценізацію, яку створив Л. Курбас за поемою Т. Шевченка, завжди являла певний етап мистецького поступу колективу. Поетичне слово Тараса Шевченка, як і поетичне слово Вільяма Шекспіра, було і є для театрів високим екзаменом на зрілість творчої думки, професійності. Наснажена енергією мисль, образне бачення, органічність і психологічна вмотивованість вчинків, притаманні як українському поетові, так і англійському драматургу. Не кожен театр спроможний піднятися до тих висот і знайти для них відповідну мистецьку форму виразу, яка уміло б поєднала і традицію, і притаманну часові сценічну мову. Слушно зауважила театральний критик Світлана Веселка: «Ще живі були спогади про “Гайдамаків”-63, поставлених В. Грипичем. Ще лунали голоси незабутніх Д. Козачковського – Залізняка, В. Данченка – Гонти, та й сам Стригун у тій виставі грав Ярему. Якими шляхами підуть у світ його “Гайдамаки”? Як повернути народну пісню у сьогоденню виставу? Як зрозуміють гайдамаків молоді глядачі – не тільки з пістету до генія Шевченка, а в політичному контексті сьогодення?»<sup>41</sup>. Театр спробував розв'язати це завдання.

«“Гайдамаки не воїни – разбойники, воры, Пятно в нашей истории...” – “Брешеш, людоморе!” – звучать у заньківчанській виставі “Гайдамаки” Шевченкові слова з “Холодного Яру”, – наголошує Ф. Стригун, говорячи про надзавдання постави, – і я переконаний, що серед “загальних знань” про історію нашого народу знайдеться і їм місце, і вони влучать у ціль»<sup>42</sup>. Ціль була вже недалеко – 16 липня 1991 року – Акт проголошення Незалежності України. Тож вистава заньківчан «Гайдамаки» наближала цю незалежність,

незважаючи на критику в народництві, етнографізмі, будила патріотичні почуття, національну гідність, згуртованість. Енергія Шевченкового слова спроможна незалежно від сценічної форми (очевидно важливої з естетичного боку) влучати в серце, повертати історичну пам'ять, піднімати хвилю жаги до волі.

Ф. Стригун, поклавши в основу своєї вистави інсценізацію Л. Курбаса, поруч з Думами поета (у Курбасівській інсценізації – Хор слів Поета) увів у спектакль постать від автора, що асоціювалась з постаттю молодого Т. Шевченка, яку по чергово виконували Іван Бернацький та Григорій Шумейко. Рецензент вистави Світлана Веселка так розмірковує над цим режисерським рішенням: «Чи грає Іван Бернацький Тараса Григоровича Шевченка? У звичному розумінні ролі, сценічного образу – ні. Це радше душа поета – і Шевченка, і нашого сучасника, якій доступні пророчі прозріння, яка прозирає серцевину подій і вболіває за кожного тих подій учасника. Поет і його Думи – гармонійний початок вистави Ф. Стригуна, довершений вияв його художницького кредо. Стрункі, видовжені фігурки гарних молодих заньківчанок, убраних скромно, з вишуканим аскетизмом, то виструнчуються в лінію паралельно рампи, то журавлиним ключем розміщуються у незатишній (бути біді!) синяві, ледь прокресленій графічними спогадами М. Кипріяна про вітряки в українському степу»<sup>43</sup>. Як бачимо, М. Кипріян і у цій виставі виступив художником-постановником. Сценографія вистави починалася з прологу в пишному бароковому стилі. Півдзеркала сцени займала червона оксамитова завіса, драпірована навколо автопортрета молодого Т. Шевченка, оправленого у золоту раму. «А коли вщерть заповнений зал стихав у напруженому чеканні, лунала щемлива пісня-плач у виконанні Н. Матвієнко про незламну душевну красу українського народу. Введення української народної пісні до художньої тканини вистави окреслювало її глибоку народність. Лірична інтонаційність не порушувала епічної масштабності подій»<sup>44</sup>, – так описав початок вистави театрознавець О. Кулик.

Оксамитова завіса з портретом Т. Шевченка піднімалася вгору, і на рухомому колі сцени від правого до лівого порталу з'являлися пні зрубаних велетенських дубів, згрупованих по радіусу кола від вищого до найнижчого. На них стояли дванадцять струнких молодих дівчат у білих сорочках, запнутих чорними запасками, підперезаними крайкою. В глибині сцени виднілися крила вітряків як символ плинності часу. Такий вітряк –

як символ – ми бачимо на картині Т. Шевченка «Катерина». Пні велетенських зрубаних дубів можна відчитати як знищену історичну пам'ять нашого народу, її трагічні сторінки. Повз дівчат, що втілювали собою Думи поета, проходив актор в одязі епохи Шевченка, який втілював постать від автора. Монументальний, величний, красивий початок. «А привабливість для глядача подібного типу театру безперечна, – пише у своїй рецензії на виставу «Гайдамаки», показану у Києві в липні 1989 р., театральний критик О. Саква. – Він не просто апелює до людського почуття, але робить це у найкоротший і найвладніший спосіб. Його засоби грубі у своїй театральній одвічності і безвідмовні, як впливи самого життя. Та парадокс полягає в тому, що чим первинніший прийом, чим відвертіший хіт, тим більшої винахідливості, а то й вишуканості потребує його застосування. Це реально існуюча сценічна проблема <...> Глядачам імпонує етнографічна сторона спектаклю, але, на мій погляд, тут наявна певна втрата позицій. Скажімо, сцени обрядів пошквалюють дію лише тому, що їх забуто, власна ж художня значущість їх в структурі вистави невелика...»<sup>45</sup>. Однак не можна не відзначити у режисерській роботі Ф. Стригуна і мистецьких елементів театральних перетворень, зокрема сцена Лейби з Конфедератами, що побудована на танцювальній пластиці мазурки, чи сцена бою, в якій він застосував прийом кінорапиду, вповільненого руху, і ця сцена завжди вражала і викликала оплески. Правда, сцену конфедератів О. Саква не сприймає: «Постановник подає сцену приниження Лейби у формі мазурки, бо воліє досягти її надпобутового звучання. А результат, через незграбність виконання, протилежний – символ не здійснюється»<sup>46</sup>. Але ж це вина не режисера, а акторів. У народних сценах, зокрема, виділявся образ Кобзаря, і критик Світлана Веселка для їхнього аналізу знаходить точні слова: «Ці сцени емоційно напружуються Юрієм Брилинським (Кобзар). В його піснях – вихід з біди, жорстокості, люті, недолі, ці пісні об'єднують людей, братають їх без закликів, надають їм сили. Сьогодні Іван Іскра у поемі Ліни Костенко скаже: “Що було нам потрібно на війні – шаблі, знамена та її пісні” (її – Марусі Чурай). Пісня – невід’ємна складова духовності українського народу, і Юрій Брилинський утврджує це. Його спів імпровізаційний – від незамулених джерел народного мелосу, голос розлогий і красивий»<sup>47</sup>. Влучну дефініцію знаходить С. Веселка для образу Кобзаря і таку ж точну для образу Залізняка: «Якщо Кобзар – барометр ситуації,

то Максим Залізник – її володар <...> Повстанці чекають сигналу. І ось він – задзвонили дзвони. – Задзвонили! Задзвонили! – вітром понеслося по сцені, і наче на гребені набатної хвилі появляється Залізник – Борис Мірус. З непокритою головою (наслухався з цього приводу закидів, але перед чим зняв він шапку?!), з відлунням набату в голосі, втілення усіх козацьких чеснот <...> Його монолог – страдницький шлях народу до гайдамаччини, її історичне й гуманістичне виправдання. Величезний посил мучеництва у Б. Міруса, жагуча особиста причетність сучасника подій більш як двохсотлітньої давності. Згадаймо поняття, котре якось вийшло з ужитку в суперечках про новітню й архаїчну естетику театру. І яке, проте, ніхто не відміняв, хоча всіляко підмінювали, – народність. Народність, яку розміняли на зовнішні прикмети національного побуту (те, проти чого застерігав М. Гоголь), на всілякі офіційні пишноти. Могутня сила створеного Б. Мірусом образу Залізняка – в його народності, трагізм – у пророчому передчутті своєї долі, що судилася йому такою, як і тим, чий імена він підносить, як корогви, закликаючи до дії, до помсти: Остряницю, Наливайка, Богуна... В ньому поетична правда легенди, а її у виставі більше, ніж історії. Точніше, легенда проростає в історію, праведність народного гніву освячена поезією (нагадаймо: жанр вистави – поема); слово Шевченка у виставі самодостатнє, воно переплавляє події в їх поетичний еквівалент»<sup>48</sup>. Однак у київського критика О. Сакви щодо народності була інша думка: «Йдеться про те, що будь-який твір, зокрема й сценічний, не може не співвідноситися з тим, що зветься стилем епохи. Якщо цей стиль ігнорується, майже не можливо досягти органічності існування твору в даному часі, а отже – і істинної художності»<sup>49</sup>. О. Саква вважає, що у виставі може бути лише один мистецький наріжний камінь: «Театр своєю виставою не стільки закликає глядача до розумово-духової солідарності, скільки прагне емоційно зворушити»<sup>50</sup>. У виставі «емоційно зворушували»: Думи поета – О. Бонковська, Л. Боровська, О. Гуменецька, Г. Давидова, О. Дудка, Л. Єременко, Л. Никончук, Т. Павелко, О. Прийма, М. Телішевська, О. Чорній, В. Щербань; Максим Залізник – О. Гринько, Б. Мірус; Гонта – Ф. Стригун; Ярема – І. Сторожук, Оксана – Д. Зелізна; Титар – Б. Кох, Лейба – О. Гай, Шинкарка – Л. Каганова, Черниця – Н. Доценко...

«Піснею звучить вишнева краса Дарини Зелізної, виконавиці ролі Оксани. Молода заньківчанка явила своє трактування ролі, щебетання у сцені ліричній, без сліз і канонізованого гаряч-

кового лепетання в сцені у Лебедині. Натура сильна, активна, вона хоче зорієнтуватися, не втрачає надії на зустріч з Яремою. Тихою і гордою красою дівчини висвітлено прекрасну сцену весілля в самому пеклі повстання, урочистого й суворого козацького весілля, так доречно вплетену режисером у дію вистави.

У ролі Яреми дебютував Ігор Сторожук. Зовсім ще юний, з дитячими різкими перепадами настроїв, з поетичною повнотою світосприйняття, закоханий і великодушний, такий він у першій частині вистави. Для Яреми-месника, немилосердного до ворогів, молодому акторові ще бракує досвіду та й фізичної сили. Не оминемо мікроепізодів, майстерно, істинно по-заньківчанськи зіграних В. Короленком (Гайдамака), Б. Кохом (Титар), В. Полінською (Черниця), О. Гаєм, К. Хом'як, Л. Разік (сім'я шинкаря Лейби)»<sup>51</sup>.

Прикро, що критики С. Веселка та О. Саква не аналізують гру головних персонажів через технологію акторського виконання чи знакової системи, ба навіть не вживають поняття «перевтілення», що лежить в основі системи К. Станіславського. Як приклад, абзац із рецензії С. Веселки, присвячений Ф. Стригуну – режисерові та виконавцеві ролі Гонти: «Це не в жанрі рецензії – екскурс у біографію режисера <...>, – зізнається критик і продовжує: – А чому? Хоча б з огляду на те, що далеко не кожна вистава є часткою не біографії навіть – ества її постановника, виявом його духовної структури. Він, Федір Стригун, прийшов у мистецтво тими шляхами, “де ходили гайдамаки з святими ножами...” Гайдамацький ліс не відгомонів у душі, лише трансформувався на сцені: могутні дуби підтяті до пнів, тільки міцне коріння вгадується, що сягає недоторканого. На пні, на видноті, – славний сотник Іван Гонта – Федір Стригун. Скільки сили і мужності треба мати, щоб переступити межу безмежності людського духу! В ім'я вірності присязі вбиває Іван Гонта своїх малих синів, народжених матір'ю-католичкою. Якщо актор не змусить глядачів не тільки повірити в неможливе, а й переконати в тому, що інакше Гонта вчинити не міг, трагедійний апофеоз Коліївщини перетвориться на феєрверк у районному парку культури <...> то про актора можна сказати тільки класичне “впорався” – і не більше»<sup>52</sup>. А на завершення цього дещо скороченого абзацу додає: «Про Ф. Стригуна можна написати ціле дослідження»<sup>53</sup>. З цією тезою, безперечно, треба погодитись, Федір Стригун – талановитий актор, однак прикро, що, на відміну від образу Залізняка,

(Борис Мірус), для образу Гонти знайшовся лише біографічно-ліричний відступ.

Глядачі з великим захопленням сприйняли це друге втілення «Гайдамаків» Т. Шевченка на львівській сцені. «Ще задовго до прем'єри квитки на найближчі вистави були розпродані. Вистава, прем'єра якої відбулася 25 березня 1988 р., стала подією: квитки на неї розійшлися до кінця сезону за лічені дні. Кожного разу після завершення вистави глядачі влаштовували овацію, сцена вкривалась квітами»<sup>54</sup>, – констатує О. Кулик у своїй монографії «Львівський театр імені М. К. Заньковецької».

Від моменту першої постанови у Львові Шевченкового «Назара Стодолі» на сцені Руського народного театру Товариства «Руська Бесіда» 5 травня 1864 р. в режисурі О. Бачинського й надалі усю іншу наддніпрянську драматургію, що гралася не в найкращих театральних умовах, Галичина завжди приймала з великим ентузіазмом. Тож успіх постанови «Гайдамаків» Т. Шевченка (1964; 1988) на сцені театру імені Марії Заньковецької не був винятком, а радше живим продовженням традиції.

<sup>1</sup> Музей театрального, музичного та кіномистецтва України. – Фонд № 9036 (57358).

<sup>2</sup> Романицький Б. Уривок з моїх спогадів / Борис Романицький // Заньківчани / упоряд. Піскун І. Р.; редкол. : Волошин І. О., Йосипенко М. К. (гол.), Харченко В. І., Яременко В. С. – К. : Мистецтво, 1972. – С. 23.

<sup>3</sup> Пролетарская правда. – 1922. – 3 нояб., № 253. – С. 3.

<sup>4</sup> П. Ф. [Павло Филипович] Театр им. Заньковецької. «Гайдамаки» / П. Ф. // Пролетарская правда. – 1922. – 10 нояб. – Цит. за: Кулик О. О. Львівський театр імені М. К. Заньковецької / О. О. Кулик. – К. : Мистецтво, 1989. – С. 11.

<sup>5</sup> Антонович Д. Митець, громадянин / Данило Антонович // Лесь Курбас: спогади сучасників / упоряд. М. Лабінський, за ред. В. С. Василька. – К. : Мистецтво, 1969. – С. 117.

<sup>6</sup> Там само. – С. 118.

<sup>7</sup> Курбас Л. Про «Десять слів поета» у спектаклі «Гайдамаки» / Лесь Курбас // Курбас Л. Філософія театру; упоряд. М. Лабінський, ред. М. Москаленко. – К. : Основи, 2001. – С. 594.

<sup>8</sup> Власюк Д. Сторінка минулого / Дмитро Власюк // Лесь Курбас: спогади сучасників / упоряд. М. Лабінський, за ред. В. С. Василька. – К. : Мистецтво, 1969. – С. 225.

<sup>9</sup> Романицький Б. Уривок з моїх спогадів / Борис Романицький // Заньківчани / упоряд. Піскун І. Р.; редкол. : Волошин І. О., Йосипенко М. К. (гол.), Харченко В. І., Яременко В. С. – К. : Мистецтво, 1972. – С. 23.



<sup>10</sup> Музей театрального, музичного та кіномистецтва України. – Фонд № 4992.

<sup>11</sup> Державний Запорізької Миської Ради Драматичний театр ім. Марії Заньковецької : [хроніка] // Червоне Запоріжжя. – 1931. – 6 берез., № 28. – С. 4.

<sup>12</sup> Лебединський В. Що робиться з людьми (Боротьба на ідеологічному фронті) / В. Лебединський // Червоне Запоріжжя. – 1932. – 20 лют., № 77. – С. 4.

<sup>13</sup> Недзвідський А. «Гайдамаки» (Запорізький театр ім. Заньковецької) / А. Недзвідський // Театр. – 1939. – № 4, лип.-серп. – С. 36.

<sup>14</sup> Там само. – С. 37.

<sup>15</sup> Там само.

<sup>16</sup> Там само.

<sup>17</sup> Там само.

<sup>18</sup> Там само.

<sup>19</sup> Сенченко І. «Гайдамаки» в театре ім. Заньковецької / Іван Сенченко // Красное знамя. – Харьков, 1941. – 9 июня.

<sup>20</sup> Недзвідський А. «Гайдамаки» (Запорізький театр ім. Заньковецької) / А. Недзвідський // Театр. – 1939. – № 4, лип.-серп. – С. 37–38.

<sup>21</sup> Там само. – С. 38.

<sup>22</sup> Там само.

<sup>23</sup> Кисельов Й. «Гайдамаки» (1841–1941) / Йосиф Кисельов // Театр. – 1941. – № 4, квіт. – С. 9.

<sup>24</sup> Там само. – С. 10.

<sup>25</sup> Там само.

<sup>26</sup> Там само.

<sup>27</sup> Там само. – С. 11.

<sup>28</sup> Там само.

<sup>29</sup> Державний архів Львівської області. – Ф. 2034 (Книга ежедневного учета спектаклей). – Оп. 1. – Спр. 6. – Арк. 37.

<sup>30</sup> Гайдабура В. М. Володимир Грипич. Нарис про життя і творчість / В. М. Гайдабура. – К. : Мистецтво, 1984. – С. 76.

<sup>31</sup> Кипріяні М. Аристократ світового масштабу – геніальний Шевченко! / Мирон Кипріяні // Театральна бесіда. – Львів : ЛМВ НСТДУ, 2014. – № 1 (33). – С. 8.

<sup>32</sup> Курбас Л. Про «Десять слів поета» у спектаклі «Гайдамаки» / Лесь Курбас // Філософія театру / упоряд. М. Лабінський, ред. М. Москаленко. – К. : Основи, 2001. – С. 593.

<sup>33</sup> Тарновський М. Гомоніла Україна / М. Тарновський // Літературна Україна. – 1964. – 24 берез. – С. 4.

<sup>34</sup> Там само.

<sup>35</sup> Неборячок Ф. Епопея звучить по-новому / Федір Неборячок // Жовтень. – 1964. – № 3. – С. 154.

<sup>36</sup> Хайченко Г. Путь на сцену / Г. Хайченко // Театр. – 1964. – № 7. – С. 30.

<sup>37</sup> Неборячок Ф. Епопея звучить по-новому / Федір Неборячок // Жовтень. – 1964. – № 3. – С. 53–54.

<sup>38</sup> Хайченко Г. Путь на сцену / Г. Хайченко // Театр. – 1964. – № 7. – С. 30.

<sup>39</sup> Тарновський М. Гомоніла Україна / М. Тарновський // Літературна Україна. – 1964. – 24 берез. – С. 4.

<sup>40</sup> Хайченко Г. Путь на сцену / Г. Хайченко // Театр. – 1964. – № 7. – С. 30.

<sup>41</sup> [Рябокобиленко С.]. Висока проба людяності. «Гайдамаки» Т. Г. Шевченка у Львівському театрі імені М. Заньковецької / Світлана Веселка // Вільна Україна. – Львів, 1988. – 29 трав. – С. 3.

<sup>42</sup> Стригун Ф. Троє з «Гайдамаків» / Федір Стригун ; інтерв'ю брала Мирослава Оверчук // Український театр. – 1989. – № 2, берез.-квіт. – С. 12.

<sup>43</sup> [Рябокобиленко С.]. Висока проба людяності. «Гайдамаки» Т. Г. Шевченка у Львівському театрі імені М. Заньковецької / Світлана Веселка // Вільна Україна. – Львів, 1988. – 29 трав. – С. 3.

<sup>44</sup> Кулик О. О. Львівський театр імені М. К. Заньковецької / О. О. Кулик. – К. : Мистецтво, 1989. – С. 141.

<sup>45</sup> Саква О. «Ярема, серце...», чи «Маленький Париж»? : «Гайдамаки», «Маруся Чурай» та інші / Олександр Саква // Культура і життя. – 1989. – 2 лип., № 27. – С. 4.

<sup>46</sup> Там само.

<sup>47</sup> [Рябокобиленко С.]. Висока проба людяності. «Гайдамаки» Т. Г. Шевченка у Львівському театрі імені М. Заньковецької / Світлана Веселка // Вільна Україна. – Львів, 1988. – 29 трав. – С. 3.

<sup>48</sup> Там само.

<sup>49</sup> Саква О. «Ярема, серце...», чи «Маленький Париж»? : «Гайдамаки», «Маруся Чурай» та інші / Олександр Саква // Культура і життя. – 1989. – 2 лип., № 27. – С. 4.

<sup>50</sup> Там само.

<sup>51</sup> [Рябокобиленко С.]. Висока проба людяності. «Гайдамаки» Т. Г. Шевченка у Львівському театрі імені М. Заньковецької / Світлана Веселка // Вільна Україна. – Львів, 1988. – 29 трав. – С. 3.

<sup>52</sup> Там само.

<sup>53</sup> Там само.

<sup>54</sup> Кулик О. О. Львівський театр імені М. К. Заньковецької / О. О. Кулик. – К. : Мистецтво, 1989. – С. 141.

## ТЕАТРАЛЬНА ШЕВЧЕНКІАНА ЗАКАРПАТТЯ

*У статті розглянуто процес створення своєрідного літопису театральної шевченкіани на Закарпатті (постановок шевченківських творів, інсценізацій та вистав про особисте життя поета).*

**Ключові слова:** драматургія, інсценізація, театр, режисура, акторське мистецтво, рецензія, літопис.

*В статье рассмотрен процесс создания своеобразной летописи театральной шевченкианы на Закарпатье (постановок шевченковских произведений, инсценировок и спектаклей о личной жизни поэта).*

**Ключевые слова:** драматургия, инсценировка, театр, режиссура, актерское искусство, рецензия, летопись.

*The article conducts the process of creating writing chronicles about poet's life in Transcarpathia from staged Shevchenko's stories, staging of poems and plays devoted to personal poet's life.*

**Key words:** dramaturgy, staging, theatre, directing, actor's art, review, chronicles.

Історія закарпатської театральної шевченкіани складається з двох частин. Перша – відзначення в краї ювілейних дат поета громадськими організаціями, як складової відродження національної культури 20–30-х рр. ХХ століття, часів входження Закарпаття за Сен-Жерменським договором від 10 вересня 1919 року під назвою Підкарпатська Русь до складу Чехословацької Республіки.

Друга – з часу воз'єднання з споконвічною батьківщиною – Україною згідно з Договором між Союзом Радянських Соціалістичних Республік і Чехословацькою Республікою від 29 червня 1945 року. Відтоді святкування ювілейних дат поета в рамках щорічних масових заходів проводилося на державному рівні. У репертуар театральних колективів включалися шевченківські твори, інсценізації та вистави про особисте життя поета.

До 1920 р. на Закарпатті не було шевченківських свят, бо не було кому їх організувати, як і самого українського театру і взагалі будь-яких проявів української культури. 21 грудня 1919 р. педагог Іван Панькевич та судовий радник Данило Стахура заснували в Ужгороді «Руський культурно-просвітній комітет», який організував перші шевченківські свята, що відбулися у березні та квітні 1920 р.

З хвилиною, коли всю культурно-просвітню роботу взяло на себе Товариство «Просвіта» (головою

якого було обрано Юлія Брацайка, заступником – Августина Волошина), створене у травні 1920 року в Ужгороді, «Руський культурно-просвітній комітет» припинив свою діяльність. У січні 1921 року при «Просвіті» був створений «Руський театр Товариства “Просвіта” в Ужгороді» (або просто Руський театр), який і продовжив літопис шевченківських ювілейних заходів.

21 квітня 1921 року силами Руського театру відбувся святочний концерт з нагоди вшанування Т. Шевченка. А через три дні (24 квітня 1921 року) було зіграно прем'єру вистави «Невольник» М. Кропивницького – у режисурі Бориса Крживецького. Чеська газета «Підкарпатська Русь» писала: «Відсвяткування 60-х роковин смерті поета Тараса Шевченка відбулося в Ужгороді, заходами як Руського клубу, який улаштував доповідь про Шевченка, так і тими руськими колами, які влаштували великий концерт та спектакль. І ми – чехи – згадуємо з пошаною Тараса Шевченка та його творчість»<sup>1</sup>.

У вересні 1921 року Руський театр було переведено на професійну основу, і до його керівництва запрошено Миколу Карповича Садовського.

У 1922 році дні пам'яті Т. Шевченка Руським театром було розпочато в березні під час гастролей у Хусті. Артисти Руського театру і хору вико-

нали пісні на слова поета, а М. Садовський читав зі сцени уривки з його творів.

21 квітня 1922 року шевченківський вечір відбувся в Ужгороді. Програму було відкрито кантавою М. Лисенка «Б'ють пороги» за участю хору Руського театру, Руського національного хору, солістів О. Дівнич, М. Терпило-Цьокан, І. Сайка в супроводі військової оркестри. На вечорі було відіграно першу дію драми Т. Шевченка «Назар Стодоля», а вже за два тижні зіграно повну виставу в режисурі М. Садовського.

У наступному, 1923-му, році день пам'яті Т. Шевченка відбувся аж 24 травня. Руським театром було підготовлено концерт, до програми якого входила і перша дія з вистави «Назар Стодоля».

Літопис шевченківських вистав продовжив Олександр Загаров, який у 1923 році замінив М. Садовського на посаді мистецького керівника Руського театру.

Він репрезентував театр постановками опери М. Аркаса-старшого «Катерина» (за поемою Т. Шевченка) та поеми «Гайдамаки», інсценізованої Л. Курбасом. Прем'єра опери «Катерина» відбулася 27 березня 1924 року. Диригував оперою Ю. Гаєвський. Преса відзначала, що хор і оркестр від його проводом виконали добру роботу. Угорський тижневик писав: «М. Аркас скомпонував гарну і милозвучну музику. Яка серйозною тематикою і мелодійністю своєю забезпечила авторові Пантеон. <...> З дійових людей на першому місці треба згадати пані Цьокан-Терпило, срібнозвучний високий голос якої нісся, наче на крилах, її техніка співу ще не вся розвинута, хоч, безумовно, значно покращала. Несподівано добре співав Данчак Іван. Його голос (баритон) звучить якнайкраще, він мав великий успіх. Пані Дівнич у ролі матері була знаменита, а Ручко (звучний бас) співав трагічну партію батька. Ролю тенора добре відспівав Базилевич (Андрій). Його голос гарно дзвенів, і він так само мав успіх. На належному рівні була й режисюра Загарова. Гарну виставу переповнена зала слухала і аплодувала без кінця»<sup>2</sup>.

Цей угорський тижневик (редактор Еміль Гаваші) був запеклим супротивником усього українського і передусім українського театру на Закарпатті. Тому, на думку Ю. Шерегія, «це була подвійна похвала, коли вороги нашого театру, хоч тимчасово, але все-таки капітулювали перед мистецьким досягненням нашого театру»<sup>3</sup>.

Щодо «Гайдамаків» то першу інформацію подала газета «Свобода»: «Комітет всіх руських товариств Ужгорода влаштовує 12 квітня 1924 року свято великого руського поета Т. Шевченка.

Свято розпочнеться безсмертним «Заповітом» поета. Після того трупкою Руського театру «Просвіта» при співучасті Руського національного хору, хору мужеської учительської семінарії і оркестри Руського театру, буде виставлена грандіозна поема-трагедія Т. Шевченка «Гайдамаки». Поема піде в інсценізації талановитого режисера з Великої України Леся Курбаса. Ставить поему директор О. Загаров».

Прем'єра була успішною. Газета «Свобода» повідомляла: «Інсценізована Курбасом поема «Гайдамаки» була сенсацією театру. На грецький спосіб поставлений хор, а креації хвалять фахову руку директора Загарова»<sup>4</sup>.

У вересні 1925 року «Катерину» було знову включено в діючий репертуар театру на гастрольні поїздки по краю. А 5 серпня 1927 року опера «Катерина» стала дебютом у титульній ролі для Івонни Іваницької-Синенької, молодій співачки, випускниці Празької консерваторії.

Іванна Синенька народилася 24 липня 1897 року в селі Великі Чорнокінці, що поблизу Гусятини на Тернопільщині, в учительській родині Філіції й Олексія Синеньких. У 1912 році вона побралася з доктором права Сократом Іваницьким. У 1921–1926 роках училася у Державній консерваторії у Празі. Отримала диплом із атестацією ректора названого музичного закладу, президента Чехословацької академії наук та мистецтв, композитора Йозефа Богуслава Ферстера (1859–1951), в якій, зокрема, сказано: «Синенька – це митець досконалої співацької техніки і чудового могутнього голосу, її спів захоплює, вона має театральний темперамент. Голос її незвичайно м'який, ніжнього тембру»<sup>5</sup>.

Рецензію на виставу написав Василь Гренджа-Донський. «Дня 6-го серпня ц.р. виступила перший раз у Руському театрі товариства «Просвіта» в опері Аркаса «Катерина» в титульній ролі Іванна Іваницька, абсолювентка Празької консерваторії. Голос дуже приємний, м'якенький і злегка досягає всі найвищі скали сопрано. Партію добре відспівала, особливо в третій дії мала гарний успіх, що показує на вишкочений голос і добру підготовку»<sup>6</sup>.

Чи знав Василь Гренджа-Донський характеристику вокальних і артистичних даних Івонни Синенької-Іваницької, дану ректором Празької консерваторії, композитором Йозефом Ферстером, достовірно невідомо, але погляди в оцінці співачки цілком збігаються. А це вже про щось свідчить.

Віддаючи належне мистецькому керівництву Руського театру за створення репертуару, Василь

Гренджа-Донський побіжно характеризує й інших виконавців: «Роллю свою дуже добре відспівав наш відомий тенор Базилевич (Андрій), батька – пан Аркас (він же режисерував славну оперу свого батька), пані матку – знаменита наша артистка Ніна Певна, а Івана (москалика) – пан Довнар»<sup>7</sup>.

Відгукнулося на виставу і антиукраїнське ужгородське видання «Новое время». «Хоч ця опера дуже подобалася і була добре представлена, та не була зовсім щасливо вибрана до репертуару. Наявна в ній ненависть проти «москалів» не привабить публіку «іншої» орієнтації, яка б також із задоволенням відвідувала театр – коли б не була в своїх переконаннях зачеплена»<sup>8</sup>.

Як відомо, Руський театр, позбавлений урядом Чехословаччини та місцевою владою фінансової підтримки, кінцем 1929 року припинив свою діяльність. Кінець 20-х років ХХ століття характеризується як негативний наступ уряду ЧСР на розвиток української культури в Закарпатті, що було характерним для цього часу на всіх українських землях, котрі опинилися під владою чужих держав. Закарпаття з початком 30-х років ХХ століття залишилося без професіонального театру. Спроби його реставрації в 1930–1936 роках робить Микола Аркас. Спочатку організовує роботу напівпрофесіонального театру «Дружества Руський театр» в Ужгороді (1932–1934), в якому виставою опери «Катерина» 17 квітня 1932 року продовжив шевченківський театральний літопис. Ролі виконували: Катерина – А. Остапчук, батько – М. Аркас, мати – Є. Якубчикова, Андрій – Б. Мартинович. Перед початком вистави з промовою, приуроченою пам'яті Т. Шевченка, виступив Василь Гренджа-Донський.

У лютому 1934 року на основі аматорських колективів «Верховина» та «Веселка» зусиллями братів Юрія-Августина і Євгена Шерегіїв створюється новий колектив, який прибрав собі назву «Нова Сцена».

У жовтні 1938 року після чергового розподілу Закарпаття, коли Ужгород і частина інших міст і сіл відійшли до складу Угорщини, столицею Карпатської України стає м. Хуст. «Нова Сцена» отримує статус стаціонарного театру з офіційною назвою «Український національний театр “Нова Сцена”», офіційно відкритий 26 листопада 1938 року виставою опери «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського.

Молода європейська держава Карпатська Україна (1938–1939) вперше на державному рівні готувалась до відзначення 125-ї річниці від дня народження Тараса Шевченка. Серед запланованих заходів була постановка «Новою Сценою»

поєми «Гайдамаки»; вистава призначалася на 14 березня 1939 року, про що і сповіщали численні афіші, виставлені по місту. Генеральна репетиція, що відбулася 13 березня 1939 року в залі Слов'янського Дому, обіцяла, за словами Юрія Шерегія, цікаву прем'єру, якої ще не було в Карпатській Україні<sup>9</sup>.

Музику до вистави написав Євген Шерегії, сценічне оформлення здійснила Марія Тушицька (академічна малярка М. Руда-Чернекова), костюми підготували Василь Бідяк та Надія Аркасова (вдова покійного Миколи Аркаса, що раптово помер у грудні 1938 року). Вступне слово до прем'єри готував Василь Гренджа-Донський. Процес генеральної репетиції знімав на кіноплівку директор американської фірми «Дніпрофільм» – українець К. Лисюк зі своїм сином.

Із спогадів І. Шутка, одного з учасників вистави, дізнаємося, що відбулася вже й генеральна репетиція. Сцена на все її дзеркало була оформлена у вигляді бандури зі струнами. З одного боку сидів гурт дівчат у народному національному вбранні з великою книжкою Шевченкового «Кобзаря»; сніп світла падав на цих дівчат, одна з них читала текст «Гайдамаків». Коли починалася якась дія, світло з цієї групи знімалося і засвічувалася глибина. Історичні костюми були пошиті з оксамиту, парчі, різнокольорового сукна. Зброя, реквізит теж були спеціально зроблені. Ролі виконували: Ярема – І. Шутко, Оксана – М. Шерегії, Гонта – Ю.-А. Шерегії, благочинний – М. Самойлович. Євгенові Шерегію вдалося зберегти ескізи оформлення з вистави, зокрема фрагменту «Освячення ножів», про що писав відомий на Закарпатті театрознавець Йосип Баглай: «...Чигиринська церква. На площі перед церквою серед чумацьких возів метушиться стривожена й розбурхана юрба народу. Благочинний виголошує: «Нехай ворог гине! Беріть ножі! Освятили...» З двох боків здіймаються уверх столітні дуби, безладно обплетене верхів'я яких символізує навалу народного гніву і великої народної помсти. Збоку стоїть кобзар із бандурою, зі струн якої спливають слова пісні «Літа орел, літа сизий...»<sup>10</sup>.

Прем'єра не відбулася. Музику увертюри, написаної Є. Шерегієм, замінили постріли на Красному Полі, де оборонці Карпатської України постали на її захист проти угорських загарбників. Син громадського та музейного діяча, мецената Каленика Лисюка (справжнє ім'я Василь Лепикаш) – Петро, – фільмуючи ті події, поліг на полі бою серед молодих січових стрільців. А зфіль-

мовані «Гайдамаки» згодом першими побачили в Америці, куди вивіз свій фільм Лисюк-старший, залишивши сина назавжди на Срібній Землі в Хусті під Замковою горою, неподалік від могили Миколи Аркаса.

\* \* \*

...Друга хвиля шевченківського театального літопису продовжена творчими здобутками Закарпатського музично-драматичного театру, який відкрито 7 листопада 1946 року на виконання Постанови Ради Народних Комісарів УРСР від 12 листопада 1945 року. У 2011 році театру присвоєно почесне звання «Закарпатський музично-драматичний театр імені братів Юрія-Августина та Євгена Шерегіїв».

Починаючи з 1946 року святкування шевченківських днів набуло на Закарпатті загальнодержавного характеру. До концертних програм залучалися численні професіональні і аматорські колективи – хоріві, танцювальні, музичні, а також читці, солісти. Театрам відводилось місце в пролозі для показу уривків із вистав чи автобіографічних сторінок із життя поета.

У таких умовах підготовка повнометражних театральних вистав практикувалася як до ювілеїв, так і поза участю в них. Але як у першому, так і в другому варіанті за виставами театального літопису і надалі зберігається як громадсько-політичне звучання, так і важлива художньо-естетична насаолода від спадщини Кобзаря на теренах Срібної Землі.

Сторінку другої частини літопису театр розпочав постановкою п'єси І. Кочерги «Пророк», якою колектив 1961 р. відзначав 100-річчя з дня смерті Т. Шевченка. Постановником вистави був заслужений артист України Гнат Ігнатович в декораціях художника М. Манжуло.

За свідченням преси, п'єса в руках режисера зазнала значних корективів: «В процесі постановки усунуто деякі любовні інтриги, які кидали тінь на центральний образ, чіткіше обрисовані взаємовідносини Шевченка з Кулішем і Кржисевич, правдиво страктовано образ Максимовича, введений пролог і замість останнього акту – епілог»<sup>11</sup>. Рецензент Василь Микитась відзначає, що роль Т. Шевченка виконував артист В. Сергієнко, створивши, на його думку, правдивий привабливий образ великого поета і громадянина.

Найбільш хвилюючим був епізод перебування поета на хуторі у Максимовича (арт. П. Гоца) та його дружини (артистка М. Сочка), де Шевченко зустрічається з селянами.

Складні ролі М. Чернишевського, людини високої культури, філософа Пантелеймона Куліша – людини запальної, по-справжньому цікавої, не викликаючи заперечень, зіграли артисти В. Павленко і М. Хмара. Артистка А. Іванченко виконувала роль Марусі Кржисевич, однієї з тих жінок, котрі домагалися у Шевченка прихильності, кохання. Артистка В. Устинович створила образ Каті Толстої саме таким, яким він постає у спогадах Шевченка та його сучасників. Переконаливо зіграв артист О. Корнієнко роль поміщика Якимиха, галасливого ліберала, яких поет ненавидів, називаючи їх «кругом паскуди». Доповнювали ансамбль своїми життєвими образами артистка М. Пільцер (графиня Н. І. Толстая), яку Тарас Шевченко називав «моя рятівниця», М. Харченко (Одарка Соколенківна) і Г. Ноженко (дівчина-сирота Анюта).

Разом з тим рецензент Василь Микитась зробив декілька зауважень акторам, зокрема й виконавцеві ролі Шевченка артисту В. Сергієнкові. Але закінчив рецензію такими словами: «Немає сумніву, що колектив театру разом з постановником філігранно відшліфує спектакль, і він посяде почесне місце в репертуарі театру, приносить велике естетичне задоволення глядачам»<sup>12</sup>.

Наступна сторінка закарпатської шевченкіани датована 19 січня 1963 року. Цього дня в театрі зіграли прем'єру «Мати-наймичка» (композиція Г. Ігнатовича, в основу якої було покладено зміст однойменної п'єси І. Тогобочного, а також поему «Наймичка» Т. Шевченка, окремі твори Т. Шевченка). Постановку здійснив Г. Ігнатович. У цій виставі на сцені діють поруч з іншими дійовими особами – бандурист Перебендя (артист А. Вертелецький), який в окремих епізодах виступає зі співом і грою на бандурі, а також сам Т. Шевченко (артисти В. Аведіков, Є. Свиридюк, В. Клименко).

Крім бандуриста, на сцену були виведені оркестр, який супроводжував спів, та ансамбль трістих музик, що мав самостійний номер.

Образ Ганни, матері-наймички, позначений глибоким драматизмом, відтворювався артисткою М. Харченко, Л. Скуродіною. Артист П. Гоца своєю грою розкрив багатство душі діда Трохима, доброї, щирої людини, майстерно показав глядачеві, що між першою і другою діями п'єси минуло багато років.

Така ж щира й безпосередня, з чистою душею, була баба Настя у виконанні артисток Т. Желтової, М. Пільцер. У виставі були задіяні й органічно впліталися в ансамбль образи, створені В. Рома-

ненком і О. Шереметом (Марко), Р. Ковиліною, О. Сайдулаєвою, Г. Рудюк (Катерина), М. Саєнко і А. Левкулич (Домаха), І. Чуєнком і В. Левкуличем (Федір).

Рецензент писав: «“Мати-наймичкою” не можна не захоплюватися, як не можна не захоплюватися надзвичайною поезією Т. Шевченка<sup>13</sup>.

«У створенні акторського ансамблю, у всіх акторських удачах, у загальному успіху вистави, – писав критик В. Краєвський, – велика заслуга її режисера-постановника, заслуженого артиста УРСР Т. Ігнатовича. Своєю новою виставою він ще раз зарекомендував себе як прекрасний знавець української національної спадщини, палкий її пропагандист. Режисерський задум вистави та його сценічне втілення ще раз говорять про те, що ми маємо справу з досвідченим режисером, майстром психологічної драми. Поезія Шевченка – це музика, це чарівна українська пісня. Ось чому таке велике місце займає у виставі музичне оформлення, здійснене Є. Шерегієм. Кожна пісня, яка виконувалася персонажами або супроводжувала дію, глибоко продумана, повністю відповідає загальній атмосфері спектаклю. Спів бандуриста, що вплітається в текст поета в прозі, пісні Ганни, які підкреслюють її душевний стан, пісні хору – всі вони відповідають стильовим особливостям твору, допомагають акторам у розкритті образів. Без них навіть не уявляєш вистави в цілому. Успіхові “Матері-наймички” в значній мірі сприяє і художнє оформлення вистави, вдумливого художника М. Манжули»<sup>14</sup>.

У 1987 році театр укотре вже повертається до постановки композиції Г. Ігнатовича «Мати-наймичка» з однойменної п’єси І. Тогобочного, Шевченкової поеми «Наймичка» та окремих творів Шевченка, цього разу з режисурою А. Філіпова, в декораціях художника В. Степчука. Вистава була з прихильністю зустрінута, як ужгородським, так і периферійним глядачем, і увійшла у «золотий» фонд репертуару.

175-ті роковини від дня народження Т. Шевченка Закарпатський музично-драматичний театр відзначив виставою «Варнак» за інсценізацією повістей Т. Шевченка «Варнак» та «Княгиня» українського письменника Ю. Удовиченка. Режисери – народні артисти України Я. Геляс та О. Саркісянц, художник В. Турицька, балетмейстер Ю. Мочарко.

Вистава починалася увертюрою, і, на думку рецензента Й. Баглая, «меланхолійно-елегічного мотиву, який стане домінуючим упродовж усього розвитку дії, як гірке застереження на адресу тих,

чий нерозсудливий вчинок може знівечити все життя молодих закоханих людей».

«На музику увертюри, – як відзначає автор рецензії, – на сцені театру з’являється постать Тараса Шевченка з бандурою в руках (заслужений артист України А. Вертелецький). Зовнішня схожість актора надає образіві портретної виразності, а його поява в супроводі дванадцяти дівчат в українському національному вбранні ніби створює обрамлену вишиваним рушником живу постать поета...».

Й. Баглай вважає, що сама інсценізація, як драматичний твір, в основному відповідає не лише самій сюжетній канві повістей «Варнак» і «Княгиня», а й їх образній системі, притаманній творчості Т. Г. Шевченка. Разом із тим, продовжує Й. Баглай, у запропонованій Ю. Удовиченком інсценізації спостерігаємо надмірне зацікавлення автора соціальною проблематикою, що відсуває на другий план загальнолюдський зміст Шевченкових творів. Вочевидь від цієї надмірної соціологізації не відступили як режисери-постановники Я. Геляс та О. Саркісянц, так і виконавці відповідних ролей Я. Мелець – князь Мордатий, М. Геляс – Катерина Лук’янівна, – принаймні це спостерігається у двох сценах: зустріч князя Мордатого з селянами, що в лиху годину прийшли просити в нього допомоги, і зустріч Катерини Лук’янівни з Варнаком у фіналі вистави.

Та попри все у виставі «Варнак» на першому плані – трагедія на ґрунті примхливих забаганок матері, яка з погордою дивиться на гречкосія Петра (артист А. Мацяк) і хоче бачити свою дочку одруженою лише з князем. Отже драма особистих стосунків переростає у драму соціальну, а особистий протест Петра (він же Варнак) у протест соціальної несправедливості.

Композиційно п’єса Ю. Удовиченка «Варнак» складається з двох частин. З одного боку – епічна розповідь про конкретні події, в яких беруть участь троє виконавців – Р. Бортничук (Микитівна), В. Костюков (Степанович) та А. Мацяк (Варнак, він же Петро). З іншого боку – в ретроспективному плані – розгортається дія як жива ілюстрація епічного, що в даному разі негативно впливає на динаміку сценічного дійства.

Разом з тим рецензент відзначає, що у виставі «Варнак» – дві пари персонажів у виконанні тих самих акторів: Варнак, він же Петро, і Микитівна, вона ж покоївка. Відстань між подіями на сцені вимірюється тривалістю у двадцять років, але переломлення вікових ілюзій у названих виконавців, на жаль, не спостерігається. Цілком

можливо, вважає рецензент, що названі ролі слід було поділити між чотирма виконавцями. В образі Катерини добре себе проявила Л. Білак – це тип української дівчини, що часто трапляється у класичному драматургічному репертуарі. Вона романтично піднесена в своєму коханні, сумирна і слухняна. Артистка однаково прекрасно передає і ліричну піднесеність коханої дівчини на початку вистави, й іронію обманутої князем жінки перед його утриманкою Жюлі, і трагічний стан збожеволілої матері у фіналі.

У еволюційному плані подано образ Петра у виконанні артиста А. Мацяка. Спершу перед глядачем ніжний юнак, який ще не встиг познайомитись з жорстоким світом. І цей жорстокий світ зробив згодом із Петра народного месника, хоч все знов почалося із помсти за заподіяні йому і його коханій кривди. Однак у фінальній сцені виконавцеві забракувало глибини психологічного характеру свого персонажа, бо гірку іронію він замінив надуживанням голосу.

Пам'ятним залишився з вистави «Варнак» образ матері Катерини – Катерини Лук'янівни, у виконанні М. Геляс, образ князя Мордатого у виконанні Я. Мелеця.

М'який за характером Дем'ян Федорович (артист В. Романенко), тривіальний і безпардонний слуга Яшка (В. Вербицький) і, насамперед, утриманка князя Мордатого Жюлі у виконанні артистки Ю. Лосевої.

У фіналі вистави знову на сцену виходить Кобзар (А. Вертелецький), і під його спів, повільно весь творчий склад театру виконує «Заповіт», відзначаючи славне 175-річчя з дня народження Т. Г. Шевченка (1989)<sup>15</sup>.

До постановки драми Т. Г. Шевченка «Назар Стодоля», окрім українських професійних театрів Закарпаття, зверталися і народні колективи. І тут треба віддати належне керівникові Хустського народного театру, заслуженому працівникові культури Всеволоду Майданному.

На початок роботи над виставою «Назар Стодоля» (кінець 1970 року) Всеволод Майданний мав досить стабільний акторський склад, театральний хор і оркестр. Тому у виставу було включено і «Вечорниці» П. Ніщинського, де неперевершеним солістом був Василь Рушак (із родини Рушаків, що виступали у складі театру Карпатської України «Нова Сцена»), який переїхав із Рахова до Хуста і, щоб бути поруч із театром, влаштувався працювати столяром в районному будинку культури.

У виборі на роль Назара режисер мав два варіанти. Перший – досвідчений Павло Єфременко,

другий – Михайло Калитич – молодий красивий юнак, але зовсім без сценічної практики. Режисер вибрав Михайла і не помилився. Пара, Світлана Шумило (Галя) і Михайло Калитич (Назар), нагадували таку собі козацьку пару Ромео і Джульєтти зі своїм коханням та відданістю. А Павло Єфременко блискуче виконав роль Гната Карого – побратима Назара.

Вдало вписалася в уже вироблений з роками акторський ансамбль народного театру О. Тітяєва, випускниця режисерського відділу Київського інституту культури, демонструючи в ролі Стехи вміння швидкого перевтілення: одна – перед Галею, інша – на самоті, ще інша – з Хомою Кичатим (В. Майданний).

У виставі також були задіяні аматори Г. Швачко, О. Микитич, В. Чорей, З. Асановська, І. Маргітич, О. Сливка, В. Рушак, В. Канаєв, І. ВасиLINEць, В. Власюк. У масових сценах, зокрема у «Вечорницях», – хор та оркестр театру в кількості 50 осіб. Музичний керівник – Володимир Ліхачевський.

Відомий ужгородський театральний критик Йосип Баглай згодом писав, що постановка драми Т. Шевченка на сцені Хустського народного театру є свідченням творчої зрілості колективу і його керівника<sup>16</sup>.

Прем'єра «Назара Стодолі» (лицарська балада в двох діях) з «Вечорницями» Петра Ніщинського в Закарпатському обласному музично-драматичному театрі імені братів Юрія-Августина та Євгена Шерегіїв відбулася 1 травня 2011 року. Здійснив виставу головний режисер театру – народний артист України Анатолій Філіппов. Художнє оформлення – заслуженого діяча мистецтв України Емми Зайцевої, постановка танців – Віктора Бабуки, керівник оркестру – Тетяна Бабець.

У масових сценах вистави задіяний увесь творчий склад театру, а головні ролі виконували такі провідні майстри сцени, як Василь Шершун та Олександр Мавріц, а також актори Тарас Гамага, Степан Барабаш, Юрій Шкляр, Жанна Баранович, Катерина Якубик-Гамага, Лариса Волковська та інші.

У 2011–2012 роках шевченківську виставу «Назар Стодоля» закарпатського театру показано в Києві, Білій Церкві, Фастові, Тернополі, Золочеві, Харкові, Лозовій. У травні 2012 року виставу «Назар Стодоля» показано в м. Пряшеві (Словацька Республіка) на Міжнародному фестивалі Художнього слова і драми імені О. Духновича.

Після проголошення незалежності України мав би початися третій період театральної шев-

ченкіани на Закарпатті. На жаль, так не сталося. Слід сподіватися, що попереду – нові шевченківські вистави в Ужгороді. Нещодавно обласний театр відновив виставу «Наймичка», а вже найближчим часом на сцені можуть з'явитися «Гайдамаки», прем'єра яких через відомі історичні події (14–15 березня 1939 року) так і не відбулася...

---

<sup>1</sup> Podkarpatska Rus. – 1921. – 26 квітня.

<sup>2</sup> Uj Kozlony. – 1924. – 20 квітня.

<sup>3</sup> Шерегій Ю.-А. Нарис історії українських театрів Закарпатської України до 1945 / Юрій-Августин Шерегій, редакція і вступні статті В. Маркуся і В. Ревуцького. – Нью-Йорк ; Париж ; Сідней ; Торонто ; Пряшів ; Львів : Словацьке педагогічне видавництво в Братиславі, 1993. – с. 322.

<sup>4</sup> Газ. «Свобода». – 1924. – 24 квітня

<sup>5</sup> Баглай Й. Людські долі і людські покликання / Йосип Баглай. – Ужгород, 1997. – С. 78.

<sup>6</sup> Газ. «Свобода». – 1927. – 15 вересня.

<sup>7</sup> Там само.

<sup>8</sup> Газ. «Новое Время». – 1927. – 14 жовтня.

<sup>9</sup> Шерегій Ю. Нарис історії... – с. 332.

<sup>10</sup> Баглай Й. Із театром – сорок років (статті, рецензії, нариси) / Йосип Баглай. – Ужгород, 1997. – С.112.

<sup>11</sup> Микитась В. Образ Кобзаря на сцені // Закарпатська правда. – 1961. – 19 березня.

<sup>12</sup> Там само.

<sup>13</sup> Ігнатюк Г. Від гасниці до рампи : Нариси з історії українського театру на Закарпатті / Гнат Ігнатюк. – Ужгород : Політграфцентр «Ліра», 2011.4.2. – С. 65.

<sup>14</sup> Красівський В. За поемою Т. Г. Шевченка // Закарпатська правда. – 1963. – 8 березня.

<sup>15</sup> Баглай Й. «Варнак» : [Прем'єра вистави-інсценізації творів Т. Г. Шевченка на сцені обл. укр. муз.-драм. театру] // Закарпатська правда. – 1989.

<sup>16</sup> Баглай Й. Поетична п'єса : [«Назар Стодоля» Т. Г. Шевченка на Закарпатській сцені//Закарпатська правда. – 1989. – 2 лютого.



## ІНТЕРПРЕТАЦІЇ «НАЗАРА СТОДОЛІ» Т. ШЕВЧЕНКА НА СЦЕНІ ХАРКІВСЬКОГО ТЕАТРУ ІМ. Т. Г. ШЕВЧЕНКА

*У статті відтворено сценічну історію драми Т. Г. Шевченка «Назар Стодоля» на сцені Харківського драматичного театру ім. Т. Г. Шевченка. Творча спадщина поета для цього колективу, що веде свій родовід від «Березоля», завжди мала програмне значення. Тож звернення до єдиної завершеної драми поета не було випадковим, вона поставала на сцені харківського театру 1939 р. (реж. В. Воронов, М. Веселов), 1943 р. (реж. Л. Дубовик), 1953 р. (реж. В. Крайниченко) та 1972 р. (реж. Б. Мешкіс). У сценічних версіях Харківського театру ім. Т. Г. Шевченка, що виникали за різних історичних умов та на інакшому культурно-мистецькому тлі, драма «Назар Стодоля» пододала шлях від соціально-історичної драми (із загостреним трагедійним звучанням) до народнопоетичної легенди про любов і, зрештою, до історії кохання українських Ромео і Джульєтти.*

**Ключові слова:** «Назар Стодоля», режисерська інтерпретація, Харківський театр ім. Т. Г. Шевченка.

*В статье воссоздана сценическая история драмы Т. Г. Шевченко «Назар Стодоля» на сцене Харьковского театра им. Т. Г. Шевченко. Творческое наследие поэта для данного коллектива, который ведет свою родословную от «Березиля», всегда имело программное значение. А значит, обращение к единственной завершенной драме поэта было не случайным, она возникала на сцене харьковского театра в 1939 г. (реж. В. Воронов, Н. Веселов), в 1943 г. (реж. Л. Дубовик), 1953 г. (реж. В. Крайниченко) и 1972 г. (реж. Б. Мешкис). В сценических версиях Харьковского театра им. Т. Г. Шевченко, которые возникали в разные исторические периоды и при различном культурно-художественном фоне, драма «Назар Стодоля» преодолела путь от социально-исторической драмы (с заостренным трагическим звучанием) до народнопоэтической легенды о любви и, наконец, до истории любви украинских Ромео и Джульетты.*

**Ключевые слова:** «Назар Стодоля», режиссерская интерпретація, Харьковский театр им. Т. Г. Шевченко.

*The article reproduces theatrical history of T. Shevchenko's drama «Nazar Stodolia» in Kharkiv Shevchenko Drama Theatre. The artistic heritage of the poet for the group, which has its history from the «Berezil», always had a programmatic value. Therefore, turning to only one completed drama of the poet was not casual, it appeared on the stage of Kharkiv theatre in 1939 (directed by V. Voronov, N. Veselov), in 1943 (directed by L. Dubovik), in 1953 (directed by V. Krainychnenko) and in 1972 (directed by B. Meshkis). The stage versions of Kharkiv Shevchenko Theatre, which was arising under different historical conditions and other cultural and artistic background, drama «Nazar Stodolya» crossed the path from socio-historical drama (with a pointed tragic sound) to folk-poetic legend about love and, ultimately, to history about love of Ukrainian Romeo and Juliet.*

**Key words:** «Nazar Stodolia», director's interpretation, Kharkiv Shevchenko Theatre.

Творча біографія Харківського театру ім. Т. Г. Шевченка була тісно пов'язана з поезією митця ще задовго до того, як колективу було присвоєно його ім'я. Серед низки втілених на кону театру вистав за мотивами творів та біографії по-

ета, його єдина завершена драма «Назар Стодоля» мала кілька сценічних інтерпретацій (1939, 1943, 1953 та 1972 рр.). Прем'єри різних вистав однієї п'єси на сцені шевченківців відбувались у березні незалежно від того, чи був цей рік ювілейним

для поета, і до певної міри були відображенням як мистецьких пошуків самого колективу, так і художньо-стилістичних реалій часу.

Уперше театр звернувся до «Назара Стодолі» 1939 року, що проходив в Україні як рік 125-річчя від дня народження Тараса Шевченка. Долучаючись до святкувань, театральні колективи країни втілювали на кону твори поета, намагались інсценізувати його біографію. Звісно, що Харківський театр ім. Т. Шевченка, колектив, у генезі якого звернення до поезії Кобзаря було визначальним у формуванні творчого методу та мистецького кредо, не міг залишитись осторонь. Готуючись до ювілею поета, чиє ім'я він мав, театр постав перед вибором сценічного матеріалу для святкової вистави. Про відновлення на кону шевченківських «Гайдамаків» у постановці репресованого перед цим (і вже розстріляного на той момент) Леся Курбаса, як писав у спогадах Роман Черкашин, «не могло бути і мови»<sup>1</sup>. «Не затрималась на афіші схематична композиція “Сон”, створена і поставлена Л. Дубовиком 1935 р. Отже вибір зупинили на “Назарі Стодолі”»<sup>2</sup>. Щоправда, іншу думку про цю виставу Р. Черкашин висловив раніше, у 1947 р.

«В березні 1934 року Дубовик здійснив постанову сценічної композиції “Сон” за мотивами поезії Шевченка. І в цій постанові, розрішеній на фоні графічно виразних панно, що вимальовувалися на затемненій сцені якимсь особливим, чітким і водночас палючим внутрішнім вогнем, була пронизлива сувора пристрасність і загострена публіцистичність романтичного спектаклю»<sup>3</sup>.

Вистава готувалася лише до ювілею, без сподівань на подальше включення її до постійного репертуару, що свідчило про кон'юнктурне ставлення влади до ювілейних заходів. Програмною виставою сезону мав стати «Богдан Хмельницький» О. Корнійчука, над яким працював очільник театру М. Крушельницький, і саме на цю виставу були спрямовані всі творчі і технічні резерви театру. Втілення «Назара Стодолі» доручили молодому «енергійному» (за характеристикою Р. Черкашина) режисерові В. Воронову, учневі четвертого, останнього, набору режлабу, який на той час мав у своєму активі лише дві самостійні роботи – «Земля» М. Вірти та «Честь» Г. Мдівані. В програмках 1939 р. поряд з В. Вороновим фігурує ще й ім'я режисера М. Веселова.

Водночас акторський ансамбль вистави становили найкращі сили театру: Хома Кичатий – І. Мар'яненко (у другу чергу – Р. Івицький), Назар Стодоля – Л. Сердюк (у другу чергу – О. Хвиля),

Галя – В. Чистякова (у другу чергу – О. Васильєва), Гнат – Д. Антонович (у другу чергу – Г. Козаченко), Стеха – Л. Криницька (у другу чергу – Н. Герасимова), Хазяйка на вечорницях – М. Дикова. Художнє оформлення вистави здійснив В. Греченко, композитор – Б. Крижанівський.

У процесі роботи стало зрозуміло, що «вистава виходить аж ніяк не пересічна»<sup>4</sup>. Тож керівництво театру, як свідчили Р. Черкашин та Н. Горбунко, вирішило підсилити режисерський актив, і до репетицій долучився Л. Дубовик, але його прізвище на афішах і в рецензіях 1939 р. зазначене не було.

Прем'єра відбулась 6 березня 1939 р. У ювілейні дні на початку вистави перед глядачем виступав з літературною композицією Ростислав Івицький (що у парі з І. Мар'яненком також виконував роль Хоми). Під супровід оркестру він читав уривки з творів поета, «Щоденника», листування і автобіографії, а також історичних документів. Вистава вийшла за рамки одноразового ювілейного вечора. Її не лише включили до основного репертуару театру, а й вирішили везти на перші відповідальні для колективу гастролі до Москви. Саме «Назаром Стодолею» і відкривались московські гастролі Харківського театру.

Та, незважаючи на успіх, вистава недовго протрималась у чинному репертуарі театру. Щойно відгомоніли ювілейні урочистості, по завершенню року Шевченка, – вона зійшла зі сцени. Але її неочікуване відродження сталося 1943 р.

Як відомо, у роки війни колектив Харківського театру ім. Т. Шевченка було евакуйовано з міста кількома групами у різні місця призначення. І лише 1942 р. з'явилась можливість об'єднатися. Розрізнені частини колективу зустрілися у Воронежі, і театр почав працювати над поновленням репертуару та підготуванням нових вистав, проте наступ німецьких військ знову змусив від'їжджати спочатку до Свердловська (нині – знову Єкатеринбург), Нижнього Тагіла, а згодом – до далекої Фергани. Разом з театром у місті опинилась і львівська капела «Трембіта», яка долучилася до виступів театру: хористи брали участь у музичних епізодах вистав «Дай серцю волю, заведе в неволю» та «Богдан Хмельницький». Напевно, саме спільне перебування у Фергані з видатним українським хором і можливість його залучення до музичного супроводу вистав театру, підштовхнули Л. Дубовика до ідеї поновлення «Назара Стодолі». До того ж у роки війни спостерігалось піднесення патріотичних настроїв українського народу, а тематика й звучання п'єси Т. Шевчен-

ка були суголосними з ними. Не випадково «Назар Стодоля» з'явився й у репертуарі Київського театру ім. І. Франка у Семипалатинську 1942 р. у постановці А. Бучми. Виставу Харківського театру в Фергані Л. Дубовик відновлював уже самотужки (без В. Воронова і М. Веселова). Тож надалі саме його ім'я помилково фігуруватиме у джерелах як єдиного постановника попередньої вистави 1939 р.

А. Горбенко у монографії «Харківський театр ім. Шевченка» (а на нього зазвичай посилаються інші) в розміщеному наприкінці репертуарі театру подає Л. Дубовика як постановника вистави 1939 р., хоча в тексті називає й другого режисера – «постановка Л. Дубовика, режисер В. Воронов»<sup>5</sup>. Майже всі тогочасні джерела, програмки та преса 1939 р. вказують як постановників саме В. Воронова і М. Веселова. Ім'я ж Л. Дубовика як постановника «Назара Стодолі» з'являється лише у програмках 1943–1944 рр. На це вказує і дивом\* збережений первинний напис на папці з архівними матеріалами до вистави, зроблений ще за часів роботи в ньому фундаторів музею Ю. Фоміної та Р. Черкашина. Так от, на папці зазначено дві дати прем'єри – 6.03.39 та 12.03.43! Зазвичай таке подвійне датування у театральному музеї шевченківців означало дату поновлення вистави як у випадку, скажімо, із «Гайдамаками» чи «Шельменком-денщиком». Так само в архіві театру у фонді Л. Дубовика зберігається список його постановок, де «Назара Стодолю» датовано 1943 р. На це також прямо вказують рядки спогадів Р. Черкашина<sup>6</sup>, який пише про поновлення Дубовиком у Фергані «Назара Стодолі». Але він же, Р. Черкашин, ще у 1947 р. написав недоречний абзац у своєму нарисі про Л. Дубовика: «В спектаклі “Назар Стодоля” (1939 р.) Л. Ф. Дубовик традиційну сцену вечорниць ставить у новому ліричному ключі, домагається задушевності, інтимної поетичності обряду, майстерно використовує гру світлом, шукає справжньої непідробленої природності»<sup>7</sup>.

Показово й те, що до виходу монографії А. Горбенка деякі джерела, датовані 1939 і 1947 роками (брошури, що були видані до ювілею театру), вказують як постановників вистави «Назар Стодоля» 1939 р. Воронова і Веселова. У статті 1964 р. А. Іванова «Сто двадцять років сценічного життя»<sup>8</sup>, що присвячена сценічній історії «Назара Стодолі», вистава харківського театру 1939 р. названа однією з найкращих і серед постановочної

\* Дивом, тому що більшість папок в музеї, а разом з ними, звісно, і написи до них в останні роки були оновлені.

групи Л. Дубовик не фігурує, хоч далі автор окремо розглядає його постановку у Київському театрі ім. І. Франка 1951 р. у співтоваристві з А. Бучмою (який був і виконавцем головної ролі).

Л. Дубовик вочевидь мав причетність до постановки 1939 р. (але якою була міра його втручання у неї?), натомість чи не применшується режисерський задум В. Воронова (адже «непересічність» вистави виявилась ще до залучення Л. Дубовика), ім'я ж М. Веселова з часом зовсім зникло зі списку постановочної групи і на сьогодні лишається загадкою, як залишається невідомою його подальша доля. Отож саме це твердження могло спровокувати А. Горбенка до контамінації обох постановок – 1939 і 1943 рр.

Отже, чи можемо ми говорити про існування насправді якщо не двох постав, то хоча б двох редакцій однієї? Попри брак інформації та плутанину в аналізі обох вистав у наявних джерелах, певні відмінності версій 1939-го та 1943 рр. можна встановити.

Найбільш змістовну характеристику вистави подає А. Горбенко. Його опис скоріш за все базується на суміщенні обох редакцій вистави. А. Горбенко не розрізняє дві версії і не зазначає, які характеристики притаманні кожній з них. Щодо аналізу акторських робіт слід наголосити, що і А. Горбенко, який переважно спирався на спогади самих виконавців, й інші рецензенти аналізують ролі як такі, не розрізняючи дату постановки. Враховуючи, що постановка Л. Дубовиком 1943 р. здійснювалася в умовах воєнного часу у короткий термін, а виконавці залишилися ті ж самі, трактування образів не знало суттєвих змін. Тож відтворення особливостей акторського виконання сягає переважно до версії 1939 р., незалежно від датування та авторства джерел.

«Вся їхня вистава була побудована на контрастах, на раптових змінах настрою, підкреслено гострих колізіях»<sup>9</sup>, – писав А. Горбенко у ювілейному буклеті театру 1972 р., згодом, уже в монографії, зазначав: «Від мелодрами, від самодостатнього етнографізму до романтичної драми, до вияву трагедійності, властивої п'єсі, – ось той шлях, яким йшла режисура в трактуванні “Назара Стодолі”»<sup>10</sup>.

Постановники 1939 р. справді вирішували виставу як трагедію, завершуючи її сценою вбивства Гнатом Карим Хоми Кичатого. «Цілком правильно вчинив театр, відкинувши фальшивий кінець. Він очистив цим чудову драму від чужого їй мелодраматичного фіналу»<sup>11</sup>, – писав після гастролей театру у Москві кореспондент газети «Правда»

Д. Заславський. «Такий жорстокий фінал більше відповідав ідеологічним настановам щодо непримиренності класової боротьби і тогочасному тлумаченню творчості Тараса Шевченка»<sup>12</sup>, – так згодом пояснював режисерське вирішення Р. Черкашин. Проте, зазначимо, піднесення Шевченкового слова до вершин справжньої трагедії було успадковане акторами також від досвіду роботи з Л. Курбасом над «Гайдамаками».

Трагічного звучання виставі надавав безумовно не лише фінал, а й акторське виконання. Зокрема, Хома Кичатий у виконанні Івана Мар'яненка, як писав у 1947 р. харківський критик Г. Гельфанд-Бейн – «це кремінна людина, охоплена жадобою влади, прагненням добитися полковницької булави. В кінці спектаклю актор показував не просто невдачу, а розпач Кичатого, тобто знову підніс роль до трагедійного звучання»<sup>13</sup>. Трагічними фарбами, вже героїчного відтінку, наділяв свого персонажа Гната Д. Антонович. З цього приводу А. Горбунко писав: «Великою удачею у виставі був образ Гната, створений Данилою Антоновичем. Людина доброї душі, великої фізичної сили, Гнат мав значно більший життєвий досвід, пізнав зраду друзів і жіночу підступність. В образі Гната Антонович відображав волелюбні прагнення народу, боротьбу з утисками та гнобленням»<sup>14</sup>.

Окрім посилення трагедійності Шевченкового твору, іншою особливістю сценічного прочитання, за ствердженням А. Горбенка, поставали її поетичність та ліризм: «Відмовившись від традиційності сценічного втілення п'єси, шевченківці домагаються справжнього поетичного звучання “Назара Стодолі”»<sup>15</sup>. Носієм цієї прикметної риси вистави передусім був образ Галі у виконанні Валентини Чистякової (як загалом лінія кохання Галі і Назара). Створений актрисою образ, «чарував своєю поетичністю, емоціональною насиченістю і драматизмом»<sup>16</sup>. Сучасники актриси відзначали щирість і простоту виконання<sup>17</sup>, чуттєвість та привабливість: «Глядачеві весело, коли вона сміється. Глядач вірить її смутку»<sup>18</sup>. Галя–Чистякова поставала не лише тендітною та палко закоханою дівчиною, на очах у глядача із дівчинки-підлітка народжувалася сильна й незламна жінка. «Долю своєї героїні, таку багату на несподівані повороти від щастя і радості до горя і відчаю, артистка розкрила з великою силою. Від дитячої безпосередності <...> до трагедійної несхитності і здатності на подвиг – такий шлях образу, накреслений Чистяковою»<sup>19</sup>.

Поетична стихія вистави сягала свого піку у сцені Назара і Галі в корчмі. «О. Сердюк

і В. Чистякова вражали своєю безпосередністю. Вони ніби поспішали висловити одне одному свої почуття. Все це відбувалося на тлі суворой природи, похмурой зруйнованої корчми. Ласка, ніжність і мрія були виявлені актором так щиро, що не виникало ніякої суперечності в образі Назара між чутливістю, мрійністю, героїчністю, непохитністю»<sup>20</sup>.

У виконанні О. Сердюка Назар поставав на-самперед незламним воїном. «Мужність і сила відчувалась у всьому. Навіть у хвилини розпачу, коли Назар <...> стаючи перед Хомою на коліна, зривав шапку з голови і кидав її з силою об землю. Діяв у цю мить відкрито і просто. Таким він був завжди»<sup>21</sup>, – писав А. Горбенко.

Щодо стилістичного вирішення вистава 1939 р. була досить лаконічною і стриманою, як свідчать відгуки преси та фото, що збереглися в музейних фондах театру. Одночасно з героїчною патетикою виконавці центральних ролей намагались уникати надмірно загострених фарб. І в цьому, напевно, також проявлялась нетрадиційність трактування драми, зазначена А. Горбенком і не сприйнята московською критикою під час гастролей 1939 р. «Побоювання сильних та різких фарб скувало гру І. О. Мар'яненка (Хома Кичатий), як і деяких інших акторів. Сотник недостатньо підлий у виконанні Мар'яненка, як Гнат Карий недостатньо широкий, буйний, нестримний у виконанні Г. Я. Козаченка. Це стосується і зрадниці Стехи (Л. А. Криницька). Печать стриманості лежить на грі цих талановитих акторів», – констатував московський критик<sup>22</sup>.

Здається, постановники умисно уникали мальовничості (і в акторському виконанні, і в сценографічному вирішенні, і в костюмах) та надмірного музично-етнографічного забарвлення. «Постановка “Назара Стодолі” ясна, проста, сувора <...>, – писав Д. Заславський. – Сувору художню міру витримали постановники В. Я. Воронов і М. Д. Веселов у музичному і танцювальному оформленні п'єси. Гарні колядки, казка кобзаря, жартівливий гопак»<sup>23</sup>. Схожу характеристику подає і харківський критик В. Морської, анонсує гастролі театру у Москві: «Танці та пісні у виставі глибоко пов'язані з текстом, безпосередньо витікають з нього»<sup>24</sup>.

Акторський склад вистави 1943–1944 р. практично не змінився, за винятком господині вечорниць (тепер її замість М. Дикової грала Н. Лихо). Принциповою відмінністю двох редакцій було їх музичне вирішення і відтворення сцени вечорниць. За спогадами Р. Черкашина, 1939 р.,

оскільки хористи театру були зайняті в «Богдані Хмельницькому», постановники «пішли за автором і поставили другу дію згідно з його ремарками»<sup>25</sup>. Таким чином, відмова від видовищного вокально-хореографічного звучання цієї сцени дала змогу виразніше сприймати сюжет. «По-хатньому скромні вечорниці приваблювали камерністю, ліричний “козачок” тут танцювала лише одна пара. Мізансцени нагадували картину І. Рєпіна»<sup>26</sup>. Сімейно-затишного характеру цій сцені надавала присутність маленьких дітей та пісні кобзаря (Ф. Радчук, в паралель – М. Савченко) під акомпанемент бандури. І справді, як значний позитив вистави 1939 р., харківський критик В. Морської відзначав: «...П'єса не розбавлена різноманітними домішками на кшталт незмінних “Вечорниць” Ніщинського, які на українській сцені часто-густо вклеювалися і вклеюються в драму Шевченка»<sup>27</sup>.

Творча співпраця театру із капелою «Трембіта» спонукала режисера Л. Дубовика у 1943 р. ввести до вистави як дивертисмент музичну картину П. Ніщинського. Саме це було суттєвою відмінністю від первинної сценічної версії театру. У програмках 1943–1944 рр., на відміну від 1939 р., окрім музичного оформлення Б. Крижанівського, окремо вказується – «у другій дії вечорниці – П. Ніщинського», вочевидь саме їх виконували артисти капели. (У програмці 1943 р. у переліку дійових осіб немає й кобзаря, роль якого 1939 р. виконували в чергу Ф. Радчук та М. Савченко.) Таким чином, вистава 1943 р. більше тяжіла до видовищно-концертного варіанта. А тому твердження А. Горбенка, що виставі не бракувало видовищності, «яскравих і повних глибокого змісту масових сцен»<sup>28</sup>, на нашу думку, слід віднести вже до версії Л. Дубовика 1943 р. І саме в такому ключі згодом трактуватимуть «Назара Стодолю» А. Бучма і Л. Дубовик у співавторстві з А. Бучмою 1951 р. на сцені Київського театру ім. І. Франка.

Попри брак докладного опису вистави 1943 р. та практичну ідентичність акторського виконання, концепція цієї версії та її стилістичне вирішення виглядає відмінним від варіанта 1939 р. Місце стриманості та лаконічності зайняли мальовничість і яскравість, камерність загальних сцен поступилася видовищності, героїчна патетика стала домінувати над поетичністю і ліризмом. Правомірним сьогодні було б розглядати постановку Л. Дубовика 1943 р. як самостійну виставу з новим режисерським баченням, незважаючи на майже той самий склад виконавців.

Розпочинаючи театральне життя у звільненому Харкові з січня 1944 р., театр включив до

свого репертуару і поновленого «Назара Стодолю», львівська капела також переїхала до Харкова і продовжувала здійснювати музичний супровід вистав театру. Повернення колективу до рідного міста та відновлення його діяльності збігалися і з ювілеєм Кобзаря (130-років від дня народження). Тож «Назар Стодоля» ледь не щодня йде у січні, лютому та березні 1944 р., а потому, після гастролей театру у Києві, зникає з афіші.

Проте ця вистава, що сприймалася як ювілейний захід, надовго збереглась у пам'яті глядачів і, безперечно, членів колективу. Згадка про неї, про неперевершену майстерність виконавців Мар'яненка, Сердюка, Чистякової, Антоновича, Криницької і надихала і водночас тяжіла над наступними трактуваннями та молодими виконавцями.

У 1953 р. сценічне прочитання «Назара Стодолі» здійснив режисер-початківець, учень М. Крушельницького Володимир Крайниченко, художнє оформлення знову випало здійснювати В. Греченкові (тож кардинальних змін візуального образу не відбулося), музику до вистави написав Л. Ревуцький.

Звернення до драматичного твору Т. Шевченка цього разу обумовлювалось не ювілейними урочистостями, а було викликане тяжінням режисера до української класики. У п'єсі Т. Шевченка В. Крайниченко знайшов і тему, співцем якої буде протягом своєї, на жаль, недовгої, режисерської творчості – тему поетичного кохання, відданості, жіночності, що в цьому разі виразно поставала в образі Галі.

Та цій виставі не надто пощастило із інформаційним висвітленням у пресі. Її прем'єра збіглася у часі зі смертю «вождя народів» і трауром з цього приводу, тож усі газети від центральних до місцевих і районних, свої шпальти віддавали, зрозуміло, траурним матеріалам. А прем'єра «Назара Стодолі» на сцені театру імені Шевченка залишилась майже непоміченою. Лише у травні 1953 р. у «Соціалістичній Харківщині» з'явилася рецензія на виставу. Проте серед нечисленних матеріалів музейного архіву театру збереглися протоколи обговорення вистави на засіданнях худради, що дають змогу хоча б частково відтворити історію її створення та особливості режисерського прочитання.

Над виставою В. Крайниченка тяжіла згадка про попередні вистави за участю фундаторів театру, які все ще залишались діючими акторами. Тож претензії до молодого режисера й не менш молодих та малодосвідчених акторів висувалися з огляду на попередній досвід сценічного прочитан-

ня драми. Запал молодості часом наштовхувався на нерозуміння досвіду. Романтична піднесеність, спроба висунути на перший план історію кохання йшла всупереч традиції соціального загострення змісту п'єси. Наголосимо, що саме тема кохання, поетичність і романтика, ліризм, мотиви жертвності закоханих, непростой жіночої долі пронизують творчість В. Крайниченка у його найкращих виставах «Лимерівна», «Повія», «Марина».

У виставі 1953 р. В. Крайниченко намагався акцентувати на романтико-поетичній лінії твору, особистих внутрішніх почуттях головних персонажів, практично зовсім відмовляючись від героїчної патетики. Режисер прагнув підняти своїх героїв над буденністю, хотів розповісти передусім історію кохання, зробивши ставку на молодих виконавців, їх щирість та безпосередність.

Водночас В. Крайниченко не відкидав і соціального підґрунтя конфлікту. Створюючи соціально-історичне тло вистави, широко наситив її епічними картинками, в яких відображались «народні звичаї, обряди, фольклорний матеріал майстерно підпорядкований ідейному змісту постановки»<sup>29</sup>. Особливо виразно це поставало при мізансценічному вирішенні масових сцен. На думку рецензента «Соціалістичної Харківщини» В. Романенка, особисте протистояння Кичатого і Стодоли підсилювалося розташуванням представників заможного козацтва, які ставали на сторону сотника у першій сцені, та сільської молоді, що завмирала у сцені вечорниць, «виражаючи своє зневажливе ставлення»<sup>30</sup>, коли до хати вривався непроханий гість. Загострення соціального конфлікту рецензент вбачав навіть у сценічному оформленні: «Багатство і пишність інтер'єра кімнати Кичатого різко контрастує з убогою хагиною бідної козачки, де відбуваються вечорниці»<sup>31</sup>.

Загальне образно-візуальне вирішення вистави наголошувалося парадним антуражем (особливо це відчувалося у костюмах, у статуарній пластиці та жестах, у надміру невиправданій, як здавалося багатьом, театральності). Підкреслено піднесеними, надемоціональними подавалися і почуття героїв, що сприймалося критично і викликало закиди режисерові та акторам щодо глибини психологічного вирішення характерів. «Дещо однобоке розкриття образу Кичатого, невідповідність засобів сценічного втілення образу Назара щодо акторського виконання, відсутність чіткого режисерського задуму в трактуванні образу Стехи, – все це докорінно позначається на загальному звучанні спектаклю»<sup>32</sup>, – підсумовував у своїй рецензії В. Романенко.

На захист вистави, режисера та акторів виступив головний режисер театру Бенедикт Норд. Він відкидав тези деяких членів худради стосовно тяжіння її до мелодрами. Щодо апелювання до попередньої постановки він відзначав, що її режисерське вирішення було не краще нинішньої, але в ній грали майстри сцени. «Перед постановкою цієї вистави у нас стояло питання, чи може ця виставу грати молодь, і ми вирішили, що може»<sup>33</sup>, – промовляв він на засіданні худради.

Особливої критики зазнало акторське вирішення образу Назара Борисом Ставицьким. Під час обговорення на худradі йому закидали надмірну істеричність та нервовість, скутість, інтелігентність і крихкість. «Немає Назара з проявом вольових і сильних почуттів, і це проходить по всіх актах <...> він надто куций, надто інтелігентний»<sup>34</sup>, – зауважував на худradі представник Харківського обласного театру Романенко. А найголовніше, що в такому поданні Назар не виглядав переконливо як гідний антагоніст Кичатого. Вочевидь образ Назара був не до кінця вирішений режисером, бо схожі закиди стосувалися й іншого виконавця – Ярослава Геляса. «Його Назар Стодоля (за Т. Г. Шевченком) був надто нервовим і метушливим...»<sup>35</sup>, – писала авторка монографії про Я. Геляса І. Давидова, спираючись, мабуть, на окремі спостереження сучасників.

Зазнало гострої критики і вирішення образу Кичатого у виконанні актора О. Романенка. На думку Р. Черкашина, його «образ вийшов здрібнений і розрішено його лише по лінії зовнішнього характеру»<sup>36</sup>. (Згодом в паралель з ним у цій виставі гратиме І. Мар'яненко. Так відбувалося підсилення вистави досвідченими майстрами).

Більш схвально був сприйнятий образ Галі у виконанні молодой Реї Колосовой, яка «змогла передати юність, душевну красу, поетичність»<sup>37</sup> своєї героїні. «В Галі – Колосовій розвинене чуття справедливого, готовність будувати самостійне життя на основі особистої праці...»<sup>38</sup>, – наголошував рецензент «Соціалістичної Харківщини» В. Романенко.

Безумовною акторською удачею, на переконання багатьох, був образ Стехи, блискуче втілений Юлією Фоміною, та виконання І. Костюченком ролі Гната. В. Романенко вважав цю роль справжньою перемогою актора: «Костюченко – Гнат – цільний характер, людина неабиякого розуму, мужності»<sup>39</sup>.

Музику Л. Ревуцького до вистави було визнано невдалою та ілюстративною («для мене зовсім не зрозуміла музика, – говорив О. Сердюк, – чи

це обрядова, чи просто як супровід»<sup>40</sup>), і тут знову не обійшлося без порівняння із попередньою версією театру. Гостро критично сприйняв роботу композитора і автор єдиної рецензії на виставу: «В музиці важко знайти ознаки авторської індивідуальності <...> Автор збивається подекуди на штамп <...> Ілюстративність музики не дозволяє Л. Ревуцькому розкрити зміст соціальної теми п'єси, даремно було б шукати в ній також образи Назара і Галі, тему їх кохання і т.д.»<sup>41</sup>. Натомість саме музичне оформлення мало вирішальне значення у режисерському задумі.

Музично-пісенний супровід, картини народних звичаїв, обрядів, фольклорний матеріал мав підсилювати загальну поетичну атмосферу і підкреслювати внутрішній стан персонажів. Вистава розпочиналась колядками, що лунали перед закритою завісою наче здалеку, у сцені Галі та Назара в корчмі знов долинала ледве чутна пісня. Вистава перетворювалась «на народну легенду, кобзареву пісню, сповнену неспішної оповідальності про хлопця Назара і дівчину Галю, які любили один одного, про друга Гната, з яким він ходив воювати <...> Така повільність розповіді створювала основний темпоритм вистави, обґрунтовуючи ідейно-тематичну і концептуальну лінію дії і образів, що склалися з любові, природи, пісні»<sup>42</sup>. Таке сценічне вирішення не знайшло розуміння як у самому колективі, так і в критиці. «І все ж центральний конфлікт “Назара Стодолі” не реалізований у спектаклі з усією можливою послідовністю. Це стосується перш за все ряду головних образів – Стодолі, Кичатого, Стехи»<sup>43</sup>, – констатував рецензент «Соціалістичної Харківщини» В. Романенко.

Поет-романтик у режисурі, В. Крайниченко був таким у найкращих своїх виставах. Але в 1953 р. його прагнення були не на часі і неспроможні були подолати усталеного стереотипу щодо трактування шевченківських образів.

Вистава 1972 р., яка мала доволі тернистий шлях до глядача, кілька серйозних переробок і заміну головного виконавця, поверталась до своєрідного зовнішнього аскетизму, властивого прочитанню 1939 р. Але постановники відверто наголошували не на соціальному звучанні, а на любовній лінії твору Шевченка, і так само, як Крайниченко, робили виставу молодіжну («вік же найстарших виконавців не перевищує тридцяти років»<sup>44</sup>, – із захопленням наголошувала у своїй рецензії О. Вербицька).

Театр розпочав роботу над п'єсою Т. Шевченка у ювілейний для колективу 50-й сезон. Звісно,

кожна вистава, що була запланована цього сезону, мала засвідчувати його славні традиції, демонструвати майстерність сучасного покоління. Роботу над виставою театр проводив (згідно з наказом та протоколами худради) у жовтні-листопаді 1971 р. Прем'єру було призначено на грудень. Її втілення доручили запрошеному режисерові В. Божку (в той час головний режисер Харківського театру опери та балету), художнику Л. Братченкові (головний художник того ж театру), композиторові Б. Яровинському, роль головного героя мав виконати дебютант. Проте робота не пішла...

У процесі репетицій стало зрозуміло, що ані режисерська інтерпретація (чимало сцен, тексту було скорочено постановником, таким чином відбувалась втрата істотних характеристик персонажів та загального змісту), ані виконання головних ролей, особливо Назара, не відповідають поставленим завданням. Керівництво театру кілька разів влаштувало перегляд вистави, подовжувало терміни роботи, та згодом дійшло висновку, що вистава вимагає кардинальних переробок. «Роботу треба продовжувати, але ввести нових виконавців, влити життя в масовки, <...> переглянути оформлення, перевірити текст і т.д. і після нового року випустити цю виставу»<sup>45</sup>, – виголошував вердикт завіт театру А. Горбенко.

Нищівну критику постановочної групи членами худради пом'якшив головний режисер Б. Мешкіс. Констатуючи істотні хиби та недопрацювання, він був переконаний, що вистава народжується. «Не все тут погано – оформлення відповідає Шевченку, музика написана добре, в настрої. <...> Переробляти зараз кардинально, це давати зараз нову постановочну групу <...> А у нас є певні плани <...> цю виставу, яку ми переглянули, ми її глядачеві не покажемо, бо треба: по-перше, допрацювати з тою ж постановочною групою, або, по-друге, припинити роботу і зробити нову обсаду і постановочну групу»<sup>46</sup>.

Зрештою Броніслав Мешкіс як головний режисер сам активно втручається у постановочний процес. На роль Назара призначається Валерій Івченко, амплу якого на перший погляд не відповідало цій ролі. Проте відповідало баченню Мешкіса. Ще під час обговорення вистави на худраді він заявляв: «Назар-хорунжий мені не потрібен, а Назар світлий, чистий, який любить Галю, його коханість, ось що треба»<sup>47</sup>. Доопрацювання затягнулося на цілих три місяці (частково це можна пояснити тим, що театр готував прем'єру «Патетичної сонати» з Валерієм Івченком у головній ролі, у режисурі Б. Мешкіса). І глядачеві виставу показали

лише наприкінці березня (22. 03. 1972 р.). Власне це виявилась нова сценічна редакція вистави, в попередньо заявлених декораціях та акторському складі, за винятком головного виконавця. І вистава зажила. Б. Мешкіс побажав залишитись у тіні – на афішах, і в програмках фігурувало ім'я В. Божка, але і А. Горбенко (який вказує у монографії як режисера саме Б. Мешкіса), і учасники цієї вистави наголошують, що по праву режисером вистави вважається саме він. Навіть протокол худради від березня 1972 р. як постановника вказує також його ім'я.

Отже, ще на грудневій худраді режисер наголошував, що для нього головним у виставі є кохання Назара і Галі. Він ще раз висловлює цю тезу у статті «Турботи про майбутнє», вміщеній у журналі «Український театр» за 1972 р.: «Це поема про любов Назара і Галі, українських Ромео і Джульєтти. Хочеться показати їхню боротьбу за справжнє почуття в конкретному соціальному середовищі, в конкретний жорстокий час, не розцвічуючи їх кохання хай і барвистою етнографією»<sup>48</sup>.

У новій версії з'явилось те, чого суттєво не вистачало для такого рішення у першій редакції. Якщо на обговоренні варіанта В. Божка С. Чибісова зазначала: «немає вистави про велику любов <...> немає того аромату кохання, яке все перемагає»<sup>49</sup>, то тепер вектор оцінок був іншим: «"Назар Стодола" у постановці шевченківців – це спектакль про велику силу чистого кохання, про непереможність його, про необхідність боротися за свої переконання проти представників світу мізерного»<sup>50</sup>.

Цього разу гостро критичних претензій до головних виконавців не було. Констатуючи, що перед В. Івченком – виконавцем ролі Назара – стояли непрості завдання, В. Жовтяк писав: «Артист дав власний малюнок ролі, часом переконливий, а часом занадто розпливчастий. <...> це швидше мрійлива, м'якотіла людина, аніж борець, яким він має бути»<sup>51</sup>. Справжнім героєм вистави вбачався критикові Гнат у виконанні В. Маляра, що наділяв свого героя активною цілеспрямованістю. Натомість інший критик Л. Жукова справжнім успіхом вистави називав творчий тандем обох акторів: «Обидва ці виконавці грають мужньо, просто, без будь-якої сентиментальності, обидва створюють образи справжніх запорожців-воїнів, надійних захисників рідної землі, незалежної козацької вольниці»<sup>52</sup>. Схожу оцінку акторського дуєту подає й О. Вербицька, насамперед акцентуючи цілісність та мужність накреслених акторами персонажів – «Назар – поривчастий, запальний,

але мужній і хоробрий воїн»<sup>53</sup>. Гнат, на її думку, був менш експансивний: «І гострий розум, і мужність, і вміння по-справжньому дружити і любити добре передані у грі В. Маляра»<sup>54</sup>.

О. Бурді вдалося, на думку В. Жовтяка, передати «щирість почуттів своєї героїні»<sup>55</sup>, поетично та проникливо виконуючи роль Галі. «Юна артистка О. Бурда підкорює глядача багатою гамою ліричних відтінків внутрішнього життя шевченківської Галі»<sup>56</sup>, – писала О. Вербицька, хоча й зазначала, що рішучості до боротьби, «незламності сили волі» у створеному образі не вистачає.

Хома Кичатий у виконанні В. Шестопалова, за визначенням Л. Жукової, – «сама жорстокість, груба сила»<sup>57</sup>. Проте за відгуками рецензентів актор не наділяв свого героя іншими рисами, що позбавляло образ багатогранності, об'ємності. «В ім'я вияву лише його провідної грані»<sup>58</sup> актор подавав Кичатого «крупним планом»<sup>59</sup>.

Складний характер Стехи відтворювали у виставі Л. Капуста (Л. Погорелова) та О. Бабенко. «Гострий розум, сміливість, винахідливість, веселість, успадкована від простого народу, звідки вона вийшла, викликають симпатію у глядача»<sup>60</sup>, – писала про Л. Капусту О. Вербицька. «Її Стеха так і іскрилась молодістю, темераментом, сміливою вдачею, заражаючи всіх своєю життєрадісністю»<sup>61</sup>, – з плином часу напише про виконання цієї ролі О. Бабенко Ю. Фоміна (виконавиця цієї ж ролі у виставі 1953 р.). І хоча постановники здійснили певні купюри у репліках Стехи, що розкривали її подвійну сутність, виконавицям вдавалось передавати її підступність: «Природна привабливість і щира безпосередність молодості Стехи поєднуються з розсудливістю, кмітливістю й користолюбністю»<sup>62</sup>.

Переконливими стали не лише головні герої, а в цілому весь акторський ансамбль. Мешкіс вичистив зайву оперність. Вистава вийшла чистою і світлою, простою і душевною: «<...> Зі сцени лунає чиста, овіяна романтикою, свіжим диханням молодості симфонія любові, дружби, симфонія радості боротьби за торжество високих почуттів»<sup>63</sup>. Своєрідного звучання набував фінал вистави. Він не суперечив друкованій версії Шевченкового тексту, проте Хома (у виконанні В. Шестопалова) «відчував свою розчавленість, але залишався вогором, з тих, хто бореться за "своє" до кінця»<sup>64</sup>. Про невичерпність конфлікту й неоднозначність фіналу свідчила й німа сцена, якою завершувалась вистава.

Тож у сценічних версіях Харківського театру ім. Т. Г. Шевченка, що виникали за різних



історичних умов та на інакшому культурно-мистецькому тлі, «Назар Стодоля» подолав шлях від соціально-історичної драми (із загостреним трагедійним звучанням) до народнопоетичної легенди про любов і, зрештою, до історії кохання українських Ромео і Джульєтти. У багатій сценічній історії єдиної п'єси Т. Шевченка постановки у Харківському театрі ім. Т. Г. Шевченка становлять значущу сторінку, режисерські інтерпретації засвідчують діапазон стилістичних та жанрових пошуків, можливих у межах одного твору, а майстерність виконавців досі збуджує пам'ять глядачів.

<sup>1</sup> Черкашин Р., Фоміна Ю. Ми – березильці. Театральні спогади-роздуми / Роман Черкашин, Юлія Фоміна. – Х. : Акта. – 2008. – С. 156–157.

<sup>2</sup> Там само.

<sup>3</sup> Черкашин Р. Л.Ф. Дубовик / Р. Черкашин. – Х., 1947. – С. 9.

<sup>4</sup> Черкашин Р., Фоміна Ю. Ми – березильці... – С. 159.

<sup>5</sup> Горбенко А. Г. Харківський театр імені Т. Г. Шевченка / А. Г. Горбенко. – К. : Мистецтво, 1979. – С. 113.

<sup>6</sup> Черкашин Р., Фоміна Ю. Ми – березильці... – С. 182.

<sup>7</sup> Черкашин Р. Л.Ф. Дубовик / Р. Черкашин. – Х., 1947. – С. 13.

<sup>8</sup> Іванов А. Сто двадцять років сценічного життя / Анатолій Іванов // Вітчизна. – 1964. – № 3. – С. 161–165.

<sup>9</sup> Харківський державний ордена Леніна академічний український драматичний театр імені Т. Г. Шевченка / Упор. та автор статті А. Горбенко. – К. : Мистецтво, 1972. – С. 11.

<sup>10</sup> Горбенко А. Г. Харківський театр імені Т. Г. Шевченка / А. Г. Горбенко. – К. : Мистецтво, 1979. – С. 113.

<sup>11</sup> Заславський Д. Драма и мелодрама (Гастроли Харьковского государственного драматического театра им. Т. Г. Шевченко) / Д. Заславский // Правда. – 1939. – 12 июня.

<sup>12</sup> Черкашин Р., Фоміна Ю. Ми – березильці... – С. 157.

<sup>13</sup> Гельфандбейн Г. І. О. Мар'яненко. Народний артист УРСР / Г. Гельфандбейн. – Х., 1947. – С. 16–18.

<sup>14</sup> Горбенко А. Г. Харківський театр імені Т. Г. Шевченка / А. Г. Горбенко. – К. : Мистецтво, 1979. – С. 114.

<sup>15</sup> Там само. – С. 113.

<sup>16</sup> Там само. – С. 114.

<sup>17</sup> Смоляк Я. В. М. Чистякова / Я. Смоляк. – Х., 1947. – 16 с.

<sup>18</sup> Заславський Д. Драма и мелодрама (Гастроли Харьковского государственного драматического театра им. Т. Г. Шевченко) / Д. Заславский // Правда. – 1939. – 12 июня.

<sup>19</sup> Горбенко А. Г. Харківський театр імені Т. Г. Шевченка / А. Г. Горбенко. – К. : Мистецтво, 1979. – С. 114.

<sup>20</sup> Там само.

<sup>21</sup> Там само.

<sup>22</sup> Заславський Д. Драма и мелодрама (Гастроли Харьковского государственного драматического театра им. Т. Г. Шевченко) / Д. Заславский // Правда. – 1939. – 12 июня.

<sup>23</sup> Там само.

<sup>24</sup> Морской В. Харьковский театр имени Шевченко в Москве / В. Морской // Известия. – 1939. – 20 мая.

<sup>25</sup> Черкашин Р., Фоміна Ю. Ми – березильці... – С. 157.

<sup>26</sup> Там само.

<sup>27</sup> Морской В. Харьковский театр имени Шевченко в Москве / В. Морской // Известия. – 1939. – 20 мая.

<sup>28</sup> Горбенко А. Г. Харківський театр імені Т. Г. Шевченка / А. Г. Горбенко. – К. : Мистецтво, 1979. – С. 115.

<sup>29</sup> Мацкеєва Т. Процес формування режисерського методу режисера Володимира Крайниченка в період 1952–1964 рр.: Дипломна робота студ. 5 курсу спеціальності «театрознавство» / Т. Мацкеєва ; ХДІМ ім. І. П. Котляревського. – Х., 1995. – Архів кабінету історії театру ХНУМ імені І. П. Котляревського. – С. 14.

<sup>30</sup> Романенко В. «Назар Стодоля» / В. Романенко // Соціалістична Харківщина. – 1953. – 5 травня.

<sup>31</sup> Там само.

<sup>32</sup> Там само.

<sup>33</sup> Протокол обговорення Художньою радою театру ім. Т. Г. Шевченка генеральної репетиції постанови «Назар Стодоля» Т. Г. Шевченка ... від 13. 03. 1953 р. // Музей Харківського театру ім. Т. Г. Шевченка (Неописаний документ). – С. 3.

<sup>34</sup> Там само. – С. 2.

<sup>35</sup> Давидова І. Ярослав Геляс / Ірина Давидова. – К. : Мистецтво, 1986. – С. 55.

<sup>36</sup> Протокол обговорення Художньою радою театру ім. Т. Г. Шевченка генеральної репетиції постанови «Назар Стодоля» Т. Г. Шевченка ... від 13. 03. 1953 р. // Музей Харківського театру ім. Т. Г. Шевченка (Неописаний документ). – С. 1.

<sup>37</sup> Романенко В. «Назар Стодоля» / В. Романенко // Соціалістична Харківщина. – 1953. – 5 травня.

<sup>38</sup> Там само.

<sup>39</sup> Там само.

<sup>40</sup> Протокол обговорення Художньою радою театру ім. Т. Г. Шевченка генеральної репетиції постанови «Назар Стодоля» Т. Г. Шевченка ... від 13. 03. 1953 р. // Музей Харківського театру ім. Т. Г. Шевченка (Неописаний документ). – С. 3.

<sup>41</sup> Романенко В. «Назар Стодоля» / В. Романенко // Соціалістична Харківщина. – 1953. – 5 травня.

<sup>42</sup> Мацкеєва Т. Процес формування режисерського методу режисера Володимира Крайниченка в період 1952–1964 рр.: Дипломна робота студ. 5 курсу спеціальності «театрознавство» / Т. Мацкеєва ; ХДІМ ім. І. П. Котляревського. – Х., 1995. – Архів кабінету історії театру ХНУМ імені І. П. Котляревського. – С. 14.

<sup>43</sup> Романенко В. «Назар Стодоля» / В. Романенко // Соціалістична Харківщина. – 1953. – 5 травня.

<sup>44</sup> Вербицкая Е. «Назар Стодоля» в театре имени Т. Г. Шевченко / Е. Вербицкая // Красное знамя. – 1972. – 23 марта.

<sup>45</sup> Протокол засідання худради Харківського театру ім. Т. Г. Шевченка від 29. 11 1971 р // Музей Харків-

ського театру ім. Т. Г. Шевченка (Неописаний документ). – С. 1.

<sup>46</sup> Там само. – С. 3.

<sup>47</sup> Там само. – С. 4.

<sup>48</sup> Мешкіс Б. Турботи про майбутнє / Б. Мешкіс // Український театр. – 1972. – № 5. – С. 16.

<sup>49</sup> Протокол засідання худради Харківського театру ім. Т. Г. Шевченка від 29. 11 1971 р // Музей Харківського театру ім. Т. Г. Шевченка (Неописаний документ). – С. 2.

<sup>50</sup> Жовтяк В. Прем'єри сезону. «Назар Стодоля» / В. Жовтяк // Вечірній Харків. – 1972. – 28 березня.

<sup>51</sup> Там само.

<sup>52</sup> Жукова Л. Театр звітував у Москві / Л. Жукова // Соціалістична Харківщина. – 1972. – 5 вересня.

<sup>53</sup> Вербицкая Е. «Назар Стодоля» в театре имени Т. Г. Шевченко / Е. Вербицкая // Красное знамя. – 1972. – 23 марта.

<sup>54</sup> Там само.

<sup>55</sup> Жовтяк В. Прем'єри сезону. «Назар Стодоля» / В. Жовтяк // Вечірній Харків. – 1972. – 28 березня.

<sup>56</sup> Вербицкая Е. «Назар Стодоля» в театре имени Т. Г. Шевченко / Е. Вербицкая // Красное знамя. – 1972. – 23 марта.

<sup>57</sup> Жукова Л. Театр звітував у Москві / Л. Жукова // Соціалістична Харківщина. – 1972. – 5 вересня.

<sup>58</sup> Там само.

<sup>59</sup> Вербицкая Е. «Назар Стодоля» в театре имени Т. Г. Шевченко / Е. Вербицкая // Красное знамя. – 1972. – 23 марта.

<sup>60</sup> Там само.

<sup>61</sup> Фоміна Ю. Вічне джерело творчості / Ю. Фоміна // Вечірній Харків. – 1986. – 17 травня.

<sup>62</sup> Там само.

<sup>63</sup> Там само.

<sup>64</sup> Жовтяк В. Прем'єри сезону. «Назар Стодоля» / В. Жовтяк // Вечірній Харків. – 1972. – 28 березня.

## ШЕВЧЕНКІАНА ХАРКІВСЬКОГО ДРАМАТИЧНОГО ТЕАТРУ ІМЕНІ Т. Г. ШЕВЧЕНКА: ВЕКТОРИ ТВОРЧОГО ПОШУКУ

*Стаття присвячена втіленню на кону Харківського драматичного театру імені Т. Г. Шевченка п'єс та інсценізацій творів Т. Шевченка, а також драм, написаних на шевченківські сюжети та присвячених життю і творчості Кобзаря. На основі аналізу рецензій і спогадів сучасників, автор дістає висновку, що втілення Шевченкової творчості було пов'язане з різноплановими пошуками акторів та режисерів. А варіації на шевченківські теми, якими були вистави за п'єсами «Глум і помста» М. Кропивницького, «Марина» М. Зарудного та «Шлях» О. Беляцького і З. Сагалова, вдалими були лише тоді, коли режисери знаходили переконливе психологічне обґрунтування трактування авторського тексту, відповідність твору проблемам сучасного життя або поетиці творів Шевченка.*

**Ключові слова:** Т. Г. Шевченко, Харківський драматичний театр ім. Т. Шевченка, драматургія, режисура, акторське мистецтво.

*Статья посвящена воплощению на сцене Харьковского драматического театра имени Т. Г. Шевченко пьес и инсценировок произведений Т. Шевченко, а также драм, написанных на шевченковские сюжеты и посвященных жизни и творчеству Кобзаря. На основе анализа рецензий и воспоминаний современников, автор приходит к выводу, что воплощение шевченковского творчества было связано с разноплановыми поисками актеров и режиссеров. А вариации на шевченковские темы, которыми являлись спектакли по пьесам «Насмешка и возмездие» М. Кропивницкого, «Марина» М. Зарудного и «Путь» А. Беляцкого и З. Сагалова, удачными были только тогда, когда режиссеры находили убедительное психологическое обоснование трактовки авторского текста, соответствие произведения проблемам современной жизни или поэтике Шевченко.*

**Ключевые слова:** Т. Г. Шевченко, Харьковский драматический театр им. Т. Шевченко, драматургия, режиссура, актерское искусство.

*The article deals with the Kharkiv Shevchenko Theater's productions of the plays by Taras Shevchenko as well as various adaptations of other works by the great poet and the plays of other playwrights dedicated to the Kobzar. Speaking of versions and imitations of Shevchenko's motifs by other authors (Derision and Revenge by M. Kropyvnytskyi; Maryna by M. Zarudnyi; The Road by O. Bieliatskyi and Z. Sahalov), one can argue that they proved to be successful only if a director was able to offer a psychologically convincing explanation of their own vision and interpretation of the author's text, and if performance met the requirements of modern-day life and/or the spirit of Shevchenko's poetry.*

**Key words:** T. Shevchenko, Kharkiv Shevchenko Theater, dramaturgy, stage direction, actor's work.

Загальновідомо, що за часів Радянської влади відбір п'єс для постановки на кону державних театрів був достатньо регламентований і дуже часто мав ідеологічне підґрунтя. Так, харківський театр «Березіль», який з 1935 року названий іменем Т. Г. Шевченка, повинен був мати у своєму репертуарі вистави за творами великого поета (ця традиція існувала протягом п'ятдесяти років).

Але, попри це, втілення Шевченкової творчості було пов'язане з різноплановими, інколи суперечливими, інколи плідними пошуками акторів та режисерів. Всебічного аналізу шевченківських вистав на кону театру досі немає. Відомості про виставу «Назар Стодоля» (1939) знайшли відображення у другому томі двотомника «Український драматичний театр»<sup>1</sup>. А збірник «Нариси з історії

театрального мистецтва України ХХ століття» містить згадку лише про виставу «Гайдамаки» (1961)<sup>2</sup>.

Деякі відомості довідкового характеру про довоєнні постановки театру є у книжці О. Борщоговського та М. Йосипенка «Шевченко і театр»<sup>3</sup>. Більш конкретний та ґрунтовний матеріал містить монографія А. Г. Горбенка, присвячена історії театру імені Т. Г. Шевченка<sup>4</sup>. Безцінні згадки про шевченківські вистави театру 30-х років можна знайти у спогадах Р. Черкашина, які опубліковано у книзі «Ми – березільці»<sup>5</sup>. У дослідженні Г. Довбищенко і М. Лабінського «На сцені “Гайдамаки”» подається аналіз та спроба реконструкції спектаклю Л. Курбаса, наводяться відомості й про постановки «Гайдамаків» у театрах Радянської України, в тому числі – на сцені Харківського театру імені Т. Г. Шевченка<sup>6</sup>. Тому в цій статті ми вимушені спиратися майже виключно на рецензії, опубліковані на шпальтах періодичних видань.

Як відомо, за часів Л. Курбаса в театрі «Березіль» існувала традиція святкувати ювілеї Шевченка, влаштовуючи так звані шевченківські дні, в які йшла славетна вистава «Гайдамаки»<sup>7</sup>. Ця традиція продовжувалася й тоді, коли, після ганебного вигнання Курбаса, театр у 1933 р. очолив М. М. Крушельницький. Ще на початку 1933 р. йшлося до включення до репертуару якоїсь п'єси за творами Шевченка. Так, у розділі «Театр» журналу «Червоний шлях» відзначалося, що буде поставлено «великий спектакль з творів Т. Шевченка на зміну знятих з репертуару “Гайдамаків”, що йшли в націоналістичній композиції Курбаса»<sup>8</sup>. Першою шевченківською виставою післякурбасівського періоду стала інсценізація поеми «Сон». Її приурочили до шевченківських свят 1935 року, коли у Харкові було урочисто відкрито пам'ятник Шевченкові. Як відомо, для фігур цього пам'ятника скульпторові М. Манізеру позували актори театру (А. Бучма, О. Сердюк, Н. Ужвій, І. Мар'яненко, С. Коваль). Р. Черкашин слушно зауважував: «Не викликає сумніву, що березільські актори підказали скульпторові вирішення образів монументальної скульптурної композиції, що і дотепер прикрашає розташований у центрі міста сад імені Т. Шевченка, за зразків курбасівських “Гайдамаків”». Однак про відновлення цієї видатної вистави у театрі не могло бути й мови. До ювілею Кобзаря Л. Дубовик поставив сценічну версію поеми «Сон» (“У всякого своя доля”), але в репертуарі вона не втрималася. Для історії нашого театру цей спектакль мав певне значення лише тому, що тут уперше непогано заявив про себе обдарований

сценограф, на той час завідувач декоративного цеху Василь Греченко – художник неберезільської школи»<sup>9</sup>. Забігаючи наперед, скажемо, що саме Греченкові, художнику суто реалістичного напрямку, належатиме оформлення більшості вистав театру за творами Шевченка.

Прем'єра вистави «Сон» відбулася 24 березня 1935 р. З невеличкої замітки у журналі «Червоний шлях» ми дізнаємося, що композиція була складовою частиною «Шевченківського ранку», що відбувся в «Березолі» в день відкриття пам'ятника Кобзареві у Харкові: «Кульмінаційним пунктом Шевченківського ранку була постава етюда на матеріалах поеми Шевченка “Сон”. Композицію тексту для етюда та інсценізацію розробили й поставили режисери “Березоля” тт. Дубовик і Воронов. Напівтемна сцена. Праворуч нерухома фігура жандарма і ліворуч з другого боку – барельєф Шевченка. Біля бюсту артист Сердюк чітко подає тексти Шевченкового “Сну”, поєднуючи в одно ціле окремі сцени інсценізації. Майстерне оформлення художника Греченка відразу створює у глядачів потрібний настрій. Чорні тони, в яких здійснене все оформлення, виразно виявляють епоху гніту й поневолення, а вирізьблені постації на фоні безпросвітної темряви старої царської Росії ще більше підкреслюють цю ніби приреченість до загибелі всього навколо. Один по одному змінюються епізоди. Село. Сибір. Петербург з великим пам'ятником Петрові І на передньому плані. Режисери спромоглися хвилююче виявити основний задум великого Шевченкового твору через сценічний його показ»<sup>10</sup>. Цікаво, що надалі ім'я В. Воронова у зв'язку з виставою «Сон» вже не згадується. Мабуть, вистава, над якою працював молодий режисер, потім була значно перероблена Л. Дубовиком. На жаль, автор замітки не називає прізвищ інших виконавців. Не згадує про них і Р. Черкашин у своїй брошурі про Л. Дубовика, яка вийшла у 1947 році: «І в цій поставі, розрішених на фоні графічних виразних панно, що вимальовувалися на затемненій сцені, якимось особливим, чітким і водночас палючим внутрішнім вогнем була пронизана сувора пристрасність і загострена публіцистичність романтичного спектаклю»<sup>11</sup>.

Відверта соціальність поеми «Сон» була співзвучна часові, коли у творчості Шевченка шукали насамперед гострого викриття самодержавної Росії. Саме цим настроєм була просякнута й наступна шевченківська вистава театру – «Назар Стодоля» (1939). При причині її появи на афіші театру відверто пише Р. Черкашин: «“Назар Стодоля”

спершу планувався, як свого часу пушкінська вистава, лише заради відзначення 125-річчя від дня народження Тараса Шевченка. Театр, який мав почесне ім'я поета, не міг залишитися без жодного його твору у своєму репертуарі. Зрозуміло, що про відновлення на сцені знаменитих курбасівських "Гайдамаків" не могло бути й мови. Не затрималася на афіші схематична композиція "Сон", створена і поставлена Л. Дубовиком 1935 року. Отже, вибір зупинили на "Назарі Стодолі"<sup>12</sup>.

Як відомо, ця п'єса, написана Шевченком 1843 р. російською мовою, мала трагічний фінал, у якому Гнат Карий вбиває Хому Кичатого. Але у 1844 р. за участю самого Шевченка було здійснено український переклад п'єси та перероблено її фінал: Кичатий, схаменувшись, розкаюється та віддає Галю за Гната. Цей варіант ішов на сцені аматорського театру Медико-хірургічної академії у Петербурзі, де навчалось в той час багато українців, а пізніше, у 1862 р., був опублікований в журналі «Основа» (з коментарем П. Куліша, який вважав, що саме український варіант був першим, а тому й не подав, на жаль, російського тексту).

Зображені в п'єсі події відбуваються у XVII столітті, причому історичний колорит увиразнюють етнографічно-побутові картини. Розвиток дії та характери головних осіб подано в романтичному дусі, проте в п'єсі переважає реалістичне відтворення дійсності. До цього часу серед літературознавців тривають суперечки, до якого жанрового різновиду треба віднести цю Шевченкову п'єсу – до історично-побутової драми, історичної драми чи до мелодрами? Аналіз літературознавчих розвідок щодо цієї п'єси викладено у статті Л. Скорини «Енергетика жанрової форми п'єси Тараса Шевченка "Назар Стодоля"»<sup>13</sup>. Авторка вважає, що, оскільки в цій п'єсі немає зображення конкретних історичних подій та осіб і оскільки її колізії не виходять за рамки соціально-побутових відносин, то «Назар Стодоля» – мелодрама, і якщо трактувати її в межах означеного жанру, переродження Кичатого виглядає більш природним, бо саме для мелодрами є характерним щасливий фінал, в якому торжествує справедливість<sup>14</sup>. Л. Скорина наполягає на тому, що персонажі п'єси є носіями не різних соціальних ознак, а, насамперед, «протилежних моральних засад і життєвих цінностей»<sup>15</sup>. Авторка вважає, що тривале сценічне життя п'єси зумовлене саме мелодраматичною природою твору, який є легким для сприйняття, має цікаво вибудований сюжет та «візуальну яскравість»<sup>16</sup>.

Але в ювілейному 1939 р. постановники п'єси не могли грати Шевченкову п'єсу як мелодраму, вона повинна була звучати суголосно часові, а значить, на перший план мали вийти класові суперечності між козацькою старшиною і рядовим козацтвом. До речі, якоюсь мірою за приклад шевченківцям міг стати фільм «Назар Стодоля» (1936) Г. Тасіна за сценарієм І. Кулика, в якому значно поглиблено класові суперечності, а у фіналі Гнат вбиває Кичатого й очолює народну боротьбу з гнобителями. До речі, серед виконавців ролей у фільмі були О. Сердюк (Назар Стодоля) і О. Васильєва (Галя), які пізніше зіграли ці ж ролі у виставі шевченківців.

Р. Черкашин у своїх спогадах називає виконавців головних ролей: «Акторський ансамбль склався пречудово. Сотник Хома Кичатий – І. Мар'яненко; Назар Стодоля – Олександр Сердюк; побратим Назара, суворий козак Гнат, – Д. Антонович. Широту акторського діапазону продемонструвала В. Чистякова, котра зіграла Галю ніжною, тендітною і майже по-дитячому наївною. А поряд з нею Стеха Л. Криницької контрастувала тверезим практичним розумом хитренької прислужниці, що вмів діяти на користь і вашим і нашим. Уже під час репетицій з'ясувалося, що вистава виходить аж ніяк не пересічна. Актори працювали над ролями з натхненням, допомагати молодому режисерові було доручено Лесю Дубовику»<sup>17</sup>. За свідченням Черкашина, при постановці п'єси виникли ускладнення щодо її музично-танцювального оздоблення: «Постановникам п'єси належало розв'язати дві важливі проблеми. Мова йшла про вирішення сцени вечорниць, написаної Шевченком досить скромно, але за традицією українського театру перетвореної у вокально-хореографічну сюїту з музикою П. Ніщинського, і про фінал, щодо якого існувало припущення, ніби каяття Сотника тут з'явилося за ініціативою П. Куліша. Хористи театру були тоді зайняті в «Богдані Хмельницькому». Л. Дубовик та В. Воронов пішли за автором і поставили другу дію згідно з його ремарками. Вийшло пречудово! Виразніше став сприйматися сюжет. По-хатньому скромні вечорниці приваблювали камерністю, ліричний «козачок» тут танцювала лишень одна пара. Мізансцени нагадували відому картину І. Рєпіна. Свіжість саме такого інтимно-ліричного вирішення не пройшла повз увагу театральної критики»<sup>18</sup>. Щодо фіналу, то його вирішення, за Черкашином, виглядало так: «У фіналі постановки вдалися до правок тексту п'єси, не прийнявши християнської ідеї примирення й спокути. Гнат у виставі засуджував сотника на

ту-таки кару, що її останній сам готував Назарові. Такий жорсткий фінал більше відповідав ідеологічним настановам щодо непримиренності класової боротьби і тогочасному тлумаченню творчості Тараса Шевченка»<sup>19</sup>.

Черкашин вказує, що постановниками були В. Воронов і Л. Дубовик, з невідомих нам причин не згадуючи прізвище ще одного режисера – М. Д. Веселова. Але у святковій програмі до вистави, прикрашеній ескізом декорації першої дії («Хата Кичатого»), зазначено: «Постава режисерів В. Я. Воронова та М. Д. Веселова». З цієї ж програми ми дізнаємося, що перед виставою виконувалися фрагменти з літературної композиції «Тарас Шевченко» (літературна консультація Р. Черкашина, музичне оформлення Б. Крижанівського), яку виконував актор Р. Івицький. До композиції увійшли уривки з творів, «Щоденника», листування, автобіографії та історичних документів. З цієї композиції до вистави було включено фрагмент 3 «На засланні» та фрагмент 6 «Безсмертя» (в основу було покладено літературну композицію, зроблену Черкашином для радіо до 120-річчя з дня народження поета)<sup>20</sup>.

В єдиній знайденій нами україномовній рецензії, що побачила світ через два тижні після прем'єри, яка відбулася 9 березня 1939 р., критик Я. Ган (Яків Каган) так характеризує творчий задум режисерів: «Режисери Воронов і Веселов не розглядали п'єсу Шевченка тільки як матеріал для створення так званого фольклорного спектаклю, розквітчаного співами і танцями. Спектакль присвячений виявленню основної ідеї твору – боротьби проти підступності й насильства»<sup>21</sup>. Автор змальовує гру виконавців основних ролей: «Монолог Стехи (арт. Криницька) слухають з увагою, не пропускаючи жодного слова. І це не дивно: в спектаклі багато уваги приділено донесенню до глядача всієї краси і привабливості Шевченкового слова. Справді, через слово перед нами поступово розкривається образ лукавої і підступної, розумної і енергійної ключниці, однієї з головних пружин інтриги. В дію вступає Галя. Арт. Чистякова зіткнула ніжний, привабливий образ дівчини, люблячої і гнаної, страждаючої і вірної своєму почуттю, готової до боротьби за своє щастя. З появою сотника Кичатого (засл. арт. Мар'яненко) центр уваги переноситься на сотника. Багаті голосові засоби, прекрасні міміка і жест допомагають тому, щоб виявити внутрішню суть Кичатого: його пиху і боягузтво, користолобство і егоїзм, зажерливість і свавілля; і все це замасковане зовнішньою доброзвичайністю, вірністю заповітам батьків і уда-

ваною добропорядністю. Мар'яненко економно витрачає багатющі зображувальні засоби, які є в його розпорядженні. Він грає просто, розумно і досягає значної вражаючої сили. Гарний «дуєт» друзів – запального, вольового, енергійного Гната і благородного, трохи мрійного Назара намічається у виконанні артистів Козаченка і Хвилі (Г. Козаченко та О. Хвиля грали у другому складі вистави – уточнення Ю. П.)»<sup>22</sup>. Критик зауважує, що відсутність «традиційних вечорниць» пішла на користь виставі, бо лірична кінцівка замість «загального танку «під завісу»» має підготувати глядача до подій останнього акту. Я. Ган вважає доцільним те, що постановники «не намагалися, як це часом роблять, «підправити» Шевченка, замінивши розв'язку, яку дає автор (добросердий Назар помилював Кичатого), іншою – покаранням сотника, навіть його вбивством. Від цього, звичайно, вистава тільки виграє в своїй закінченості і відповідності до задуму автора»<sup>23</sup>. Ми бачимо, що з фіналу вистави було вилучено останній монолог Кичатого, який, на думку режисерів, не відповідав підступному характерові сотника.

Саме ці переробки несподівано стали приводом для дискусії між російськими критиками, яка відбулася під час гастролей театру в Москві у червні 1939 р. Ще до початку гастролей на шпальтах газети «Известия» з'явилася замітка харківського критика В. Морського. Він, коротко окресливши шлях театру, який «рішучо розірвав з минулим», дає стислу характеристику гастрольних вистав, в тому числі «Назара Стодоли»: «Вистава, присвячена пам'яті поета, сповнена поваги до автора, його п'єса не розбавлена різними домішками у роді незмінних “Вечорниць” Ніщинського, які на українській сцені раз у раз вклеювалися і вклеюються у драму Шевченка. Танки і пісні у виставі глибоко пов'язані з текстом, безпосередньо витікають з нього»<sup>24</sup>.

Вистава «Назар Стодоля» пройшла 25 травня 1939 р. у приміщенні Московського художнього театру. Відомий театральний критик І. Круті у своїй рецензії присвятив цілий абзац зміненому фіналові п'єси: «Чи потрібно було перекручувати твір генія українського народу в ім'я чийогось дурного остраху показати розбитого у порох злодія, який кається? Якщо йти за Шевченком, у нас є всі підстави вважати, що кається Хоми таке ж лицемірне, як і уся його поведінка в ході п'єси, і цю сцену, виходить, треба грати так, щоб глядач зрозумів усю брехливість “крокодилових сліз” Хоми. Але й при прямолінійному тлумаченні цієї сцени нема потреби і виправляти Шев-

ченка – його соціальні симпатії у всіх випадках зрозумілі»<sup>25</sup>.

З І. Круті полемізував Д. Заславський, який виступив зі статтею «Драма і мелодрама» у газеті «Правда». Він вважав, що мелодраматичний фінал до п'єси дописав П. Куліш, а театр повернув її до задуму Шевченка: «Цілком правильно вчинив театр, відкинувши фальшивий кінець. Він очистив цим чудову драму від чужого їй мелодраматичного фіналу»<sup>26</sup>. Але гра деяких акторів здалася критикові недостатньо яскравою й соковитою: «Страх сильних та різких фарб скувала гру талановитого артиста І. А. Мар'яненка (Хома Кичатий), як і деяких інших акторів. Сотник недостатньо підлий у виконанні Мар'яненка, як і Гнат Карий недостатньо широкий, недостатньо розгульний та буйний у виконанні Г. Я. Козаченка. Це стосується й зрадниці Стехи (Л. А. Криницька)»<sup>27</sup>. Ми бачимо, що колишній киянин Д. Заславський мимоволі чекав від акторського виконання тих барв, до яких звик у грі представників побутового театру. А. Горбенко в своїй книжці, натомість, наголошує намагання виконавців головних ролей, зокрема І. Мар'яненка, створити образ, що виходив за межі мелодраматичного злодія: «Його Хома був не тільки лицемір, що порушив слово честі, ні, його вчинками рухала пристрасть, рабом якої він став давно. Честолюбець, він мріяв про славу і шану, а щоб досягти цієї мети, потрібні були, на його думку, великі гроші. Коли мова заходила про них, Хома – Мар'яненко ставав мало не філософом. Влада і гроші для нього – над усе. Заради них він зневажав щирі почуття Галі і Назара і ставав відступником»<sup>28</sup>. У книжці П. І. Тернюка, присвяченій творчості І. Мар'яненка, гра актора порівнюється з грою М. Кропивницького: «А втім, Мар'яненко не став сліпо наслідувати свого вчителя. Якщо Марко Лукич акцентував у своєму герої суто людські негативні риси, то Іван Олександрович вдало доповнював їх, наголошуючи риси соціальні: продажність і підступність сотника, який заради власної вигоди не зупиняється перед тим, щоб занапастити долю доньки, зраджує слово, дане рятівникові, його пихатість, властолюбство, нестримну жадобу збагачення. Граючи на контрастних переходах від улесливості до грубості, від удаваної ніжності до черствого егоїзму, від жорстокості до боягузтва, Мар'яненко створив яскравий багатогранний характер»<sup>29</sup>.

А. Горбенко стисло характеризує гру В. Чистякової: «Від дитячої безпосередності, з якою зустрічався глядач у образі Галі на початку вистави, до трагедійної несхитності і здатності на подвиг –

такий шлях образу, накреслений Чистяковою»<sup>30</sup>. Олександр Сердюк поставав перед глядачем мужнім і сильним. Навіть коли він падав на коліна перед Кичатим в хвилину розпачу, благаючи не віддавати дочку за полковника, він з такою силою кидав шапку об землю, що не здавався скореним<sup>31</sup>. Гната Д. Антонович показував людиною, яка має більший життєвий досвід, знає і зраду друзів, і жіночу підступність<sup>32</sup>. Гідними цих видатних акторів були й актори другого складу, і виконавці епізодичних ролей: «Артисти, яким доводилося грати хлопців та дівчат на вечорницях, козаків, колядників, музик, кобзарів, створювали колоритні постаті, були учасниками яскравих і повних глибокого змісту масових сцен»<sup>33</sup>.

Таким чином, завдяки зусиллям режисерів та акторів Шевченкова мелодрама, насичена музикою, співами й танцями, перетворилася на історично-побутову драму з яскраво вираженим соціальним компонентом. А. Горбенко у своїй книжці зауважував: «Від мелодрами, від самодостатнього етнографізму до романтичної драми, до вияву трагедійності, властивої п'єсі, – ось той шлях, яким йшла режисура в трактуванні “Назара Стодолі”»<sup>34</sup>. Мабуть, річ була й у тому, що театр свідомо намагався відійти від традиційного трактування п'єси – перетворення на звичайний побутовий театр колишній «Березіль» вважав би остаточною втратою гідності.

За свідченням Р. Черкашина, у роки Великої Вітчизняної війни Л. Дубовик відновив виставу «Назар Стодоля». У 1943 р. у Фергані (Узбекистан) до вистави було таки введено музичну картину П. Ніщинського «Вечорниці»: «З нашим колективом об'єднався евакуйований зі Львова чудесний український хор “Трембіта”. І режисер Л. Дубовик, відновлюючи “Назара Стодолю”, цього разу ввів дивертисмент “Вечорниці” Петра Ніщинського»<sup>35</sup>.

Спробою прочитання «Назара Стодолі» з точки зору загальнолюдської, а не класової моралі, стала постановка п'єси у 1953 р., коли до неї звернувся В. Крайниченко. Ця вистава була своєрідною передачею традицій театру від старшого покоління молоді, якій було доручено головні ролі. Режисер, вочевидь, намагався знайти компроміс між мелодраматичним звучанням п'єси та традиційними вимогами показати Назара як українського національного героя. Тому на роль Назара був призначений Борис Ставицький, який за всіма ознаками амплуа був не «героєм», а «неврастеніком» і, на думку режисера, мав непоганий шанс втілити романтичні хитання Назара – від гніву до

відчаю і розпачу. Саме це здалося основним недоліком на обговоренні генеральної репетиції вистави художньою радою театру 13 березня 1953 р. Зокрема Р. Черкашин наголошував: «Назар – це центральний персонаж, він повинен нести не тільки лінію Ромео і Джульєтти, це представник українського народу, наділений позитивними рисами – ідейними і моральними, тобто рисами позитивного, як тепер кажуть, героя, які треба наслідувати. Він мусить бути дуже простою людиною, а мені здається, що такого Назара у виставі ще немає – мужнього, хороброго»<sup>36</sup>. Він же вказує, що образ Хоми вийшов «здрібненим», що актор О. Романенко розкриває його лише «по лінії зовнішнього характеру»<sup>37</sup>. А на думку А. Плетньова, Галя у виконанні Р. Колосової була занадто інфантильною, не схожою на дівчину з народу<sup>38</sup>. Ми бачимо, що від режисера жадали створення вистави, де образи головних героїв мали бути уособленням найкращих, провідних рис українського народу, що вочевидь суперечило режисерському задумові.

Прем'єра відбулася 14 березня 1953 р. Звичайно, зовсім одійти від показу класового розшарування козацтва В. Крайниченко не збирався, навпаки, до вистави були введені сцени, які акцентували ставлення більшості селян до сотника Кичатого: «Знайдена прекрасна деталь і в другій дії: в хату, де на вечорницях веселиться сільська молодь, на мить вривається Кичатий з двірнею. Всі завмирають, бо добре розуміють чого завітав сюди непроханий гість, і мовчки, але недвозначно виражають своє зневажливе ставлення до пана сотника, радіючи з його невдач»<sup>39</sup>. Цієї сцени, як відомо, нема в п'єсі Шевченка. Оформлення вистави знов робив В. Греченко, теж наголосивши конфлікт між багатими і бідними: «Багатство і пишність інтер'єру кімнати Кичатого різко контрастує з убогою хатиною бідної козачки, де відбуваються вечорниці»<sup>40</sup>. Але критик В. Романенко вважає, що у грі головних дійових осіб соціальний конфлікт поступається побутовому: «Образ Назара режисером і актором Б. Ставицьким трактується у виставі мелодраматично. Йому бракує сили, мужності, впевненості. <...> Заважає акторові нервова напруженість. <...> Елемент характерності, буденності переважає в грі актора в сцені ліричного дуета Назара і Галі»<sup>41</sup>. Критик не погоджується також і з трактуванням О. Романенком образу Кичатого: «У виконанні артиста Кичатий постає боягузом, охопленим сумнівами, непевністю в своїх діях, вже в першому акті, до появи Назара Стодолі. Навряд чи з цим можна погодитись. Властолюбство, самовпевненість, жорстокість

і дволичність – такі основні риси характеру людини, яка все життя прагне гарбати червінці, стати великим паном, заволідати полковничою булавою. Здрібнювати образ Кичатого – значить, мимоволі зменшувати гостроту конфлікту, боротьби, що точиться між козацькою старшиною і козацькими масами»<sup>41-a</sup>.

Таким чином, ми бачимо, що театр повернувся до традиційного фіналу п'єси – і як наслідок – до мелодраматичного вирішення деяких сцен. І, на наш погляд, саме «здрібнення» образу Хоми робило мелодраматичну розв'язку більш органічною. Зводячи конфлікт між бідними та багатими на побутовий рівень, виставляючи Кичатого хитрим боягузом ще на початку вистави, режисер і актори намагалися уникнути суперечності, яка свого часу заважала грі навіть таких виконавців, як Кропивницький.

Намагання В. Крайниченка переосмислити образи головних героїв п'єси, зробивши їх героями мелодрами, осудив і В. Ніколаєв (В. Айзенштадт): «Неглибока праця з виконавцями центральних ролей (багато з яких не відповідали внутрішнім якостям акторів), недбала постановка масових сцен, сліди поспіху призвели до того, що п'єса українського революціонера-демократа не посіла належного місця у репертуарі театру»<sup>42</sup>.

Таким чином, спроба змінити жанр п'єси, наблизити її до мелодрами була сприйнята як приниження творчості Шевченка і не знайшла підтримки ані серед старшого покоління акторів театру, ані серед критики.

Знову театр звернувся до творчості Кобзаря у 1961 р., коли у період «відлиги» стало можливим поставити «Гайдамаків» в інсценізації Л. Курбаса. Режисерами були учень Курбаса О. Сердюк і В. Крайниченко. Прем'єра вистави відбулася 7 березня, у 100-ті роковини від дня смерті Т. Шевченка.

У спектаклі шевченківців були зайняті актори, які грали у «Гайдамаках» Курбаса і добре пам'ятали ту виставу (Д. Антонович, Ф. Радчук, О. Сердюк, В. Гавришко). З цього приводу режисер О. Скібневський слушно зауважував: «Перед колективом театру було два шляхи. Можна було реставрувати старий спектакль. Або створити новий, сучасний, який увібрав би в себе все краще що було в художній тканині попереднього, ідейно переосмислити цілий ряд подій і явищ, що характеризували інсценізацію Шевченкової поеми Л. Курбасом...»<sup>43</sup>. Скібневський відзначає вдалу постановку масових сцен: «Особливо добре вдалося режисерам «по-курбасівськи» поновити ма-



сові народні сцени. Вони скульптурні і водночас динамічні. Кожний учасник їх – жива людина із своєю біографією і точною соціальною характеристикою. Гайдамаки в спектаклі – не анархічна ватага, а зцементований єдиною метою, спільною боротьбою з панамі озброєний народ. Ця думка пронизує всю виставу, об'єднує її залізним ритмом, стрімкою і гарячою, як вогонь, дією»<sup>44</sup>. Критичні зауваження О. Скибневського стосуються насамперед художнього оформлення В. Греченка: «Нам тільки здається надмірно ілюстративним захоплення світловими напливами фігур і пам'ятника. Такі «туманні картини» вносять стильовий різнобій у строгу художню форму вистави...»<sup>45</sup>. Автор статті характеризує гру акторів, вбачаючи в деякого занадто багато сентиментів: «З глибоким трагізмом проводить О. Сердюк сцену прощання Гонти з дітьми, кращу в спектаклі. Правдивий і запальний у ролі Яреми Л. Тарабаринів. Та, на жаль, місцями слашаво сентиментальність заважає здібному акторові створити більш цільний образ. <...> Бажання розчулити глядача, «вибити в нього сльозу» подекуди проривається і у інших виконавців, зокрема у Л. Попової, що зуміла створити дуже зворушливий, справді народний образ Оксани. <...> В хорошому, правильному ключі грає Ф. Радчук Лейбу, менш вдало виконує роль Кобзаря М. Кірін. Цьому образіві бракує трагедійного звучання»<sup>46</sup>. Московський критик Ю. Головашенко, в цілому схвально поставившись до роботи театру, робить слушні зауваження: «Можливо, деякі елементи сучасного спектаклю застаріли. Якщо у артистки Є. Снопкової – першої корифейки Хору – своєрідний коментар до подій, що відбуваються, звучить насичено та переконливо, то прийом колективної декламації, одностайне виголошення всім Хором деяких строф здається архаїчним»<sup>47</sup>. І Ю. Головашенко, і В. Афанасьєв у статтях про гастролі шевченківців у Москві<sup>48</sup> критикували виставу обережно, бо поновлення курбасівської інсценізації було в той час справою принциповою, особливо для учнів репресованого реформатора українського театру.

Сьогоднішні дослідники театру пишуть про цю виставу більш одверто. Так, у главі «Нарисів з історії театрального мистецтва України ХХ століття», присвяченій розвитку театру у повоєнні роки, Ю. Станішевський пише: «Представники молодого покоління тяжіли до утвердження суто режисерського театру, активно зверталися до постановочної практики 1920-х – початку 1930-х рр., намагаючись відродити недооцінену практику видатного режисера-новатора Л. Курбаса. Саме цим,

на нашу думку, були зумовлені спроби повернути в діючий репертуар початку 1960-х рр. Курбасових «Гайдамаків» – сценічний шедевр режисури 1920-х років. До відродження постановки Л. Курбаса колективи республіки підходили по-різному. Безпосередні учні Курбаса – головний режисер Одеського театру ім. Жовтневої революції В. Василько і мистецький керівник Харківського театру ім. Т. Шевченка О. Сердюк – разом з режисером В. Крайниченком навесні 1961 р. намагалися старанно реконструювати монументальне героїко-революційне театральне полотно вчителя. <...> Реставрований шедевр режисури 1920-х рр. і його нові варіанти в контексті шукань сучасної театральної образності виявилися подекуди претензійно старомодними, часом наївно ілюстративними і з особливою гостротою розкрили суперечності і складності у процесі розвитку режисерського мистецтва»<sup>49</sup>. Як відомо, швидше за все старіють саме ті прийоми, які здавалися найбільш авангардними та сміливими.

Мабуть, тому наступна шевченківська вистава театру відзначалася пошуками у сфері психологічного театру. В 1964 р., до 150-річчя від дня народження поета, була поставлена п'єса М. Зарудного «Марина» за мотивами творів Т. Шевченка «Марина», «Княжна», «Слепая» і «Петрусь» (режисери В. Крайниченко і Є. Кіншина, композитор П. Майборода, художник В. Греченко).

Щодо п'єси М. Зарудного, то критик М. Миценко вважав, що вона – не просто інсценізація творів Шевченка, а «плід роздумів драматурга над ідейно-тематичним багатством спадщини Т. Г. Шевченка, наслідок використання, а часом і переспіву провідних поетових мотивів»<sup>50</sup>. Режисер О. Скибневський характеризує п'єсу Зарудного як «героїчну мелодраму», яка позначена драматичною напруженістю дії та майстерно вибудованим сюжетом<sup>51</sup>.

Сюжет п'єси, до речі, був досить традиційним для українського театру: пан Вистемпольський розлучає Назара з молодою дружиною Мариною, намагаючись зробити її своєю коханкою. Марина мужньо захищає свою честь: вбиває пана і підпалює маєток, але божеволіє. Після цього кріпаки, згуртовані другом Назара Денисом Вартою, постають проти пана. Критик М. Миценко відзначає роботу виконавиці головної ролі Л. Попової: «Зовнішньо беззахисна, безпорадна, схожа на загнану в клітку пташку, але незламна духом, горда і безстрашна – такою постає перед глядачем Марина у виконанні Л. Попової...». На відміну від неї, А. Свистунова у ролі подруги Маринино –

Оксани – приваблювала «безпосередністю, молодечим завзяттям і душевною снагою»<sup>52</sup>. Найменш вдалим щодо центральних ролей було виконання Л. Тарабариним ролі Назара, хоча актор працював «з величезним напруженням і старанністю»<sup>53</sup>. Критик вважає, що образ Назара в п'єсі «художньо невиразний», хоча «акторська гра та режисерські знахідки зробили його повнокровнішим»<sup>54</sup>. Роль Дениса Варти у п'єсі також вирішена традиційно, але О. Сердюк грав його відточено-філігранно<sup>55</sup>. Колоритно й соковито грали виконавці епізодичних ролей – шинкаря Лейби (Ф. Радчук і Р. Свистунов), дяка (Є. Бондаренко), матері Марини (Л. Криницька). Інший критик, Л. Козлов, загалом схвалює і виставу в цілому, і гру Л. Попової–Марини. Але найменша спроба відійти від звичних штампів, психологічно виправдано передати почуття людини викликає в нього майже обурення: «Особливе враження справляє божевілля Марини. Проте актриса не завжди яскраво показує зміни настрою героїні: наприклад, у сцені, коли Назар пропонує їй тікати на Кубань. Здавалося б, тут Марина повинна була б якось пожвавитись, адже з'явилася надія на волю, на спільне життя з Назаром. А на обличчі Л. Попової – тільки хвороблива посмішка. Через призму великого суму сприймає Марина і звістку Оксани, що зараз з'явиться Андрій рятувати її...»<sup>56</sup>.

Найбільш професійним був аналіз О. Скибневського, який приділяв багато уваги характеристиці виражальних засобів гри провідних виконавців вистави: «О. Сердюк досягає трагедійного звучання образу шляхом великої лаконічності та підібраності власних акторських зображальних засобів. Цікаво в художньому плані вирішений пластичний бік ролі, вражає грим. В цій праці актор втілює кращі, благодіючі традиції свого театру: ідейну спрямованість думки і правду життя з театральною виразністю. <...> Акторська привабливість Л. Тарабарина, притаманна йому сценічна ширість та простота допомагають йому подолати деяку “однобарвність” свого героя»<sup>57</sup>. У критика є певні претензії до режисури та сценографії вистави: «На жаль, масові сцени, які грають у “Марині” велику роль, неможливо вважати вдалим: воно малолюдні й режисерські вирішені одноманітно». У сценічному оформленні вистави (художник В. Греченко), на думку критика, «відсутня шевченківська ліричність, погляд поета на рідну природу, і разом із тим, є деяка ілюстративність у поєднанні з оперною пишністю, яка помилково видається за монументальність»<sup>58</sup>.

Таким чином, режисерські пошуки В. Крайниченка у виставі «Марина» загалом пролягали у руслі реалістичного театру, в якому від акторів вимагали психологічної виправданості, свободи від штампів побутового театру, поглиблення образів за рахунок чіткої вмотивованості дій та характерів.

Новим поглядом на драматургію Шевченка позначилася третя постава п'єси Шевченка «Назар Стодоля», здійснена у березні 1972 року (режисер В. Божко, художник Л. Братченко, композитор Б. Яровинський). Володимир Божко був у 1971–1972 рр. головним режисером Харківського академічного театру опери і балету ім. М. Лисенка, тому від нього чекали, насамперед, яскравого музичного видовища. Але режисер запропонував нове прочитання п'єси й деякі переробки тексту, які мали перетворити «Назара Стодолю» на трагедію, що закінчується вбивством: у фіналі Кичатий не віддає Галю Назарові й гине, а Гнат та Назар з Галею втікають на Запоріжжя (своєрідний варіант «Ромео і Джульєтти»). До «режисерських знахідок» відносилось й нове трактування образу Стехи: вона була нібито закохана у Назара, й усі її дії були спрямовані на те, щоб прибрати суперницю Галю. Роль Галі було доручено молодій актрисі Орисі Бурді, Назара – запрошеному режисером акторові Дніпропетровського театру ім. Т. Г. Шевченка Г. Маслюку. Вистава народжувалася нелегко. На обговоренні вистави Художньою радою театру 24 листопада 1971 р. актор В. Мізиненко зауважував: «Якщо нема Галі і нема Назара, немає і вистави. Галя – приємна дівчина, щира, але зіграти Галю їй дуже важко, бо у неї немає досвіду, хоча вже і є відблиски, але щодо Назара, то він просто чужорідна особа як актор»<sup>59</sup>. Згідно з зауваженнями виставу було перероблено – вочевидь, під керівництвом головного режисера Б. Мешкіса (тому в деяких джерелах, наприклад, у книжці А. Горбенка, вказано як режисера саме його)<sup>60</sup>. На роль Назара був уведений замість В. Маслюка В. Івченко, актор інтелектуального складу, що не могло не позначитися на загальному звучанні вистави: на перший план знову вийшла тема особистої трагедії людини, яка мала втратити кохання через майнову нерівність.

Це помітила й харківська преса. Критик В. Жовтяк писав, що «Назар Стодоля» – «спектакль про велику силу чистого кохання, про непереможність його, про необхідність боротися за свої переконання проти представників світу мізерного»<sup>61</sup>. Зауваження критика стосувалися насамперед виконання ролі Назара: «Назару–Ів-

ченкові поки що бракує характеру, це швидше мрійлива, м'якотіла людина, аніж борець, яким він має бути. Тому так відрізняється від нього своєю цілеспрямованістю його друг Гнат Карий (арт. В. Маляр), який, власне, і став справжнім героєм спектаклю...»<sup>62</sup>. Тобто, якщо й далі проводити аналогії з Шекспіром, перед глядачем поставав не Ромео, а скоріше Гамлет, неспроможний на рішучі дії.

Виставу було показано під час гастролей театру у Москві у серпні 1972 р. Рецензія в «Правді» була схвальною, але написано досить поверхово: «Шевченковская п'єса в постановке В. Божко воспринимается как душевная народная песня, свободная и от стилизации, и от увлечения модной современной аранжировкой»<sup>63</sup>. Натомість Л. Жуковій вистава шевченківців здалася нецікавою-традиційною мелодрамою: «Грають харків'яни добротно, стримано, дотримуючись загалом побутової манери, зрідка підіймаючись до високої поезії. Тиха пристань "традицій" (підкреслюю, традицій у лапках), заманює акторів, заважає їм глибше вчитатись у п'єсу, відводить від головного. І починаєш гадати, що й режисер В. Божко, і художник Л. Братченко побачили у п'єсі скоріш мелодраму, ніж трагедію народного життя, твір гостросоціального, з широкою загальнолюдською проблематикою»<sup>64</sup>. На думку критика, лише подекуди акторам вдається передати глибинну поетичність та філософічність твору Шевченка: «У ролі Назара Стодолі В. Івченко вгадує й цю філософічність, і соціальність п'єси. Є щось у його виконавчій манері суворе та стримане, пов'язане з серйозними роздумами героя про життя. <...> Й у ролі Гната у В. Маляра є шевченківське, суворість і ніжність товаришування, козацька сила, козацька хвацькість»<sup>65</sup>. В іншій статті Л. Жукова відзначає деяку одноплановість виконавців основних ролей, насамперед – Кичатого та Стехи: «У В. Шестопалова він – сама жорстокість, груба сила. У п'єсі він ще й боягуз, хитрий, а у фіналі ще й жалюгідний. Актор проходить повз цю об'ємність характеру в ім'я виявлення лише його провідної грані. <...> Те саме намагання зіграти лише одну рису характеру помітно і у виконавиці ролі ключниці Стехи Л. Капустою. Тут більше побутової правдоподібності, ніж психологізму, тонкої підступності, хитрого розрахунку, прихованих за веселою молодістю красивої козачки. <...> Та й в цілому спектакль близький до побутового, він тяжіє до традицій тих фольклорних, ефектних спектаклів, видовищ з піснями і танцями, в яких, як правило, послаблено соціально-психологічну суть твору»<sup>66</sup>.

Таким чином, незважаючи на непересічну гру таких акторів, як В. Івченко, В. Маляр, В. Шестопалов, постановку 1972 р. можна вважати певним кроком назад, до побутового театру.

Ще одним кроком в тому ж напрямку стала здійснена у 1981 р., до 120-ї річниці від дня смерті поета, постановка п'єси М. Кропивницького «Глум і помста» за п'єсою М. Кропивницького, написаною за мотивами поеми Т. Шевченка «Титарівна» (режисер Яків Резніков, сценічне оформлення Б. Чернишова, музика Б. Яровинського).

Ця вистава несподівано викликала бурхливу дискусію між літературознавцями та театрознавцями, яка проходила протягом усього 1981 року.

Перша рецензія належала перу молодого критика Ю. Гаврилова, який зауважував: «В основу водночас покладено і сюжет поеми, і побутову тканину п'єс Кропивницького. Таке поєднання призвело до того, що високу поезію Шевченка, соціальний пафос і драматургічну майстерність Кропивницького зведено до моралізаторства. І як наслідок – відбувається порушення психологічної, конкретно-історичної обумовленості дії. <...> Найважче доводиться виконавцям головних ролей – Микиті і Насті – артистам Л. Захарчук та В. Навроцькому. З одного боку, вони начебто націлені на відтворення образів Шевченка. Та ні в тексті, ні в суто театральному вирішенні немає рис, що наближали б виставу до Шевченкової поеми...»<sup>67</sup>. Критик закидає театрові, що рішення вистави зроблено в традиційному побутово-етнографічному дусі, тому вистава втратила шевченківську поетичність, але при цьому не набула соціальної загостреності драм Кропивницького. Критик Ю. Гаврилов слушно вважав, що якщо вже театр зупинився на тому варіанті п'єси, який сюжетно та ідейно найбільш наближений до поеми Шевченка, можна було б уникнути багатьох деталей побуту задля змалювання суто поетичними засобами трагедії людських стосунків.

Іншої думки дотримувався викладач Харківського університету В. Боянович, який вважав, що у виставі напрочуд правдиво й виразно змальовані характери, створені Кропивницьким: «Незаперечним є й те, що робота над сценічною редакцією драми мала на меті увиразнити моральні й соціально-психологічні аспекти вистави. Не зовнішні мелодраматичні ефекти, а правдиве змалювання народних характерів, глибока трагедійність провідних героїв вистави – титарівни Насті і Микити відбивають складні соціальні і моральні протиріччя минулого»<sup>68</sup>. Далі рецензент характеризує виконання окремих (в тому числі і епізодичних) ро-

лей, схвалює їх етнографічну точність та мальовничість, але при цьому наголошує, що «головний образ вистави – титарівна Настя – у виконанні Людмили Захарчук втілює риси характеру трагедійного, приреченого на самознищення...»<sup>69</sup>. На думку В. Бояновича, театр вправно виконав своє головне завдання – зберіг самодостатність характерів драми М. Кропивницького.

Далі дискусія відбувалася вже на шпальтах столичної газети «Культура і життя». Відомий львівський критик Світлана Веселка аналізує стан трупи та взагалі становище, в якому опинився театр, змінивши протягом десятиліття 4-х головних режисерів (Ф. Александрін, Б. Мешкіс, А. Літко, М. Гілярівський)<sup>70</sup>. Стан трупи характеризується не лише різним рівнем майстерності, а й різними стилями акторської гри: «І. Костюченко грає Худолія в соковитій побутовій манері, ніби вимальовуючи кожне слово, для нього його роль найголовніша у виставі. У В. Шестопалова ж манера м'яка, делікатна. <...> Уторованою стежкою відтворення ліричної героїні української класичної п'єси йде Л. Захарчук (титарівна Настя). Усе в неї є для цієї ролі: темперамент, привабливість, горда стрункість постави. Тільки старанно відмежовується вона від своєї акторської природи, естетичний ідеал її в даному разі орієнтований на вчора. <...> В. Навроцький (Микита), актор сьогоденного театру, який прагне романтичний, барвистий текст ввести в сучасне мовне річище (правда, часом зазнає поразки, і тоді зі сцени звучить одверта декламація). <...> Умовна пісенність манери Л. Захарчук, естетична заданість відтворення образу і підкреслений – від опору матеріалу – раціоналізм В. Навроцького вступають у конфлікт, драматургом не передбачений. <...> І тут же В. Маляр (Гаврило Бакаляр, по-вуличному Титар) – цілеспрямований, з точним добором засобів виразності, точною думкою...»<sup>71</sup>. На думку критика, режисер вистави не знайшов у цій п'єсі «точки перетину з сучасністю», бо жорстокість та байдужість людей «не знаходять у спектаклі вирішення, єдино можливого саме для цієї п'єси». Хоча пересічний глядач схвально сприймає «яскраві частковості вистави» (такі, як виконання Л. Поповою та С. Чибісовою ролі покритки Марти, О. Бабенко – Лепестини, Л. Стілик та Р. Кіріної – Худоліихи та ін.), але всі ці персонажі не мають відношення до розвитку драматичного сюжету. Сценічне оформлення спектаклю теж досить традиційне: художник «воскрешає давно забуті часи малювання задників – з пейзажем українського села». Критик піднімає питання про постановку української кла-

сичної драматургії взагалі, бо в багатьох театрах переважає «суто комерційна думка», що глядач любить саме класичні вистави з піснями і танцями, з бурхливими почуттями головних героїв та гострохарактерними репризами епізодичних персонажів. Натомість С. Веселка вбачає «еталон сьогоденного прочитання класики» у виставі С. Данченка «Украдене щастя».

З критиком вступають у суперечку викладачі Харківського університету В. Боянович та О. Чугуй, на думку яких режисер у виставі зробив акцент «не на мелодраматичних колізіях, а на психологічних, побутово-реалістичних характерах». Критики взагалі вважають пошуки нових засобів сценічної виразності, спрямованих на умовне рішення вистави, штучними, й захищають традиційність режисерського підходу Я. Резнікова: «Режисер уникає умоглядності, того “осучаснення”, коли концепція конструюється, а не випливає природно з драматургічного матеріалу. Нав'язливі рецепти сучасного прочитання тут відкидаються, виявляється глибока увага і повага до першоджерела. І це знаходить відгук у залі, переконливим свідченням чого, повторюємо, є аншлаги»<sup>72</sup>. Сприйняття вистави глядачами – носіями традиційних смаків стало для опонентів-філологів вирішальним показником успішного втілення театром класичного твору. Завершує дискусію стаття кандидата філологічних наук Є. Вербицької<sup>73</sup>. На її погляд, «точка перетину п'єси із сьогоденням знайдена у надзавданні вистави: жорстокості не потурати ні в її найбільших, ні в найменших виявах», а обраний режисером жанр музичної драми, продиктований п'єсою Кропивницького, дає змогу вирішити шевченківський сюжет в дусі народної драми<sup>74</sup>. Ми бачимо, що, на думку театрознавців, умовність романтично-побутового театру М. Кропивницького входила у жанрову суперечність з поезією твору Шевченка, втілення якого вимагало інших, лаконічно-символічних форм, більш суголосних сучасності, акцентування не історичних реалій, а вічності людських почуттів. Літературознавці, в свою чергу, відстоювали буквалістичне й традиційне втілення твору Кропивницького як взірць зображення справжніх національних характерів.

Своєрідною спробою відійти від побутовизму стало останнє за часом звертання до творчості Кобзаря – вистава «Шлях» (1984), в якій життя поета розкривається крізь призму його поетичної творчості.

Початок 80-х років можна вважати переломним у художній біографістиці Шевченка. В цей

час з'являються п'єси, автори яких відмовляються від створення натуралістичної постаті героя, від портретної подібності до Шевченка, намагаються перевести дію в умовний, ірреальний план, прагнучи не просто проілюструвати біографію Шевченка, а проникнути у сутність його поезії. Особистісну, концептуальну інтерпретацію образу Шевченка розвиває й п'єса «Шлях», написана харківським драматургом Зіновієм Сагаловим разом з режисером О. Беляцьким. Драма, жанр якої визначений як «варіації на шевченківські теми», присвячена роздумам Поета про свій шлях та долю в останню ніч життя. Факти життя Поета переплітаються з уявними подіями, з витворами його фантазії, документальні свідчення сучасників – з віршами-монологами, в яких розкриваються думки, мрії та прагнення Поета. Конкретні історичні особи узагальнені в п'єсі у фігурах тих, хто любив Поета (Оксана, княжна Репніна, Хлопчик, Молодий солдат, Старий Солдат та ін.), і тих, хто його ненавидів (Імператор, Шеф жандармів, Блакитний пан, Жовтий пан, Білий пан). Образ Поета доповнюють постаті, які відтворюють різні етапи його життя, позначають вікові і соціальні зміни – Хлопчик, Молодий солдат, Старий солдат.

П'єса «Шлях» побачила світ на кону театру у березні 1984 року (режисер О. Біляцький, художники Т. Медвідь і Т. Пасічник, композитор Б. Яровинський). Головну роль – Поета – зіграв у виставі Володимир Маляр. Характеризуючи його роботу, критик Т. Бровко писала: «В. Маляр грає Поета широко і розкуто. Виразний пластичний малюнок ролі. Горда постава, грізний голос, рішучий жест – увесь він нескорений і бунтівний. <...> Віршовані рядки начебто концентрують у собі найвищу достовірність і художність образу Поета»<sup>75</sup>. Натомість Л. Попова вважає, що актор не завжди вдало передає роботу душі Поета: «В його образі відмову від портретної схожості можна прийняти, але натомість мусить бути портрет душі поетової. Вона у Шевченка, як відомо, була багата на відтінки почуттів. Превалюючим же у образі, створеному В. Маляром, стає гнів, осуд, і це, в принципі, не викликає заперечень. Не викликає доти, доки ті почуття не підмінюються нервозністю, яка проглядає в епізодах сценічного тлумачення поеми “Сон” і частково в монолозі Яна Гуса»<sup>76</sup>. Т. Бровко виділяє серед виконавців Л. Тарабарінова у ролі Старого солдата: «Лаконічно і ємко відтворює один з найтрагічніших епізодів життя поета в останній рік заслання Л. Тарабарінов. У актора майже немає тексту, весь час непорушно стоїть він на одному місці, проте від-

чуваєш таку величезну силу незламного протесту, що слова “караюсь, мучусь, але не каюсь” звучать як грізна засторога»<sup>77</sup>. Романтичною поривчатістю було відзначено виконання Оленою Качан ролі Хлопчика – майбутнього Поета.

Але критики відзначали, що не всі виконавці змогли впоратися зі складністю подвійного (реалістичного та умовного існування) персонажів у виставі. Найбільше це стосувалося виконання В. Бондарем ролей мучителів Поета (Офіцера-улана, Городового, Отця-командира, Імператора): «Зовнішній шарж, до якого вдається артист В. Бондар, – це ще не характер. Тому олов'яні очі самодержця не страшні, і сам він лише смішний та безглуздий...»<sup>78</sup>. Менш вдало було втілено й жіночі образи п'єси: княжна Репніна у виконанні Л. Платонової виглядала картинною та надмірно екзальтованою, а образи Оксани, Катерини, Музи Поета, які втілювала В. Віткевич, здавалися ілюстративно-одноманітними.

За думкою критиків, здобутком вистави стала сценографія Тетяни Медвідь, якій вдалося знайти точний «метафоричний образ шляху, що асоціюється з образом поета на тернистому шляху його життя»<sup>79</sup>.

Найбільш аргументовано й ґрунтовно аналізує виставу С. Васильєв у статті «Шевченківські парафрази. Рік 1984. Весна»<sup>80</sup>. Критик вважає, що здебільшого недоліки вистави зумовлені драматургією, бо вона «недосконала, фрагментарна, побудована за досить модним нині кінематографічно-монтажним принципом, але багато епізодів мають свою внутрішню драматургію». Режисерське вирішення здалося С. Васильєву еkleктичним: «Поєднання фантазій, марень і реальних осіб не викликає заперечення, але для виправдання цього необхідне чітке постановочне рішення. А його спектаклю шевченківців, на жаль, бракує. <...> Вишукані аристократичні салонні мізансцени змінюються суто натуралістичними, реалістичні психологічні епізоди сусідять із символічними, ніби взятими з драм Метерлінка»<sup>81</sup>. Критик слушно зауважує, що поділ образу Поета на чотири постаті відбирає в головній з них «драматургічний і ситуаційний ґрунт», і тим самим «замикає актора в тісні рамки»: «В. Малярю залишено тільки один привілей – шевченківське слово, конденсат найвищої достовірності образу. І виконавець справді творить вірш на наших очах, пунктирно прокреслюючи його життєве мотивування, вкладаючи весь свій темперамент у ствердження домінуючої ідеї»<sup>82</sup>.

І знов з критиком полемізували літературознавці В. Боянович та В. Василець, які вважали, що

С. Васильєв «дещо перебільшено відзначає вади спектаклю»<sup>83</sup>. На думку цих авторів, умовно-поетичне вирішення вистави виправдовує себе, бо загалом акторам вдається правильно розставити психологічні акценти, і твори Шевченка починають «звучати, як конкретний вияв психологічного стану героя»<sup>84</sup>. Головним недоліком вистави критики вважають саме нестачу «інтонаційної, психологічної достовірності» у виконавців деяких ролей, зокрема княжни Репніної (Л. Платонова) та Катерини (В. Віткевич)<sup>85</sup>. І у масових сценах саме яскрава гротесковість, умовність заважає акторам увиразнити характери персонажів. Але, незважаючи на всю недовершеність умовно-символічного вирішення вистави про великого поета, критики вважали, що театрові вдалося відобразити виникнення і розвиток провідних мотивів творчості Шевченка.

Аналізуючи спектаклі шевченківців за творами Кобзаря, які ставилися найчастіше до ювілейних дат поета чи театру, ми бачимо, що вони, загалом, не стали видатними художніми подіями. На жаль, спроби наближення п'єси «Назар Стодоля» до сьогодення шляхом зміни жанру вистави (від історично-побутової драми до мелодрами і трагедії), перестановки акцентів у діях персонажів або переробки тексту не знайшли відгуку у критиків, хоча залюбки сприймалися глядачами. Щодо варіацій на шевченківські теми, якими були вистави п'єс «Глум і помста» Кропивницького, «Марина» Зарудного та «Шлях» Беляцького і Сагалова, вдалими вони були лише тоді, коли режисери знаходили переконливе психологічне обґрунтування нового трактування авторського тексту, відповідність дії якимось явищам сучасного життя або поетиці творів Шевченка. Зауважмо, що Шевченкове слово ще чекає на своє сценічне прочитання і звучання на сцені харківського театру його імені.

<sup>1</sup> Український драматичний театр : Нариси історії : в 2-х т. Т. 2. Радянський період. – К. : Наук. думка, 1959. – С. 359–360.

<sup>2</sup> Станішевський Ю. Український театр у перші повоєнні десятиліття / Ю. Станішевський // Нариси з історії театрального мистецтва України ХХ століття. – К., 2006. – С. 528.

<sup>3</sup> Борщаговський О., Йосипенко М. Шевченко і театр / О. Борщаговський, М. Йосипенко. – К. : Мистецтво, 1941. – С. 163.

<sup>4</sup> Горбенко А. Харківський театр імені Т. Г. Шевченка / А. Г. Горбенко. – К. : Мистецтво, 1979. – 200 с.

<sup>5</sup> Черкашин Р. Без Леся Курбаса – з Мар'яном Крушельницьким / Р. Черкашин // Ми – березильці : Театральні спогади-роздуми / Роман Черкашин, Юлія Фоміна. – [Х.] : Акта, 2008. – С. 116–170.

<sup>6</sup> Довбищенко Г. На сцені «Гайдамаки» : До 175-річчя з дня народження Т. Г. Шевченка / Галина Довбищенко, Микола Лабінський. – К. : Мистецтво, 1989. – С. 160.

<sup>7</sup> Театр «Березиль» открыт : Шевченковские дни в «Березиле». «Гайдамаки» // Харьк. пролетарий. – 1930. – 12 марта.

<sup>8</sup> Театр : [«Березиль»] // Червоний шлях. – 1935. – № 1. – С. 177.

<sup>9</sup> Черкашин Р. Без Леся Курбаса – з Мар'яном Крушельницьким / Р. Черкашин // Ми – березильці : Театральні спогади-роздуми / Роман Черкашин, Юлія Фоміна. – [Х.] : Акта, 2008. – С. 119.

<sup>10</sup> Шевченківський ранок // Червоний шлях. – 1935. – № 3. – С. 199.

<sup>11</sup> Черкашин Р. Л. Ф. Дубовик, заслужений артист УРСР / Р. Черкашин. – Х. : Харк. укр. держ. драм. УРСР ім. Шевченка, 1947. – С. 9.

<sup>12</sup> Черкашин Р. Без Леся Курбаса – з Мар'яном Крушельницьким / Р. Черкашин // Ми – березильці : Театральні спогади-роздуми / Роман Черкашин, Юлія Фоміна. – [Х.] : Акта, 2008. – С. 156–157.

<sup>13</sup> Скорина Л. Енергетика жанрової форми п'єси Тараса Шевченка «Назар Стодоля» / Л. Скорина // Шевченків світ. – 2010. – Вип. 3. – С. 82–89.

<sup>14</sup> Там само. – С. 86.

<sup>15</sup> Там само.

<sup>16</sup> Там само. – С. 89.

<sup>17</sup> Черкашин Р. Без Леся Курбаса – з Мар'яном Крушельницьким / Р. Черкашин // Ми – березильці : Театральні спогади-роздуми / Роман Черкашин, Юлія Фоміна. – [Х.] : Акта, 2008. – С. 158.

<sup>18</sup> Там само. – С. 158.

<sup>19</sup> Там само.

<sup>20</sup> Там само. – С. 119.

<sup>21</sup> Ган Я. Шевченківські ювілейні спектаклі / Я. Ган // Комуніст. – 1939. – 26 берез.

<sup>22</sup> Там само.

<sup>23</sup> Там само.

<sup>24</sup> Морской В. Харьковский театр им. Шевченко в Москве / В. Морской // Известия. – 1939. – 20 мая.

<sup>25</sup> Крути И. Театр им. Т. Г. Шевченко : К гастролям в Москве / И. Крути // Сов. искусство. – 1939. – 2 июня.

<sup>26</sup> Заславский Д. Драма и мелодрама : (Гастроли Харьковского государственного драматического театра имени Т. Г. Шевченко) / Д. Заславский // Правда. – 1939. – 12 июня.

<sup>27</sup> Там само.

<sup>28</sup> Горбенко А. Г. Харківський театр імені Шевченка / А. Г. Горбенко. – К. : Мистецтво, 1979. – С. 114.

<sup>29</sup> Тернюк П. І. Іван Мар'яненко / П. І. Тернюк. – К. : Мистецтво, 1968. – С. 173.

<sup>30</sup> Горбенко А. Г. Харківський театр імені Шевченка / А. Г. Горбенко. – К. : Мистецтво, 1979. – С. 114.

<sup>31</sup> Там само.

<sup>32</sup> Там само.

<sup>33</sup> Там само. – С. 115.

<sup>34</sup> Там само. – С. 113.

<sup>35</sup> Черкашин Р. Без Леся Курбаса – з Мар'яном Крушельницьким / Р. Черкашин // Ми – березильці : Театральні спогади-роздуми / Роман Черкашин, Юлія Фоміна. – [Х.] : Акта, 2008. – С. 182.

- <sup>36</sup> Протокол обговорення генеральної репетиції постанови «Назар Стодоля» Т. Г. Шевченка разом з представниками художньої ради Обласного відділу в справах мистецтв від 13 березня 1953 р. – Х., 1953. – Арк. 1. – Машинопис зберігається у Музеї Харківського драматичного театру ім. Т. Г. Шевченка.
- <sup>37</sup> Там само.
- <sup>38</sup> Там само. – Арк. 2.
- <sup>39</sup> Романенко В. «Назар Стодоля» / В. Романенко // Соц. Харківщина. – 1953. – 6 трав.
- <sup>40</sup> Там само.
- <sup>41</sup> Там само.
- <sup>41-а</sup> Там само.
- <sup>42</sup> Николаев В. На пути к мастерству : (Заметки о спектаклях молодых режиссеров) / В. Николаев // Красное знамя. – 1953. – 28 июня.
- <sup>43</sup> Скибневський О. Испит часом витримано / О. Скибневський // Соц. Харківщина. – 1961. – 29 берез.
- <sup>44</sup> Там само.
- <sup>45</sup> Там само.
- <sup>46</sup> Там само.
- <sup>47</sup> Головашенко Ю. Героическая поэма // Сов. культура. – 1962. – 9 июня.
- <sup>48</sup> Афанасьев В. Шевченківці в Москві // Рад. Україна. – 1962. – 14 лип.
- <sup>49</sup> Станішевський Ю. Український театр у перші повоєнні десятиліття / Юрій Станішевський // Нариси з історії театрального мистецтва України ХХ століття. – К., 2006. – С. 527–528.
- <sup>50</sup> Миценко М. «Не забудьте пом'янути...» : «Марина» в театрі ім. Т. Г. Шевченка / Микола Миценко // Соц. Харківщина. – 1964. – 18 лют.
- <sup>51</sup> Скибневський А. Шевченковський спектакль / А. Скибневський // Красное знамя. – 1964. – 1 февр.
- <sup>52</sup> Миценко М. «Не забудьте пом'янути...» : «Марина» в театрі імені Т. Г. Шевченка // Соц. Харківщина. – 1964. – 18 лют.
- <sup>53</sup> Там само.
- <sup>54</sup> Там само.
- <sup>55</sup> Там само.
- <sup>56</sup> Козлов Л. Кожний образ – характер / Л. Козлов // Рад. культура. – 1964. – 26 квіт.
- <sup>57</sup> Скибневський А. Шевченковський спектакль // Красное знамя. – 1964. – 1 февр.
- <sup>58</sup> Там само.
- <sup>59</sup> Протокол засідання Художньої ради Харківського укрдерждрамтеатру імені Т. Г. Шевченка, 24 листопада 1971 р. – Х., 1971. – Арк. 1. – Машинопис зберігається в Музеї Харківського драматичного театру ім. Т. Г. Шевченка.
- <sup>60</sup> Горбенко А. Г. Харківський театр імені Шевченка / А. Г. Горбенко. – К. : Мистецтво, 1979. – С. 198.
- <sup>61</sup> Жовтяк В. «Назар Стодоля» / В. Жовтяк // Веч. Харків. – 1972. – 28 берез.
- <sup>62</sup> Там само.
- <sup>63</sup> Громов И. Дорожить прошлым, думать о будущем / И. Громов // Правда. – 1972. – 22 авг.
- <sup>64</sup> Жукова Л. Звание обязывает / Л. Жукова // Сов. культура. – 1972. – 19 авг.
- <sup>65</sup> Там само.
- <sup>66</sup> Жукова Л. Театр звітував у Москві / Л. Жукова // Соц. Харківщина. – 1972. – 5 верес.
- <sup>67</sup> Гаврилов Ю. Задум і сценічна редакція / Ю. Гаврилов // Веч. Харків. – 1981. – 20 трав.
- <sup>68</sup> Боянович В. З творчих позицій / В. Боянович // Веч. Харків. – 1981. – 4 черв.
- <sup>69</sup> Там само.
- <sup>70</sup> Веселка С. Коли традиційність – мета / С. Веселка // Культура і життя. – 1981. – 20 верес.
- <sup>71</sup> Там само.
- <sup>72</sup> Боянович В. Сучасне прочитання класики / В. Боянович, О. Чугуй // Культура і життя. – 1981. – 20 верес.
- <sup>73</sup> Вербицька Є. У пошуках істини / Є. Вербицька // Культура і життя. – 1981. – 24 груд.
- <sup>74</sup> Там само.
- <sup>75</sup> Бровко Т. Голос Тараса : («Шлях» О. Беляцького і З. Сагалова на сцені Харківського академічного українського драматичного театру імені Т. Шевченка) / Т. Бровко // Веч. Харків. – 1984. – 27 берез.
- <sup>76</sup> Попова Л. Пам'ять і легенда : («Шлях» О. Беляцького на сцені Харківського театру імені Т. Г. Шевченка) / Л. Попова // Соц. Харківщина. – 1984. – 13 трав.
- <sup>77</sup> Бровко Т. Голос Тараса : («Шлях» О. Беляцького і З. Сагалова на сцені Харківського академічного українського драматичного театру імені Т. Шевченка) / Т. Бровко // Веч. Харків. – 1984. – 27 берез.
- <sup>78</sup> Попова Л. Пам'ять і легенда : («Шлях» О. Беляцького на сцені Харківського театру імені Т. Г. Шевченка) / Л. Попова // Соц. Харківщина. – 1984. – 13 трав.
- <sup>79</sup> Давидова І. Пошуки самотності // Радянська Україна. – 1985. – 6 лип.
- <sup>80</sup> Васильєв С. Шевченківські парафрази. Рік 1984. Весна / С. Васильєв // Культура і життя. – 1984. – 20 трав.
- <sup>81</sup> Там само.
- <sup>82</sup> Там само.
- <sup>83</sup> Боянович В. Шлях до Кобзаря / В. Боянович, В. Василець // Прапор. – 1985. – № 3. – С. 176.
- <sup>84</sup> Там само.
- <sup>85</sup> Там само. – С. 178.

## П'ЕСА «ТАРАС ШЕВЧЕНКО» ЗЕНОНА ТАРНАВСЬКОГО НА СЦЕНІ УКРАЇНСЬКОГО МОЛОДОГО ТЕАТРУ «ЗАГРАВА» (1937, РЕЖ. В. БЛАВАЦЬКИЙ)<sup>1</sup>

*Уперше цілісно досліджено драму Зенона Тарнавського «Тарас Шевченко» (1936) та історію її постановки на сцені у прочитанні режисера-експериментатора Володимира Блавацького (1937). Проаналізовано особливості літературної основи, трансформацію образу Т. Шевченка від стереотипного «канонізованого» Кобзаря-пророка до постаті звичайної людини; досліджено режисерське та акторське трактування, рецепцію глядачів.*

**Ключові слова:** «міф Шевченка», драматург З. Тарнавський, Театр «Заграда», режисер В. Блавацький, Л. Боровик у ролі Шевченка, «умовно-реалістичний театр», національний етос, деміфологізація.

*Впервые целостно исследована драма Зенона Тарнавского «Тарас Шевченко» (1936) и история ее постановки на сцене в интерпретации режиссера-экспериментатора Владимира Блавацкого (1937). Проанализированы особенности литературного текста, трансформация образа Т. Шевченко от стереотипного «канонизованного» Кобзаря-пророка до образа обычного человека; исследована режиссерская и актерская интерпретация, а также рецепция зрителей.*

**Ключевые слова:** «миф Шевченко», драматург З. Тарнавский, Театр «Заграда», режиссер В. Блавацкий, Л. Боровик в роли Шевченко, «условно-реалистичный театр», национальный этос, демифологизация.

*It is the first comprehensive analysis of the drama «Taras Shevchenko» by Zenon Tarnavskiy (1936) and the history of its production in the interpretation of innovative stage director Volodymyr Blavatskiyi (1937). The article analyzes literary references, transformation of T. Shevchenko's image from a stereotypical 'canonized' Kobzar and prophet into the figure of a common person, director's and actors' interpretations, and reception of the audience.*

**Key words:** «Shevchenko's myth», playwright Z. Tarnavskiy, «Zahrava» theater, stage director V. Blavatskiyi, L. Borovyk as Shevchenko, «conventional realistic theater», national ethos, demystification.

Драма «Тарас Шевченко» українського письменника, журналіста, театрального діяча і критика, перекладача Зенона Тарнавського (1912–1962) тривалий час вважалася втраченою. Найбільше у складних перипетіях з текстом завинили бурхливі, трагічні події середини ХХ ст., Друга світова війна, низка окупацій Львова, а відтак – і повоєнна еміграція українців до США. Автор літературної основи і творці її сценічного варіанта також опинилися за океаном – у новій суспільній ситуації. Щойно з відновленням незалежності України стали «повертатися» на батьківщину заборонені імена і тексти: у книжці «В орбіті світового театру» український театрознавець з Канади Ва-

леріян Ревуцький переповів зміст драми «Тарас Шевченко»<sup>2</sup> (за програмкою вистави). Належну заочну оцінку отримала драма і в сучасній дослідниці Олени Боньковської<sup>3</sup> (на основі рецензій на виставу).

Однак питання цілісного наукового осмислення літературної цінності п'єси З. Тарнавського, її місця у театральному «шевченківському дискурсі», а особливо суспільної ролі її сценічного втілення у складний для України міжвоєнний період – вперше розкриваються у цій нашій публікації.

Уперше п'єса була опублікована – за збереженим у Центральному державному історичному



архіві України у м. Львові (у фонді «Наукового товариства ім. Шевченка у Львові») оригінальним машинописом<sup>4</sup> – лише у 2013 році. Ідея публікації тексту – з нагоди 200-річного ювілею Тараса Шевченка – належить академікові Національної академії мистецтв України Богданові Козаку. Підготування тексту до публікації (з аналітичною передмовою) здійснив Роман Лаврентій.

Визначний письменник і громадсько-культурний діяч З. Тарнавський народився 9 вересня 1912 р. в місті Самборі (тепер районний центр Львівської обл.). Закінчив з відзнакою Самбірську гімназію; навчався на юридичному факультеті, але згодом перейшов на відділ історії мистецтва на філософському факультеті Львівського університету (тепер Львівський національний університет імені Івана Франка). Закінчив Вищу школу журналістики у Варшаві. (Юридичну освіту здобув уже в другій половині 1940-х років у Мюнхенському університеті). У другій половині 1930-х років був співредактором щоденної газети «Українські вісти», співпрацював із тижневиком «Батьківщина» у Львові, під десятками різних псевдонімів дописував і до інших часописів. Певний час – від 1940 р. – працював керівником мистецької програми на Львівському радіо (це і голосом З. Тарнавського звучало проголошення Акту відновлення Української Держави 30 червня 1941 р.<sup>5</sup>). Проте, крім журналістської праці, активно займався літературною творчістю, був знаний у мистецьких колах. Належав до львівського літературного угруповання «Дванадцятка» (1934–1939), що об'єднало молодих письменників Анатолія та Ярослава Курдиків, Богдана Нижанківського, Зенона Тарнавського, Івана Черняву, Василя Ткачука, Володислава Ковальчука, Карла Мульткевича, Василя Гірного, Романа Антоновича, Ганну Павенцьку, Богдана Цісика та інших, які, виступаючи за орієнтацію на західноєвропейську культуру, шукали «нових динамічних форм вислову», творили сучасну українську урбаністичну літературу<sup>6</sup>.

Зокрема, прозі З. Тарнавського (дебютував 1930 р. на сторінках газети «Новий час») частково властиві ознаки літератури «потому свідомості», що влучно пізніше відзначив літературний і театральний критик, письменник Григорій Лужницький (1903–1990): «...Розповідь т. зв. ланцюговим способом, тобто одно поняття асоціативно в'язється із другим, незалежно від цього, що це незавжди доповнює акцію оповідання, а часто навіть і – сповідно – сповільнює її. Цим своїм стилем, засвоєним, в першу чергу, від французьких і німецьких новітніх письменників, Тарнавський хоче пере-

дати цей спліт думок, який повстає в людині, яка розповідає, і даючи волю своїм думкам, не контролює розповіді»<sup>7</sup>. Водночас письменник захоплює психологічно точними штрихами, колоритністю наративу, насичуючи його магією простору Львова, переплітаючи характерними словами зі специфічного львівського говору. Сам З. Тарнавський, визначаючи домінуючу тему своїх художніх текстів, стверджував: «Завжди в центрі моєї уваги є людина і її духові переживання на тлі соціальних і політичних обставин»<sup>8</sup>. Друкувався багато і часто, проте перша його збірка новел і нарисів – «Дорога на Високий Замок» (Торонто–Детройт, 1964) – вийшла щойно посмертно...

Однак особливе місце і в житті, і в творчості З. Тарнавського посідало театральне мистецтво. Проблеми з психології акторської творчості, питання безпросвітної-трагічної долі української «мандрівної богемі» тощо – часто трапляються у його прозі. Значний доробок письменника і як театального критика. Шлях у драматичну творчість З. Тарнавський починав із власних практичних виступів у напіваматорському львівському театрі «Богема» (зокрема у комедії «Акорди» Г. Лужницького, 1934 р., реж. Петро Сорока). На замовлення режисера Українського молодого театру «Заграва» Володимира Блавацького підготував переклад-адаптацію французької комедії «Стефко» Ж. Деваля (1935), на замовлення режисера Українського народного театру ім. І. Тобілевича Миколи Бенцяля інсценізував спільно з Романом Антоновичем повість Уласа Самчука про національно-визвольну боротьбу закарпатських українців «Гори говорять» (1935); окрім того – польською мовою – у міському театрі Лодзі (Польща) йшла його інсценізація повісті австрійського письменника Йозефа Полячка «Д-р Берггоф приймає від 2-гої до 4-тої» (реж. Б. Домбровський). Для аматорського студентського театру переклав дві французькі комедії «Мушиш бути моя» Е. Лабіша та «Дрібненькі ручки» Е. Лабіша – Р. Мартена. Найперша власна драма З. Тарнавського «Тарас Шевченко» (1936) принесла йому мистецький успіх насамперед завдяки вдалому сценічному прочитанню 1937 р. в мандрівному Українському молодому театрі «Заграва». Інші драми та переклади з'явилися уже за океаном – у вимушеній еміграції автора: «Чай у пана прем'єра» (у співавторстві з Богданом Нижанківським; Український театр у Філадельфії, США, 1953 р., реж. Володимир Шашаровський), переклад анонімно середньовічного мораліте «Дійство про чоловіка» (1961 р., Українське театральне товариство у Де-

троїті, США, реж. З. Тарнавський), «День нашого відпочинку», «Характерники» (у співавторстві з Володиславом Ковальчуком), «Плач Ярославни» (у співавторстві з Б. Нижанківським), «Аттіла в Римі»; працював над інсценізацією «Повісті временних літ» і над драмою «Мій брат-повстанець» та ін.

В одному зі своїх останніх листів письменник зізнавався: «Драм я ніколи не старався видавати, бо вважав, що драма призначена для життя в театрі, як підложжя до театрального видовища, а не як лектура у час дозвілля»<sup>9</sup>. У цьому висловлюванні відчувається і природна скромність автора, і його переконання у душі класичного розуміння драматургії як розгорнутого сценарію, схематичність якого згладжується, коли актори на сцені наповнюють образи живим змістом.

Майже усі спогади про З. Тарнавського рясніють згадками про його особливий пієтет до сцени; великим любителем театру назвав його у своїх спогадах і письменник, близький колега з літературного угруповання «Дванадцятка» Богдан Нижанківський (1909–1986)<sup>10</sup>. Зрештою, праця З. Тарнавського для театру не вичерпувалася лише драматичною творчістю: у роки першої радянської окупації був активним членом Обласного комітету працівників мистецтва (1939–1941), під час німецької окупації керував театром «Веселий Львів» (1942–1944), паралельно брав участь у роботі Літературно-мистецького клубу і «Клюбового театру» (1942–1944) при ньому. Ці театри малих форм успішно прищеплювали вітчизняній сцені урбаністичні сюжети, витворювали власне українську популярну міську культуру.

Далі, у 1944–1945 рр. працював у штабі Української національної армії у званні підпоручника. Від 1944 р. З. Тарнавський перебував на вимушеній еміграції. Спершу – в Німеччині, де співпрацював із газетою «Українська трибуна» (1947–1948), журналом «Арка» у Мюнхені, потім – від 1949 р. – у США, де був кореспондентом «Шляху перемоги», друкувався у журналі «Київ» та ін. Упродовж багатьох років вів українську радіопрограму (зокрема, записав і цілу низку радіопередач для дітей). До останніх днів життя продовжував творчо працювати на літературній ниві. Писав, перекладав, готував інсценізації та переробки, був співробітником «Літературного Братства», яке видавало українські книжки. Створив і очолював у Детройті Українське театральне товариство, у якому поставив низку вистав. Був співзасновником Інституту української культури в Америці. Викладав історію української культури

і українського театру на Академічних курсах українознавства. Жив у місті Детройт, штат Мічиган, де й помер 8 серпня 1962 р.<sup>11</sup>

Чотири картини з життя поета «Тарас Шевченко» («біографічно-сценічний репортаж», як висловився сам автор) З. Тарнавський написав ще у 19 років<sup>12</sup>. Проте дуже тривалий час переробляв текст. Допрацьовував, вочевидь, навіть після того, як влітку 1936 р. віддав його до постанови на сцені Українського молодого театру «Заграва», а на завершальному періоді репетицій особисто приїжджав до театру контролювати процес. Молодий драматург відважився уперше<sup>13</sup> вивести на сцену сакральний для українців образ поета, прозаїка, художника Тараса Шевченка (1814–1861), який творами і особистим життям піднявся до рівня національного пророка. Але не звичний «у шапці та кожусі» – відомий з автопортрета і розтиражований по всіх книжках для народу, шаблонних народницьких концертах, аматорських вечорах, – а образ живого Т. Шевченка, людини з академічною освітою, з високосвітськими манерами, яка вдягала фрак, тобто жила і мислила згідно з тогочасною європейською модою.

Близьке знайомство із західноукраїнським театральним життям та процесами у світовому мистецтві сприяло витворенню власної специфічної драматургії З. Тарнавського, для якої – за висловом Г. Лужницького – характерне прагнення позбутися провінційності, бажання прищепити театру європейськість<sup>14</sup>. Драма «Тарас Шевченко» з самого початку провокувала до дискусії: З. Тарнавський свідомо намагався не лише очистити образ поета від традиційних кліше («мужицького сина», «провінціала»), а й відшукати в ньому живу людину, з пристрастями, помилками, страхами.

Проте «дискусія» не завжди розгорталася у заданому автором руслі. Коли уперше Шевченко – пророк нації – з'являється на сцені у захмелілому стані, з келихом вина, патріотичні репліки упродовж першої дії (Яготин, масток Репніних, 1843 р.) прочитуються радше як фліртування з княжною Варварою Репніною, гра на її народницькому «сентименті». Хоч і епатажно, як на той час, та все ж таки це вдало акцентує в героєві живу людину. Але на протигагу чистому серцем Шевченкові надто традиційно, однозначно виписано негативні характери – розбещені життям пани Закревський і Лукашевич, які безтурботно пропивають свій час, програють у варцаби кріпаків, заставляючи 300 душ – за дві пляшки вина (до речі, це той самий історичний Платон Лукашевич,

з яким Т. Шевченко спершу товаришував, а потім через варварське ставлення поміщика до кріпаків розірвав з ним «усяке знайомство»).

З приводу цього схематизму п'єси в одній з рецензій критик – учитель українських гімназій у Галичині, психолог, доктор філософії – Олександр Кульчицький (1895–1980) скептично зауважував, що велич поета не можна зводити до банальних стереотипних опозицій: «Протиставити два світи, світ мужика Шевченка і світ дворянства (І картина) це не тільки натяк на протиставлення величі світа Титанів, що виростають із землі, та нікчемности світа її галапасів (паразитів. – Р. Л.)»<sup>15</sup>.

У другій дії «Двоголовий орел» (Петербург, 1847 р.), коли звучать зовсім не героїчні відповіді Т. Шевченка під час допиту членів «Кирило-Методіївського товариства», що мало б працювати на «деміфологізацію образу», впадає в око повна безпорадність автора у виписуванні самої сцени слідства-суду, від чого вона втрачає свою фатальну вагу (чого вартий виведений у фарсових тонах Секретарь). Через це спрощення губиться пізніше і сила спротиву особистості репресивній системі. «Зустріч двоголового орла із Шевченком – Кирило-Методіївським братчиком – (картина II-а) не могла знов бути зустрічю кавказького вірла із Прометеєм»<sup>16</sup>, – зазначала критика. Крім того, введення безтурботно-манірної Кітті – пасії слідчого генерала Дубельта – остаточно розбиває серйозну атмосферу суду, хоч і акцентує увагу на гідності, людяності підсудного та нікчемності його звинувачувачів.

Втім, читач початку ХХІ століття цю сцену може прочитати і як «виставу для самих себе», котру, зайвий раз знущаючись над підсудним, розігрують слідчі, наперед знаючи вирок. Тому й відповіді Тараса Шевченка мають відсторонено спокійний характер: так поводить себе людина, що розуміє невідворотність долі і приймає свою «чашу» (гірка іронія фрази про «тридцять срібняків» як гідну винагороду донощиківі Петрову тут не випадкова). Зрештою, під час постави на сцені ця дія була підсилена точним акторським виконанням, відтак прозвучала актуальніше. Зокрема, анонімний кореспондент газети «Українські вісти» стверджував, що «це незвичайно сильна і для багатьох аж надто зрозуміла картина, а головно по всяк день актуальні “методи і техніка” допиту, тож не дивниця, що викликала в глядачів сильне незатерте вражіння»<sup>17</sup>.

У третій дії «На засланні» (Новопетровська фортеця, 1857 р.) – вимальовується нарешті впізнаваний Тарас Шевченко, який карається,

мучиться, але не відмовляється від своїх національних поглядів. Однак З. Тарнавський свідомо не вкладає в уста Кобзаря трафаретних патріотично-патетичних гасел, його герой – після десяти років солдатчини, з заборонаю займатися улюбленою справою, – загнана життям, передчасно постаріла людина, хоч і не до кінця зламана. І фрагмент «Благословенная в женах...» з поеми «Неофіти» звучить як природна молитва віруючої людини і – як вагомий чинник, що тримає Шевченка при житті. Цікава, ненав'язлива спроба З. Тарнавського «оприсутнити» у побуті поета прототипів героїв його творів, як-от: покритка Євдокія, яка мандрує за своїм коханим-москалем (у виставі для більшої зрозумілості персонаж перейменованний на Катерину). Водночас є й контраверсійна пікантна інтрига: дружні стосунки з киргизькою дівчиною Джабан-Тус прочитуються двозначно, хоча цілком можливо, що автор хотів просто підкреслити духовну близькість поневолених росіянами народів. Але макаронічна мова дівчини, стилізована під кавказько-азійську манеру мовлення, недоречно провокує комічний ефект, руйнуючи її трагічний образ... І все ж автор п'єси на завершення третьої дії вдало виписав момент звільнення Кобзаря з неволі, не впавши у мелодраматизм, – подавши лише ніби незначну, але таку символічну, зрозумілу з контексту, репліку Т. Шевченка: «Треба поголити бороду» (як символ початку нового – вільного – життя).

Щойно остання, четверта, дія «Вмирає людина» (Петербург, 1861 р.) остаточно підкуповує читача/глядача, створюючи близький до усталеного образ Т. Шевченка – батька українства, який останні години життя тримається лише самою надією на звільнення рідного народу з неволі, ніби зумисне добиваючи хвилюванням підірваний хворобами організм. Надзвичайно тонко З. Тарнавському вдалося схопити настрій людини, яка помирає: «...Чи ви переживали таке, коли свічка догоряє, а ви читаєте цікаву книжку? Ви швидко, швидко дочитуєте якнайбільше. Ще одна сторінка, ще одне речення, ще одне слово. А свічка хоробливо блимає, грозить, манить, дразнить. Ви спішіть, щоб якнайбільше прочитати. Вам жаль відложити непрочитану книжку. Тільки тому, що свічка гасне. Мені жаль відложити непрочитану книжку. До останньої сторінки ще далеко. А свічка гасне...»<sup>18</sup> – риторично констатує Тарас Шевченко на смертному ложі. І ці слова своєю безпосередністю зворушують навіть сучасного читача. Та й у світлі близької смерті слова поета та його друзів про невмирущість слави сприймаються не

так ходувально, а радше – як продиктовані бажанням самозаспокоєння-потішення і полегшення останніх годин життя.

Уже згаданий критик О. Кульчицький – у рецензії на виставу – стверджував: «Щойно в третій і четвертій картині автор зумів зворушити, схвилювати, викликати збірне “унісоно” спочутливості для Шевченка-мученика – засланця. Влучно підмітив і передав оту тайну Шевченкової особовості, яка відкриває перед нами глибину людяности під сірою шинелею»<sup>19</sup>. І далі уточнював: «В четвертій яві – непотрібно перевантаженій деякими зайвими мельодраматичними ефектами (сцена молитви) – фізіологічні терпіння людини не прислонюють, на щастя, муки Батька Народу, що тримається при житті єдиною надією на маніфест про скасування кріпацтва. Ритм цього умученого серця, що сподівається, чекає і живе сподіванням, в значній мірі своєю символікою перенісся у душі глядачів, еднаючи їх у спільноті одного почування – спільноті туги за здійсненням усього того, на що чекає нині, як і вчора, загал народу»<sup>20</sup>. Отже, крім біографічного репортажу про поета, п'єса опосередковано давала і патріотично актуальну проекцію на сучасне 1937 року – знову підневільне, як і за часів Т. Шевченка – життя українців у несвоєї державі: в СРСР відбувалося масове знищення національно свідомих сил («розстріляне відродження»), а на західноукраїнських землях – тривав розпал переслідувань, витіснення з усіх сфер, обмеження та викоринення історичної пам'яті українців.

Парадокс полягав у тому, що епоха вимагала – зокрема, від літератури і театру – конструктивного національного героя, постійної актуалізації великого об'єднувального міфу, а молодий автор драми З. Тарнавський шукав тонші, суб'єктивніші нюанси, на жаль, не зрозумілі широкому загалові. «Дебют автора штуки (п'єси. – Р. Л.) треба вважати за удалий, – писалося на сторінках львівської газети «Новий час». – Однак, мимо цього, поставив він собі за початок завдання, може, заамбітне. Дуже трудно було йому втримати цілий час п'єсу на рівній висоті. До Шевченка підійшов він як до людини і старався дати нам образ Шевченка-чоловіка. Образ цей не вийшов, однак, так ярко і глибоко, як це глядач бажав би»<sup>21</sup>.

Приймаючи суттєві та влучні зауваження критиків, слід нагадати, що «Тарас Шевченко» – найперша драма автора, а також – як видно з дискусії навколо неї – смілива, хоч і недосконала спроба деконструкції усталених уявлень. Важливішим є те, що через деконструкцію стереотипів, пов'я-

заних із поетом, З. Тарнавський конструює оновлений «земний» образ Т. Шевченка – зрозумілий і близький людям ХХ ст. Зрештою, на цьому наголошували і це підкреслювали також постановники драми на сцені.

Контраверсійність (за висловом Г. Лужницького), тобто дискусійність драматургії З. Тарнавського, його критика усталених норм – зручно лягали у русло мистецьких пошуків режисера-експериментатора В. Блавацького (справжнє прізвище – Трач, 1900–1953), який був захоплений ідеями та практикою Леся Курбаса щодо модернізації національної сцени, мав досвід роботи у «Березолі» (1927/1928) та створив на західноукраїнських землях новаторський театр, який руйнував «царство шаблону і пересічності»<sup>22</sup>. Провідним в очолюваному ним Українському молодому театрі «Заграда» був «монументальний репертуар», де режисерськими засобами підсилювано національно-патріотичні звучання до рівня символу, досягаючи потужного ефекту єднання зали й сцени в єдиному пориві. Зокрема, історичні видовища «Батурина» Б. Лепкого, інсц. Л. Лісевича (1933), «Земля» за В. Стефаніком, інсц. В. Блавацького (1933), «Тарас Бульба» М. Гоголя, інсц. В. Блавацького (1934); релігійні полотна «Голгота» за Євангеліями (1936), «Камо грядеш» (Quo vadis?) за Г. Сенкевичем (1936) – обидві інсц. Г. Лужницького та ін. Сучасна дослідниця І. Волицька влучно охарактеризувала мистецький почерк Театру «Заграда»: «Значущість змісту вистав виразнювалася значущістю сценічної форми. Звідси й тяжіння В. Блавацького до умовності й метафорики у вирішенні ключових епізодів спектаклю... <...> Звідси й притаманна постановкам Блавацького патетична текстуальність мізансцен»<sup>23</sup>.

Але, окрім пошуку нових театральних форм, була у доробку В. Блавацького і наскрізна тенденція до «театру суспільного виклику», до підважання стереотипів, яку не завжди громадськість сприймала беззаперечно (зрештою, і щодо резонансної, забороненої згодом через домагання консула СРСР, вистави «Земля обітована» О. Олесья (1935) – про репресовану сім'ю Крушельницьких – серед українців звучали критичні зауваження у тому, що театр спекулює на особистій трагедії).

Про п'єсу «Тарас Шевченко» – в інтерв'ю для львівської щоденної газети «Українські вісти» – В. Блавацький стверджував: «Драма ця, мушу признати, написана нашим молодим автором з великою культурою і талановитістю. Це прекрасна річ, яку на правду варта буде побачити»<sup>24</sup>. І хоч робота над виставою активно продовжувала-

ся з кінця літа 1936 року, прем'єра тривалий час відкладалася. Давалися взнаки невідрадні умови праці українського театру в так званій другій Польській Республіці – вимушене безперервне «гастролювання» теренами східної Галичини (навіть найбільші міста, як-от: Львів, Перемишль, Коломия, Тернопіль чи Станіславів (нині Івано-Франківськ) – не могли надовго забезпечити стаціонарне існування театру). «Це є мандрівний театр, який в інших обставинах був би *столичним чи державним* (курсив наш. – Р. Л.), – надзвичайно високо характеризували Театр “Заграва” на сторінках преси. – Не шукаймо винуватих цієї трагедії...»<sup>25</sup>.

Вочевидь, творці вистави «Тарас Шевченко» побоювалися, що фрагментарна подача яскравих епізодів із життя поета може бути незрозумілою широкому колу глядачів, тому подали до кожної дії коротке лібрето (анотацію епізоду) – у надзвичайно розкішно виданій, як на той час, театральній програмці (оформлення Ярослава Рудакевича)<sup>26</sup>. Зрештою, як виявилось згодом, побоювання були даремними, адже поезія і біографія Кобзаря надто добре відомі та близькі кожному українцеві. Анонімний рецензент навіть злегка іронізував: «Глядач, що впав би на цю виставу з місяця або іншої планети, міг би мати вражіння, що п'єса не дає цілого образу життя і творчості великого поета. Але українська суспільність, яку автор мав на увазі, настільки знає життя цього генія, що виводити його на сцені, почавши від чумацьких возів і лихої мачухи, зайва річ. Тим-то й усі 4 картини навіть для пересічного глядача надто зв'язливі і зрозумілі»<sup>27</sup>.

Крім того, для кращого розуміння концепції головного героя вистави один із директорів (співвласник ліцензії на ведення театру) – і принагідно літературний консультант «Заграви» – Г. Лужницький подав у програмці ще й розлогий коментар «Шевченко на сцені». Сховавшись за псевдонімом Л. Нигрицький, він наголошував: «<...> Саме тут треба усвідомити собі, що геній українського слова, пророк національного визволення був людиною, яка жила, терпіла й яка вмерла самотна. Шевченко силою слова та пророчим духом перейшов у нас в міт, але на сцені театру «Заграва» Шевченко – це людина. Як автор, так режисер черпали з творів і життя Шевченка тільки те, що конче було для характеристики Шевченка-людини, не Шевченка-генія, не Шевченка – пророка української нації, не Шевченка-міту. Це, сказати б, відтяження самої особи Шевченка є головним мотивом п'єси. Відтяження як політич-

не, так і письменницьке. Те, що бачимо на сцені, може, а то навіть і пережив не один з нас. Романтичне кохання, суд, зрада, присуд, смерть. На вид речі банальні, а такі дуже людські. І в нашій уяві Шевченко стає багатший. Бо кожний з нас такі чи подібні банальні (а такі дуже людські) речі переходив, кожний з нас ці переходи не тільки розуміє, але й почуває. А вслід за тим кожний знає, що ця звичайна, проста людина, яку ми бачимо в п'єсі, є тим Шевченком, якому поклоняється і поклонятиметься цілий український нарід во віки вічні. Що ця звичайна, проста людина, яка терпіла так, як кожний з нас, залишила по собі вічні слова, залишила по собі національне Євангеліє. Це не була якась уявлена, вимріяна істота, а наш брат, наш друг. І таким чином п'єса “Тарас Шевченко” З. Тарнавського не тільки скріплює нашу пошану, наш культ до найбільшого Генія Українського слова, але наближує його до нас, споріднює його з нами»<sup>28</sup>. (Показово, що Г. Лужницький навіть значно пізніше – у 1974 р. – на сторінках української газети «Америка» (Нью-Брітен, штат Коннектикут, США) в публікації до 160-річчя Кобзаря повторив основні положення своєї статті з програми до вистави 1937 р., наголосивши: з-поміж українських драматургів саме З. Тарнавському найкраще вдалося знайти ключ до постаті Тараса Шевченка на сцені, через певну демітологізацію стереотипних уявлень – утвердити оновлений, не менш притягальний образ<sup>29</sup>).

Режисер В. Блавацький, вирішуючи постановку, скористався частково засобами виразності, знайденими у своїх попередніх роботах. Запропоноване автором драми жанрове окреслення «чотири картини з життя поета» було прочитане постановником у ключі «видовища», яке поєднувало прийоми кінематографа (монтажність; образотворча композиційність мізансцен-кадрів) та містерійно-літургійні мотиви (виразні біблійні алюзії; смисловантажені пластичні ходи; хорове виконання сакральних текстів; зрештою, сам «Заповіт», що звучав притишено за кулісами наприкінці вистави, спонукав глядачів підводитися й ставати співучасниками прощання-похорону).

Гармонійно виглядало й ілюзійне, історично достовірне інтер'єрне та екстер'єрне оформлення сцени (з мальованим задником водночас), світлова партитура у романтично-настрєсовому ключі, костюми епохи – роботи першорядного сценографа театру, випускника Санкт-Петербурзької академії мистецтв Леоніда Боровика (1891–1942). «Декорації дуже гарні, – писала критика, – завдяки цьому поодинокі яви були не тільки метафо-

рично – але справді “картинами”<sup>30</sup>. «Задля цих навіть декорацій варто оглянути цю п’єсу»<sup>31</sup>, – захоплено висловлювався інший рецензент.

Сценічна форма «видовища» (підкреслена увага до візуального ряду вистави, часте залучення мови умовного театру) не виключала і психологічної манери виконання, але короткими штрихами намічені ролі не давали акторам розгорнути повнокровні характери, вони були лише типами – тлом для розкриття образу головного героя.

Виконавець ролі Т. Шевченка високий, фактурний актор Леонід Боровик візуально добре надавався для героїчного образу, доповненого точним портретним гримом (сам драматург З. Тарнавський згадував пізніше, що актор був «капітальний у характеристичі»). Однак йому важко давалася вікова дистанція з персонажем: «Боровик не почував себе добре у двох перших картинах, бо фізичні умовини вигляду, голосу, дикції занадто віддалялися від молодого Шевченка, як ми собі його уявляємо»<sup>32</sup>, – констатував рецензент О. Кульчицький. (Не слід забувати і про російський акцент у вимові актора, який народився у м. Баку (нині – столиця Азербайджанської Республіки), навчався і тривалий час працював у російськомовному середовищі). Відтак перші дві дії Боровик проходив трохи схематично.

Переломний епізод першої дії, вибір Шевченка між світом безжурного панства та гіркою правдою закріпаченого народу – вдячний інтимний діалог поета і княжни Варвари Репніної – був вирішений досить стримано (пізніше виконавиця цієї епізодичної ролі Віра Левицька (1916–2004) наголошувала, що і драматург, і режисер ці складні взаємини потрактували у світлі зізнання самої Репніної у листі до духовника Шарля Ейнара, що вона «дуже любить його (Шевченка) і цілковито йому довіряє»). «Основний діалог з Шевченком–Боровиком був побудований так, – згадувала В. Левицька, – що я (персонаж княжни) намагалася стримати моє глибоке почуття до Шевченка, а Шевченко–Боровик був сердешний, братерсько-добрий і співчутливий і теж стриманий. Але у фінальній сцені моя стриманість прорвалася. Я кинулася йому на шию, цілувала його в чоло, а він бистро вибіг»<sup>33</sup>.

Зате друга і третя дія, де сорокашестилітній Л. Боровик грав свого ровесника Т. Шевченка, створили для актора вдячний матеріал: «...вмів він знайти акценти, далекі від усякої патетики – правдиві та зворушливі». І специфічна вимова актора у цих епізодах (заслання; на смертному ложі) радше прочитувалася як «відбитки» агресивно

русифікаційної системи на стомленій, але не зламаній особистості.

Сцена суду – схематично прописана у драмі – у виставі була компенсована тонкою акторською грою Омеляна Неделка (1898–?) та В. Блавацького у ролях суддів Шевченка: відповідно, шефа поліції, генерал-майора графа Орлова та начальника штабу генерала Дубельта. Не випадково виконання відповідальної ролі слідчого – одного з яскравих представників репресивного самодержавства – В. Блавацький взяв на себе (актор чудово володів майстерністю створення образів злочинців-філософів та був цинічно доказовий у своїх негативних ролях).

Незважаючи на епізодичність, інші понад два десятки образів також були в міру наповнені і яскраві, як-от трагічно безталанні, чуттєві Катерина у виконанні Ірени Горбачівної чи киргизка Джабан-Тус в інтерпретації Марії Степової (1903–1984). Загалом у виставі «Тарас Шевченко» був задіяний майже увесь творчий колектив театру (у березні 1937 року в трупі працювало 30 осіб<sup>34</sup>). Львівський рецензент під псевдонімом «Крісло ч. 54», високо відзначивши у виставі «Тарас Шевченко» роботу режисера і художника, захоплено додавав: «Коли ж до цього додати оригінальні стилеві костюми, що переносять глядача в сучасність життя поета, влучну обсаду роль (призначення на ролі. – *Р. Л.*) та знамениту характеристику (грим. – *Р. Л.*) і гру усіх без виїмку артистів – то п’єса вповні заслуговує на те, що кожна культурна людина повинна її бачити»<sup>35</sup>.

Рецензент О. Кульчицький, відштовхуючись лише від ефекту вистави (сили впливу на глядачів), аналізував її у характерному – вже звичному на той час для мистецького стилю «Заграви» – ключі «монументального театру»: «Ці другі беруть задалегідь під увагу вже існуючі нескладні і відомі чуттєві нахили цілого зборища видців, і намагаються їх тільки з’єднати в полум’я збірною захоплення. Прикладом цього другого роду творів є середньовічні містерії – подекуди антична релігійна драма. Очевидно – не тільки релігійні почування можуть стати основою творів “театру спільноти”. <...> Постаць Шевченка, цілком виняткова в українській історії, може стати осередком такої збірної містерії. Шевченко – міт про героя-Прометея, Шевченко – міт про Кобзаря бувальщини, Шевченко – міт про Батька Народу...»<sup>36</sup>. Однак цього, на думку критика, у п’єсі немає, а є лише окремі штрихи-кадри. Зате сценічний варіант розширював межі інтерпретації: рецензент О. Кульчицький, вочевидь не задоволе-

ний схематичністю драматичного матеріалу, все ж констатував, що вистава, попри певні мистецькі недоліки, справляє гаряче враження і викликає масове захоплення публіки.

Пізніше той самий критик – уже на прикладі іншої вистави – високо оцінюючи нову для українського театру в Галичині сценічну мову, витворену режисером В. Блавацьким, водночас висловив побоювання, «чи виключність вибраної “Загравою” лінії не довела б, кінець-кінців, до театру “кінетоїдального”, театру без внутрішнього драматичного конфлікту, без розроблення і поглиблення психології героїв»<sup>37</sup>.

Дозвіл цензури на постановку драми на сцені надало Гродзьке староство у Львові 10 листопада 1936 року (№: L. Pol.12/117/36)<sup>38</sup>. Як свідчить звернення Українського театру «Заграва» від 15 лютого 1937 року до Відділу безпеки Станіславівського воєводського управління стосовно дозволу для постановки на сцені драми «Тарас Шевченко», генеральна репетиція відбулася щойно 23 лютого 1937 року – в залі Товариства «Просвіта» у м. Городенці (тепер районний центр Івано-Франківської обл.). Саме на цю репетицію і був запрошений представник воєводства (цензор) для «апробації мімічної частини вистави»<sup>39</sup>. Відтак остаточний дозвіл цензури театр отримав лише напередодні запланованої на день народження Т. Шевченка і широко розрекламованої у пресі прем'єри – 3 березня 1937 року<sup>40</sup>.

Перший публічний показ вистави відбувся 8 березня 1937 р. у містечку Снятині (тепер місто, районний центр Івано-Франківської обл.), офіційна прем'єра – 9 і 10 березня 1937 р. у Коломиї (тепер районний центр Івано-Франківської обл.). Йшла упродовж семи місяців, була показана у понад сорока селах, містечках і містах східної Галичини (за тодішнім адміністративно-територіальним устроєм), як-от: Снятин, Коломия, Делятин, Ямниця, Єзупіль, Галич, Калуш, Долина, Болехів, Блюдники<sup>41</sup>, Стрий – Станіславівського воєводства; Дрогобич, Тустановичі (тепер у складі м. Борислава); Трускавець, Самбір, Старий Самбір, Турка, Доброміль, Перемишль, Судова Вишня, Яворів, Рава-Руська, Жовква, Великі Мости, Сокаль, Угринів – Львівського воєводства (про покази у Львові невідомо); Кам'янка-Струмилова (тепер Кам'янка-Бузька), Буськ, Бережани, Підгайці, Бучач, Заліщики – Тернопільського воєводства; Ходорів, Рогатин, Городенка, Снятин, Карлів (нині с. Прутівка Снятинського р-ну); *Вовчківці, Заболотів і Тудуків*, Рожнів, Кути, Косів, Стопчатів, Печеніжин – Станіславівського воєводства.

І всюди вистава збирала аншлаги, що свідчило і про загальний пієтет української громадськості до Т. Шевченка, і про відчутну потребу модерного переосмислення його образу, і про відчуття театром настрою часу – потрапляння в коло болючих проблем бездержавного українського народу. Адже вистава надавала широке поле для трактувань, даючи кожній спільноті відчитувати свої сенси. І звичайні глядачі навряд чи помічали деміфологізацію, а радше шукали можливість співпереживати з Шевченком його долю... Тим паче у світлі політичних реалій свого часу – гоніння української культури – загалом приймали і такий підхід до образу Кобзаря, позитивно проектуючи його на себе. Зокрема, коломийський тижневик «Трембіта» наголошував після прем'єри, що «п'єса “Тарас Шевченко”, крім виховного значіння, ще є спонукою для кожного українця – шевченколюба – перестудіювати та вивчити Шевченка, як геніяльного поета, так і великого артиста-маляра, його добу, оточення, в якому поет находився, умови творчої праці – тоді лише пізнається Шевченка в усій його величі»<sup>42</sup>.

А «відкритий фінал» вистави, – коли слова пісні «Як умру, то поховайте...» лунали під плавне опускання завіси і ще довго витали у залі, – пробуджував у глядачів порив втілювати заповіді Шевченка, наблизити пророкований поетом величний час відродження вільної Великої України. Анонімний кореспондент після перегляду нових вистав «Заграви» (серед них – і «Тарас Шевченко») стверджував: «Заслуга п[ана] Блавацького для нашого театрального мистецтва ще й в тому, що в шуканні нових форм, нової тематики зглиблює тезу, що духовна культура і гін до могутності рішають про майбутнє Нації»<sup>43</sup>. Значно пізніше визначна акторка В. Левицька у своїх спогадах пояснювала: «Про новаторство Блавацького говорилося багато, але в чому воно було? Полягало воно в тому, що він мислитель-патріот винятково відчув те суспільно-політичне життя під польським пануванням і докладав своїм талантом багато праці, щоб ведений ним театр творчо відповідав на всі ті питання, які ставило тодішнє життя»<sup>44</sup>. (Окремо слід зазначити, що вистава не лише корегувала традиційне спрощене уявлення про Т. Шевченка, сформоване багатолітніми народницькими тенденціями, а й опосередковано вступала в дискусію з новітнім – радянським – звульгаризовано-спролетаризованим образом поета-революціонера, трансльованим з кіноекранів (зокрема, у Галичині був широко відомий фільм Одеської кінофабрики «Тарас Шевченко»,

1926 р., реж. Петро Чардинін, у гол. ролі – Амвросій Бучма.)

Незвичний резонанс, викликаний виступами Театру «Заграва», привертав посилену увагу місцевої польської влади. Зрештою, поляки частково розуміли любов українців до свого поета-пророка, однак спровоковане Шевченковим словом зі сцени національне піднесення у залі, пробудження приспаного прагнення до відродження державності – сприймали як особисту загрозу для недавно відновленої Польщі. Сьогодні нічого не відомо про прямі урядові заборони вистави «Тарас Шевченко», проте є – дещо пізніша – промовиста цитата, яка характеризує загальне налаштування щодо репертуарної політики провідних українських театрів: газета «Dziennik Polski» («Польський щоденник») відверто застерігала, що театри Йосипа Стадника та його сина Яреми, а також колективи «Заграви» і Театру ім. І. Тобілевича (влітку 1938 року два останні об'єдналися під назвою – Український народний театр ім. І. Котляревського) «пропагують український націоналізм»<sup>45</sup>.

Сам режисер В. Блавацький, вочевидь, не відносив виставу «Тарас Шевченко» до так званих «програмно-новаторських» у репертуарі свого колективу, згадуючи її з понаддесятилітньої перспективи загалом нейтрально: «До п'єс, що мали політично-національне значення, належали рівно ж “Обітована земля” Олеся та “Тарас Шевченко” З. Тарнавського». Але показово, що після цієї констатації у своїх спогадах режисер одразу ж навів промовистий підсумок: «Невважаючи на страшні переслідування театру польською політичною владою, про що буде мова окремо, “Заграва” до кінця свого існування не забувала свого гасла: будити народ і живим словом кріпити народного духа. Чисто мистецькі стремління і завдання театру не перешкоджали йому вести національно-освідомну роботу, яку диктували вимоги часу»<sup>46</sup>.

Отже, драма «Тарас Шевченко» З. Тарнавського у мистецькій інтерпретації Українського молодого театру «Заграва» 1937 року стала своєрідною, але також вагомою відповіддю на потреби часу, важливим аргументом-прикладом для українців у боротьбі за свою державність.

<sup>1</sup> Основні положення цієї статті були оголошені під час виступу на науковій конференції до 140-річчя Наукового товариства ім. Шевченка (Львів, 15 жовтня 2013 року) та частково друквані у передмові до першопублікації драми «Тарас Шевченко» З. Тарнавського у театрознавчому журналі “Просценіум” (див.: Лаврентій Р. П'єса «Тарас Шевченко» Зенона Тарнавського та її

шлях до нас / Роман Лаврентій // Просценіум. – Львів, 2013. – № 35–37. – С. 203–211).

<sup>2</sup> Ревуцький В. В орбіті світового театру / Валеріян Ревуцький. – Київ ; Харків ; Нью-Йорк : Вид. М. Коць, 1995. – С. 31–32.

<sup>3</sup> Боньковська О. Театральне мистецтво на західноукраїнських землях у 1918–1939 роках / Олена Боньковська // Студії мистецтвознавчі. – Ч. 2 (22). Театр. Музика. Кіно. – Київ, 2008. – С. 30.

<sup>4</sup> Тарнавський З. «Шевченко», драма (1936) : [машинопис] // Центральний державний історичний архів України у м. Львові. – Ф. 309, оп. 1, спр. 1882, арк. 1–25.

<sup>5</sup> Тарнавський З. Говорить Львів. Спогад про Львівський радіокомітет / Зенон Тарнавський // Терем. – Воррен-Мічиган, 1982. – Чис. 8 : Театр і література на чужині. Зенон Тарнавський 1912–1962. – С. 58.

<sup>6</sup> Нижанківський Б. «Дванадцятка». Наймолодша львівська богема тридцятих років / Богдан Нижанківський // Сучасність. – 1986. – № 1. – С. 33–40 ; «Дванадцятка». Наймолодша львівська літературна богема 30-х років ХХ століття : антологія урбаністичної прози / авт. проект, вступ. слово, ред. Василя Габора. – Львів : Піраміда, 2006. – (Українська Літературна Спадщина. До 750-ліття Львова).

<sup>7</sup> Лужницький Г. Спроба характеристики творчості Зенона Тарнавського / Григор Лужницький // Тарнавський З. Дорога на Високий Замок : новелі, оповідання, нариси. – Накладом Видавництва «Гомін України», Торонто, Онт. Канада та Інституту Української Культури в Америці, Детройт, Міч. США, 1964. – (Бібліотека Видавництва «Гомін України»; ч. 24). – С. 17.

<sup>8</sup> Останній лист Зенона Тарнавського // Тарнавський З. Дорога на Високий Замок... – С. 13.

<sup>9</sup> Там само. – С. 12.

<sup>10</sup> Нижанківський Б. «Дванадцятка»... – С. 38.

<sup>11</sup> Тис Ю. Пам'яті вірного друга. Над свіжою могилкою бл[аженої] п[ам'яті] Зенона Тарнавського / Юрій Тис // Шлях перемоги. – Мюнхен, 1962. – 2 вересня. – С. 3 ; Лужницький Г. Людина театру. (Замість вступного слова) / Григор Лужницький // Тарнавський З. Дорога на Високий Замок... – С. 7–8 ; Лисяк О. Зенон Тарнавський – людина театру / Олег Лисяк // Наш театр : Книга діячів українського театрального мистецтва 1915 – 1991 / За ред. Г. Лужницького і Л. Полтави. – Нью-Йорк ; Париж ; Сідней ; Торонто : Об'єднання мистців української сцени (ОМУС), 1992. – Т. II. – С. 199–203.

<sup>12</sup> Тис Ю. Пам'яті вірного друга... – С. 3.

<sup>13</sup> Першу спробу показати Т. Шевченка як героя п'єси здійснив актор, режисер, письменник Ісидор Трембицький (1847–1922). Див.: Трембицький І. Тарас Шевченко : картина із життя поета : в 1 дійствію / написав Ісидор Трембицький. – Коломия : черенками и накладомъ Михаила Бълоуса. Зъ печатнѣ Михаила Бълоуса, 1903. – 24 с. – (Театральна Библиотека ; Нр. 1).

<sup>14</sup> Лужницький Г. Спроба характеристики творчості Зенона Тарнавського... – С. 14–18.

<sup>15</sup> Кульчицький О. Тарас Шевченко на сцені: «Тарас Шевченко» – чотири картини з життя поета – Зенона Тарнавського у театрі «Заграва» / О. Кульчицький // Назустріч. – Львів, 1937. – 1 квітня. – Ч. 7. – С. 5.

<sup>16</sup> Там само.



<sup>17</sup> Крісло ч. 54. «Тарас Шевченко» на сцені / Крісло ч. 54 // Українські вісти. – Львів, 1937. – 18 березня. – Ч. 59. – С. 3.

<sup>18</sup> Тарнавський З. Тарас Шевченко / Зенон Тарнавський // Просценіум. – Львів, 2013. – № 35–37. – С. 233.

<sup>19</sup> Кульчицький О. Тарас Шевченко на сцені... – С. 5.

<sup>20</sup> Там само.

<sup>21</sup> Г. К. Нова прем'єра «Заграви» / Г. К. // Новий час. – Львів, 1937. – 16 березня. – Ч. 57. – С. 7. – (Коломийська хроніка).

<sup>22</sup> Блавацький В. В царстві шаблону / В. Блавацький // Новий час. – Львів, 1935. – 16 жовтня. – Ч. 230. – С. 6. – (Театр).

<sup>23</sup> Волицька І. «Монументальний театр» Володимира Блавацького / Ірина Волицька // Записки Наукового товариства імені Шевченка. – Т. ССХХХVII. – Праці Театрознавчої комісії. – Львів: НТШ, 1999. – С. 255.

<sup>24</sup> Ч. Вісти з-за куліс рідного театру. Хвилини розмови з арт[истом] режисером В. Блавацьким / Ч. // Українські вісти. – Львів, 1936. – 4 вересня. – Ч. 202. – С. 3.

<sup>25</sup> Там само.

<sup>26</sup> Див.: Тарас Шевченко, 4 картини з життя поета : програмка / оформив Ярослав Пінот-Рудакевич. – Накладом Українського Молодого театру «Заграда», 1937.

<sup>27</sup> Крісло ч. 54. «Тарас Шевченко» на сцені... – С. 3.

<sup>28</sup> Нигрицький Л. [Григор Лужницький] Шевченко на сцені / Л. Нигрицький // Тарас Шевченко, 4 картини з життя поета : програмка... – С. 15.

<sup>29</sup> Лужницький Г. Т. Шевченко на сцені / Григор Лужницький // Америка – Нью-Брітен, 1974. – 9 березня. – Ч. 48. – С. 4 – (З нотатника шпаргаліяра).

<sup>30</sup> Кульчицький О. Театр «Заграда» в Коломиї: «Тарас Шевченко» – чотири картини із життя поета, З. Тарнавського / О. Кульчицький // Діло. – Львів, 1937. – 16 березня. – Ч. 57. – С. 8. – (З нашого театру).

<sup>31</sup> Крісло ч. 54. «Тарас Шевченко» на сцені... – С. 3.

<sup>32</sup> Кульчицький О. Театр «Заграда» в Коломиї... – С. 8.

<sup>33</sup> Ревуцький В. Віра Левицька. Життя і сцена. – Торонто ; Нью-Йорк : Об'єднання українських письменників «Слово», 1998. – С. 42.

<sup>34</sup> Wykaz działalności wędrownych imprez rozrywkowych na obszarze powiatu stanisławowskiego... // Державний архів Івано-Франківської області. – Ф. 6, оп. 1, спр. 559, арк. 41.

<sup>35</sup> Крісло ч. 54. «Тарас Шевченко» на сцені... – С. 3.

<sup>36</sup> Кульчицький О. Тарас Шевченко на сцені... – С. 5.

<sup>37</sup> Кульчицький О. «Слово про полк Ігоря» на сцені / О. Кульчицький // Назустріч. – Львів, 1937. – 15 жовтня. – Ч. 20. – С. 5.

<sup>38</sup> Aprobata inscenizacji i części mimicznej utworu p[od] t[ytułem] Szewczenko. Nr.SP.B.70/11/37 // Державний архів Івано-Франківської області. – Ф. 2 сч., оп. 1 сч., спр. 2300, арк. 108.

<sup>39</sup> Prośba o aprobowanie do przedstawienia na scenie sztuki teatralnej Zenona Tarnawskiego p[od] t[ytułem] Taras Szewczenko w 4-ch aktach... // Державний архів Івано-Франківської області. – Ф. 2 сч., оп. 1 сч., спр. 2300, арк. 107–107 зв.

<sup>40</sup> Aprobata inscenizacji i części mimicznej utworu p[od] t[ytułem] Szewczenko... – Арк. 108.

<sup>41</sup> Виділеного курсивом немає у нашому реконструйованому «виробничому календарі» театру «Заграда», публікованому раніше (див.: Лаврентій Р. Український молодий театр «Заграда». (Деякі штрихи до творчого портрету) / Роман Лаврентій // Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство. – Львів, 2002. – Вип. 2. – С. 316–321).

Нові факти встановлені на основі архівного звіту Станіславівського повітового старства (від 18 травня 1937 р.) про виступи українських мандрівних театрів на території повіту (див.: Ukraińskie teatry wędrownie. Sprawozdanie (Stanisławów, 18 maja 1937 r.)... // Державний архів Івано-Франківської області. – Ф. 6, оп. 1, спр. 559, арк. 8) та повідомлення у часописі «Українські вісти» (див.: Гостина театру «Заграда» // Українські вісти. – Львів, 1937. – 9 квітня. – Ч. 77. – С. 4. – (Калуські вісти).

<sup>42</sup> (х.) «Тарас Шевченко» / (х.) // Трембіта. – Коломия, 1937. – 1 квітня. – Ч. 1. – С. 4.

<sup>43</sup> Гостина театру «Заграда»... – С. 4.

<sup>44</sup> Левицька В. Найдорожчим дітям. (Із спогадів Віри Левицької) // Ревуцький В. Віра Левицька. Життя і сцена. – Торонто ; Нью-Йорк : Об'єднання українських письменників «Слово», 1998. – С. 187–188.

<sup>45</sup> Teatry Stodnyków i Zahrawy propagują nacjonalizm ukraiński // Dziennik Polski. – Lwów, 1938. – 25 sierpnia. – № 233. – S. 1.

<sup>46</sup> Блавацький В. Спогади / Володимир Блавацький // Ревуцький В. В орбіті світового театру... – С. 155.

## ТВОРИ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА НА ДРАМАТИЧНІЙ СЦЕНІ ПЕРІОДУ НІМЕЦЬКО-НАЦИСТСЬКОЇ ОКУПАЦІЇ УКРАЇНИ (1941–1944 рр.)

*У статті розглянуто репертуар українських професійних та самодіяльних театрів за творами Тараса Григоровича Шевченка під час німецько-нацистської окупації країни (1941–1944). Головну увагу звернуто на визвольно-патріотичне звучання зі сцени творів великого поета.*

**Ключові слова:** Тарас Шевченко, театр імені І. Франка, період Другої світової війни.

*В статье рассматривается репертуар украинских профессиональных и самодеятельных театров по произведениям Тараса Григорьевича Шевченко во время немецко-нацистской оккупации страны (1941–1944). Основное внимание обращено на освободительно-патриотическое звучание со сцены произведений великого поэта.*

**Ключевые слова:** Тарас Шевченко, театр имени И. Франко, период Второй мировой войны.

*The article describes the repertoire on the works of Taras Shevchenko in the Ukrainian professional and amateur theatres during the Nazi occupation of the country (1941–1944). The main attention is paid to the liberation and patriotic sound of the works of the great poet from the stage.*

**Key words:** Taras Shevchenko, Ivan Franco theatre, period of World War II.

Опір національної культури іноземним поневолювачам властивий усьому історичному шляху України. Багатий матеріал для осмислення цієї проблеми дає діяльність театру на тлі тяжких років німецько-фашистської окупації України 1941–1944 рр.

Українські радянські театри в основному були евакуйовані. В той же час народ України, залишившись у культурному вакуумі, зокрема без театру, створив нову національну сцену, фундаментально відмінну від радянської за завданнями. В умовах фашистського геноциду вона висловила ідеї української історичної свідомості.

Театр в окупації пройшов три етапи:

*Перший* – 1941–початок 1942 р. – організаційний; період ілюзій стосовно самостійності України.

*Другий* – 1942–середина 1943 р. – інтенсивна робота, узгоджена з умовами існування.

*Третій* – друга половина 1943–1944 р. – відступ німців і пересування театральних колективів на захід; тимчасове поєднання творчих сил західної та східної України; подальше розпорошення театральної мережі; скупчення в Німеччині та

Австрії великого загону митців, що не бажали повернутися до СРСР.

Історія *Театру окупованої України* (далі абревіатура – ТОУ) як частини української культури розгорталася на драматичному і мінливому тлі Другої світової війни. Народ переживав, по суті, дві війни – з гітлерівським фашизмом та внутрішню – національно-визвольну, котра велась масою українців як проти режиму СРСР, так і проти нацистської Німеччини. «Війна завжди вимагала граничного вибору на користь нації чи проти неї, вибору, який об'єднує культури етноспільнот у культуру нації»<sup>1</sup>.

Мистецтво ТОУ не можна розглядати виключно як продукт діяльності українських націоналістів – політиків й митців, хоча частка їхньої участі в започаткуванні театральної справи велика. У галузі культури, літератури таку роботу здійснювали О. Теліга, О. Ольжич, У. Самчук, М. Чирський, А. Демо-Довгопільський, Ю. Косач та інші, закликаючи митців широкого профілю до «віднайдення всіх тих цінностей, які б скріплювали, а не розслаблювали душу нації»<sup>2</sup>.

Поняття «націоналізм» у світовій політичній та соціологічній літературі вживається у двох значеннях. Перше – націоналізм як політична течія. Його ще називають «інтегральний націоналізм». Він, на думку І.Лісяка-Рудницького, «підходить до поняття тоталітарного руху»<sup>3</sup>. Друге значення терміна не скероване в політику, а обіймає царину духу, національно-патріотичні почуття людини. Поширена його назва – демократичний націоналізм.

Ми фокусуємо увагу на другому значенні поняття – як вияві національного духу, патріотизму. Але для агресорів у період, якого ми торкаємося, майже не було істотної різниці між цими поняттями. У цьому аспекті з боку тоталітарної влади (як комуністичної, так і нацистської) творчість Т. Шевченка, що уособлювала весь національний мистецький ареал, була під постійним наглядом і підозрою.

У цілому ТОУ – результат могутнього інтеграційного процесу, в якому об'єднувалися на платформі народного мистецтва люди часто антагоністичних суспільно-політичних поглядів.

Знехтувавши самостійницькими інтересами українців, гітлерівці відвели їм обмежену культурну автономію. Питома вага театру виявилася в ній найбільшою. Причина цього відома. За вказівкою Гітлера, для розваг його гігантської армії на українській території було закликано до роботи місцеві мистецькі сили, хоча на фронтах активно використовувалися військові, солдатські та фронтові сцени рейху.

Легітимність, надана ворогом українському сценічному мистецтву, дала можливість його активному функціонуванню й самовиявленню, залучила до театрів мільйони глядачів-співвітчизників. Німецькі вояки «споживали» в основному музичний жанр. Українська аудиторія одержала весь творчий доробок національного мистецтва, в якому переважала українська класика. Кількісне відвідання оперно-балетних, опереткових вистав, концертів симфонічної музики та ревію мало співвідношення: німців – 70%, українців – 30%. А співвідношення відвідання драматичного театру було протилежним: німців – 30%, українців – 70%. Театр, заангажований ворогом для власних потреб, одержав змогу широкого спілкування зі своїм народом.

Зауважмо таку деталь: на митців «замовники» не навішували пропагандистських обов'язків, як-то славити Гітлера та його «великий похід» або ж кепкувати над більшовизмом. У порівнянні із заполітизованістю радянського мистецтва

ця обставина здається парадоксом нацистського тоталітаризму. Вона впливала із психологічного розрахунку – мистецтво у воєнний час не повинно тримати душі вояків у напрузі, а має виконувати виключно релаксаційну функцію. Це засвідчував німецький девіз: «Kraft durch Freude» – «сила через радість».

Національну суть ТОУ (на що німці не звернули своєї репресивної уваги) акцентували назви театральних колективів. Більшість з них називалися іменем Тараса Шевченка (Київ, Харків, Одеса, Херсон, Черкаси, Ворошиловград, Біла Церква, Кам'янськ, Маріуполь, Кам'янець-Подільський). Інші – іменами І. Котляревського (Кривий Ріг, Чернігів), М. Гоголя (Полтава), М. Кропивницького (Ніжин), І. Франка (Тернопіль, Станіславів), І. Тобілевича (Кіровоград, Кременчук), М. Садовського (Проскурів), М. Заньковецької ((Старокостянтинів), Г. Затиркевич-Карпинської (Київ), М. Леонтовича (Ромен). Символічні назви мали київський український молодіжний театр-студія «Гроно», Ковельський колектив «Блакитна троянда», Павлоградський театр «Україна»...

Проблема строкатого творчого рівня вистав ТОУ в різних театрах залежала, передусім, від наявності чи браку відповідних творчих кадрів. Поруч з професіоналами гуртувалася велика кількість самодіяльних виконавців – в основному молоді, яка рятувалася від вербування на примусові роботи до Німеччині. Був і глобальний чинник. Україну німці поділили на «Райхскомісаріат Україна», дистрикт «Галичина» у складі «Генерал-губернаторства» та «Трансністрію». Театральне життя на цих територіях залежало від ступеня політичних утисків. Найсприятливішим простором для українського мистецького виявлення була Галичина, з'єднана з Генеральною Губернією (центр у Варшаві). Епіцентром мистецького розквіту виявив себе Львівський оперний театр (ЛОТ) під керівництвом В. Блавацького. Активно діяли тут чотири секції – опери, балету, оперети і драми. У театрі у постановці Й. Гірняка вперше на українській сцені був втілений «Гамлет» В. Шекспіра.

ТОУ існував у лещатах між Сталіним та Гітлером і був приречений на знищення. Термін його існування визначався терміном війни. У разі перемоги Гітлера ця сцена не існувала б – рабам такого не дарують. Переміг Сталін (вірніше, йому приписано ратний подвиг народу) – і сотні митців розчавила імперська каральна машина, а сама згадка про «оте» мистецтво прирівнялася до політичного злочину.

ТОУ – одна з найбільш табуйованих сторінок нашого минулого. Жодна з театрознавчих чи історичних праць про Велику Вітчизняну війну не вимовила на цю тему ані слова. Лише з початку 90-х рр. у працях українських істориків можна натрапити на згадки про мистецьке життя в окупованій фашистами Україні. Сьогодні ця тема вже має фундаментальну розробку.

ТОУ – частина історії української нації в часі Другої світової війни, коли, за висловом Ст. Горака, «українці опинилися між двома вістрями ножиць знищення»<sup>4</sup>. Ігор Бондар доказово називає цей період «ерою в розвитку духовності України»<sup>5</sup>.

В атмосфері нищення національних суспільних інститутів, звуженого літературного життя (особливо в невеликих містах), відсутності вітчизняного кінематографа, закриття музеїв, бібліотек, обмеженого до чотирьох класів шкільного навчання та припинення діяльності вищої школи, театр як художньо-естетичний, виховний заклад перебирає на себе панівну роль і характеризується поліфункціональністю.

Український простір 1941–1944 рр. характеризується вибуховою акцією демонтажу радянського мистецтва, його методу «соціалістичного реалізму» з домінуючим принципом партійності. Цим майже на півстоліття були випереджені процеси, якими позначений український театр кінця 80-х – початку 90-х рр. минулого століття. Зі сцени водночас зникає імперська ідеологічна міфологія (позитивний герой – будівник комунізму, партія – натхненник усіх перемог народу тощо). ТОУ створює новий міфопоетичний ряд із власною системою морально-ціннісних координат. Мистецтво сцени має моноцентричний характер, ядро якого – дореволюційна і пореволюційна українська класична драматургія.

Складна справа знайти символічну паралель такому масштабному і самотньому історико-мистецькому явищу. І все ж є спокуса персоніфікувати його в реєстрі життя і творчості однієї людини – українського митця Івана Кавалерідзе. Живучи в окупованому Києві, роблячи все, щоб не бути підвладним німцям, він у своїй творчості цього часу акцентував три скульптурних образи: 1) натхненного Тараса Шевченка – поета-мислителя, духовного поводиря народу; 2) козака на коні, що символізував нескорений український дух; 3) Дон-Кіхота Ламанчського – проповідника добра, дивака-мрійника-ідеаліста (контекст світових ідей).

Іван Петрович Кавалерідзе засобами свого мистецтва позначив глобальну світоглядно-тема-

тичну тріаду, яка в час лихоліття стала художнім орієнтиром української драматичної сцени. Розум і Добро виступають тут нарівні із Силою.

«Якось на одній з репетицій “Назара Стодоли” Т. Шевченка і “Вечорниць” П. Ніщинського режисер П. Гордійчук звернувся до учасників вистави з проханням врахувати, що події в п’єсі відбуваються того історичного часу, коли український народ під прапорами Б. Хмельницького прогнав з України польських окупантів. Тому на сцені треба грати не просто селян, а вільних громадян вільної країни, грати з відчуттям власної гідності, почувати себе на святі...»<sup>6</sup>.

Шевченкову думку як пророчу відчув не лише храм мистецтва, а й храм Божий. 1944 року Українська автокефальна православна церква звернулася з відозвою до українського народу. Її складено в поетичних традиціях проповідей митрополита-гуманіста Василя Липківського, що в середині 30-х рр. загинув від рук більшовиків. У тексті проповіді переплелися Шевченкове поетичне слово із гарячим проханням до Всевишнього про спокуту гріхів наших і воскресіння України:

«Щирими та постійними молитвами благи милосердного Господа, щоб перестав карати нас за беззаконня наші, а ласкаво помилував та зберіг та сподобив до воскресіння нашої Батьківщини... Пам’ятати, що наша Мати-Україна “обідрана сиротою понад Дніпром плаче, тяжко, важко сиротині, та ніхто не бачить, тільки ворог, що сміється...”, і тому бути готовими, коли проб’є слухна година, сповнити святий обов’язок: “...оновить святі руїни, оновить наш тихий рай”»<sup>7</sup>.

На професійних і самодіяльних сценах великих і малих міст активізується культ «нашого могутнього всевладного селянського короля – великого Шевченка» (Улас Самчук). У цілому на 44-х сценах ідуть «Назар Стодоля», «Катерина» (опера М. Аркаса), «Мати-наймишка» (інсценізація І. Тогобочного), «Великий льох» (зокрема, у ЛОТі в постановці В. Блавацького) та «Гайдамаки». Тодішня преса дає безліч прикладів досягнень шевченкіани як у режисурі, так і акторському виконанні.

**Київ.** «Назар Стодоля» – вистава Українського драматичного театру (постановник П. Гордійчук, художник Ю. Миць, прем’єра 29 травня 1943 р.): «Режисер доклав чимало зусиль, щоб досягти у постановці картинності, гарного композиційного розташування дійових осіб у мізансценах та масових сценах. В епізоді “Вечорниці” використана як зразок для розміщення персонажів на кону безсмертна репінська картина “Вечорниці”».

Пощастило майже зовсім уникнути побутовизму та поетично показати різдвяне піднесення народу»<sup>8</sup>.

**Ромен.** «Останні дві постановки Роменського музично-драматичного театру «Катерина» і «Назар Стодоля» свідчать про його значний поступ. Театр набув тих якостей, що зворушують душу глядача. Недарма на виставі «Катерина» глядачі плакали. Викликали ці щирі сльози загальне художнє опрацювання п'єси, зворушлива гра акторів. Роботу акторського колективу треба оцінити особливо високо. Незважаючи на прикрі умови: холод у театрі, брак костюмів, реквізиту, нестачу світла, – творчі працівники зуміли виростити хороший театр, що користується повагою і любов'ю у глядачів»<sup>9</sup>.

Посилюючи просвітницьку функцію сцени, митці широко запроваджують публіцистично-культурологічні звернення до глядачів. Перед початком вистав влаштовуються лекційні, рефератні виступи про творчість провідних письменників, драматургів, композиторів, режисерів, акторів. Повсюдно в театрах відзначаються роковини їхньої роботи за нових умов, ювілеї письменників та діячів національної культури.

**Кам'янець-Подільський.** «Шевченківські дні сколихнули українську громадськість і примусили думати, “чия правда, чия кривда і чий ми діти”»<sup>10</sup>.

Місцевий театр грає тут 6 березня 1943 року виставу «Мати-Наймичка» за Т. Шевченком. Перед її початком прочитано реферат про творчість великого Тараса, хор виконує “Заповіт” та кантату К. Стеценка “Сонце, нам твоя пісня засяла”. 9 березня відбувається прем'єра “Назара Стодоля” з “Вечорницями” (режисер Чухманенко). Перед початком виконується кантата М. Лисенка “Б'ють пороги”».

«Слова Тараса Шевченка гримлять з особливою силою. Тут і безмірна туга за тим, що “не вернуться запорожці, не встануть гетьмани”, і глибокий біль, що Україна сиротою понад Дніпром плаче, тут і палка віра в те, що наша слава не вмере, не загине»<sup>11</sup>.

Просвітницька робота артистів доповнюється благочинною діяльністю. Сотні концертів та вистав (у тому числі й шевченкіана) відбуваються на користь українців-полонених, евакуйованих зі східних областей, а також бідних дітей, нужденного населення, самотніх матерів тощо.

На початку окупації Києва німці брутально заборонили прокат вистави «Гетьман Дорошенко» Л. Старицької-Черняхівської щойно організованого театру ім. М. Садовського (ре-

жисер М. Тінський, художник Ю. Миць, у ролі Дорошенка – М. Пішванов). Відбувся лише один показ для спеціальної комісії, де верховодили німці, і театр був ліквідований. Після серйозних фронтових поразок фашистів їхній гонор дещо пригасився. Своєрідною компенсацією за ту заборону став концерт, влаштований українством у тому ж приміщенні по вул. Фундуклеївській, 5. Він був присвячений 129-м роковинам від дня народження і 82-м роковинам від дня смерті Тараса Шевченка. Вже запрошення на концерт відділу культури та освіти міської управи було схожим на виклик. Під портретом поета – його слова, звернені до всіх, хто потерпав від приниження:

І забудеться срамотня  
Давня година,  
І оживе добра слава,  
Слава Україні.

9 березня 1943 року о 14 годині розпочалося урочисте святкування. Концерт звучав на високій ноті художності й патріотизму. Шевченківська поезія на могутніх крилах Лисенкової музики. Межування сольного і хорового співу. Українська капела під диригуванням Нестора Городовенка (довоєнна «Думка») вражала. Художнє читання ще більше драматизувало концерт – з трагедійною силою проживала артистка Тетяна Цимбал «Марину» Т. Шевченка. Сльози присутніх викликали спів школярів під диригуванням Свечникова та з акомпанементом бандуриста І. Галинського. Все разом творило настрої звільнення від горя.

Може здатися, що все було доволі просто: не дозволяють німці якусь п'єсу (це і за радянських часів не раз бувало!), то театр створював різножанровий концерт із читанням поезії Шевченка. Проте і за Шевченковим репертуаром йшло полювання і часто річ, яка йшла в одному місті, не дозволялася в іншому... Згадує актор і режисер В. Красенко: «У Миколаєві в основному йшли концерти, хорові співи та балет. Коли ж я до такого концерту включив художнє читання, куди входили і вірші Шевченка, то після оголошення фашист вискочив на сцену і завернув читця за куліси. Шевченка заборонено було читати. Автора «Катерини» на афіші не писали, лише композитора»<sup>12</sup>.

Ще раз наголосимо: Шевченкові вистави, його роковини перетворювалися на сакральні дієства: українці консолідувалися навколо Шевченкової ідеї Слави, зміцнюючи свій дух вірою Пророка.

«Який ідеал надихає Шевченка? Ясна річ, на той час це міг бути лише романтизований (і дещо сентиментальний) ідеал Великої Родина, до речі,

розгорнутий у часі: прадіди, діди, батьки, матері, діти, онуки, правнуки. Обійми братерства – ось засада і моралі, і політики, а також онтології, що здатна об'єднати і людність, і світ...

Шевченко – автор ідеї Спільного Дому на нашій терені, принципу сучасної концепції держави. За Шевченком національна ідентифікація пролягає зовсім не по лінії “крові”, а по лінії Слави – тобто шаноби і вірності духовній традиції<sup>13</sup>.

Ця думка видається близькою нашому мисленню.

Творчість Тараса Шевченка в період німецько-фашистської окупації України 1941–1944 рр. формувала національно-патріотичну, етичну та естетичну спрямованість сценічного мистецтва за фундаментальною моделлю народної історичної свідомості: Людина – Мораль – Батьківщина.

<sup>1</sup> Хамітов Н. Українська ментальність: постімперське та постіндустріальне буття / Назип Хамітов // Розбудова держави. – К., 1995. – № 10. – С. 32.

<sup>2</sup> Теліга О. Прапори духу / Олена Теліга // Література і мистецтво. – К., 1941. – 4 листопада.

<sup>3</sup> Лисяк-Рудницький І. Нариси з історії нової України / Іван Лисяк-Рудницький. – Львів, 1991. – С. 62.

<sup>4</sup> Горак Степан. Українці в Другій світовій війні (1941–1942) / Степан Горак // Український історик. – Нью-Йорк–Торонто–Мюнхен, 1980. – Ч. 1–4 (65–68). Рік XVII. – Ч. II. – С. 58.

<sup>5</sup> Бондар І. Музика на Лейбштандартенпляц / Ігор Бондар // Український засів. – Харків, грудень–січень 1992–1993. – Ч. 1 (5). – С. 20.

<sup>6</sup> Спогади Кайданова О. Я. (машинопис). – С. 2. – З архіву Гордійчука П.

<sup>7</sup> Відозва до українського народу 1944 року (звернення собору єпископів УАПЦ // Мартиролог українських церков (у 4-х томах). – Смолоскип–Балтимор–Торонто, 1987. – Т. 1. – С. 767.

<sup>8</sup> «Назар Стодоля» // Нове українське слово. – Київ, 1943. – 29 травня.

<sup>9</sup> Семінько А. Думки глядача // Відродження. – Ромен, 1942. – 27 березня.

<sup>10</sup> Б. Яр. Шевченківські свята // Подолянин. – Кам'янець-Подільський, 1943. – 11 березня.

<sup>11</sup> Там само.

<sup>12</sup> Красенко В. Піввіку на сцені / В. К. Красенко – Одеса, 1961. – С. 89.

<sup>13</sup> Мойсеїв Ігор. Національна ідея: ідеалізм і прагматика («І мертвим і живим...» Т. Шевченка) // Сучасність. – 1995. – Ч. 9. – С. 111.

#### Література:

Гайдабура Валерій. Театр, захований в архівах. Сценічне мистецтво в Україні періоду німецько-фашистської окупації (1941–1944). – К. : Мистецтво, 1998. – 221 с.

Гайдабура Валерій. Театр між Гітлером і Сталіним. Україна. 1941–1944. Долі митців. – К. : Мистецтво, 2004. – 318 с.

Максименко Світлана. Львівський Оперний Театр 1941–1944 років: дискурсивний аналіз сучасних досліджень істориків театру Польщі та України // Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство. – Львів, 2005. – Вип. 5. – С. 58–73.

Максименко Світлана Михайлівна. Творча діяльність «Українського театру міста Львова – Львівського Оперного Театру (1941–1944 рр.) в контексті історії національного сценічного мистецтва. Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства. – К., 2008 (на правах рукопису).

## ІНТЕРПРЕТАЦІЙНИЙ ПОТЕНЦІАЛ ХОРЕОГРАФІЧНОЇ ШЕВЧЕНКІАНИ

*У статті розглянута сценічна історія балетів, створених за мотивами творів Т. Г. Шевченка, зокрема, балету «Лілея» на музику К. Данькевича. Авторка аналізує здійснення інтерпретацій Шевченкових сюжетів різними українськими балетмейстерами у різні історичні періоди і вплив на творче бачення балетмейстера виконавської майстерності та індивідуальності артистів.*

**Ключові слова:** балет, хореографія, український балет, «Лілея», Т. Г. Шевченко, В. Вронський, В. Ковтун, Національна опера.

*В статье рассматривается сценическая история балетов, созданных по мотивам произведений Т. Г. Шевченко, в частности, балета «Лилея» на музыку К. Данькевича. Автор анализирует интерпретации шевченковских сюжетов разными украинскими балетмейстерами в разные периоды истории и влияние на творческое видение балетмейстера исполнительского мастерства и индивидуальности артистов.*

**Ключевые слова:** балет, хореография, украинский балет, «Лилея», Т. Г. Шевченко, В. Вронский, В. Ковтун, Национальная опера.

*The report deals with the scenic history of ballets created to the motives of Taras Shevchenko's works. In particular the ballet «Lileya» by K. Dankevich is discussed. The author scrutinizes the peculiarities of Shevchenko's subjects' interpretation by several Ukrainian choreographers within different historic periods. It is shown as well the impact of performers' skills and their personalities on the choreographer's creative sight.*

**Key words:** ballet, classic ballet, Ukrainian ballet, theatre, «Lileya», T. Shevchenko, V. Kovtun, V. Vronsky, National opera of Ukraine.

Багато дослідників творчості Т. Шевченка відзначають спорідненість його поезії з українською народною піснею. Саме у джерелах пісенної народної творчості черпав своє натхнення великий поет для створення незабутніх образів. Водночас танець не меншою мірою, ніж народна пісня, вплинув на формування особистості Т. Шевченка, а відтак знайшов відображення у його творчості, бо у танці, як і в пісні, розкривається душа українського народу, яку все своє життя оспівував великий поет.

У спогадах деяких сучасників можна знайти свідчення того, що Т. Г. Шевченко не лише любив українські народні танці, а й сам добре вмів танцювати. Друг поета, лікар А. О. Козачковський, писав: «Наскільки Шевченко міг захоплювати навіть незнайоме товариство, може свідчити випадок, про який розповіли мені двоє його знайомих: на самому початку приїзду Шевченка в Малоро-

сію один з його приятелів завіз його до генеральши Т. Г. Волховської. Здається, це був день її іменин, на який, крім місцевого товариства з кількох повітів, з'їжджалися знайомі з Петербурга й Москви – близько двохсот осіб. У це світське товариство Шевченко з'явився, майже нікому не відомий. Не минуло й години після його приїзду, як серед російської і французької мови чулася вже й українська, а через кілька годин припинилися танці, і господиня, поважна старенька, років за шістьдесят, захоплена майже загальним настроєм гостей, протанцювала з Шевченком народну українську метелицю»<sup>1</sup>. Посилання на цей випадок є в працях сучасних дослідників творчості поета В. Куценника<sup>2</sup> та Б. Кокуленка<sup>3</sup>.

З театральним мистецтвом і, зокрема, з мистецтвом балету поет був знайомий ще з юнацьких років. Молодий Т. Шевченко бачив виступи Марії Тальйоні, яка гастролювала в Росії. В автобіо-

графічній повісті «Художник» поет описує спектакль за участю знаменитої балерини: «Работы в Большом театре были окончены, театр открыт, и очаровательница Тальони начала свои волшебные операции. Молодёжь из себя выходила, а старичьё просто бесновалось»<sup>4</sup>. І далі: «В заключение своего триумфа Тальони протанцевала качучу (в балете «Хитана»). В тот же вечер разлетелась качуча по всей нашей Пальмире. А на другой день она уже владычествовала и в палатах аристократа, и в скромном уголке коломенского чиновника. Везде качуча: и дома, и на улице, и за рабочим столом, и в трактире, и ... за обедом, и за ужином, – словом, всегда и везде качуча. Не говорю уже про вечера и вечеринки, где качуча сделалась необходимым делом»<sup>5</sup>. Т. Шевченко не лише констатував шалений успіх великої балерини, а й сам був прихильником її таланту – про це свідчить характер його опису: «Мало-помалу ураган [аплодисментів – Є. К.] начал стихать, и в десятый раз вызванная чаровница выпорхнула на сцену и после нескольких самых грациозных приседаний исчезла»<sup>6</sup>; «Тальони уже приехала в Петербург и начала свои волшебные полёты»<sup>7</sup> (тут, напевне, йдеться про балет «Сильфіда» на музику Ж. Шнейцгофера, поставлений для М. Тальоні її батьком – відомим французьким танцівником і балетмейстером у 1832 р.).

Т. Шевченко відчував саму природу танцю, майстерно змальовуючи танцювальні сцени за допомогою виразних засобів слова. В. Купленник пише: «Т. Шевченко володів своєрідним стилем опису танцювальних сцен та самих танців. Змальовуючи їх, він не вдається до опису окремих рухів, не називає їх, не описує композиційної будови (малюнок) танцю. Метою автора є створення у читача відповідного настрою від зображених у творі танців – лірично-спокійного танцю дівчат, чи гостроемоційного парубків, або несамотивного і героїчного танцю козаків»<sup>8</sup>. Усе це визначає величезний хореографічний потенціал поетичних творів Великого Кобзаря для сучасних балетмейстерів у пошуку нових шляхів і засобів втілення творів Т. Шевченка мовою танцю.

Поетичні образи Т. Шевченка неодноразово втілювалися на балетній сцені. У 1940 р. у Київському театрі опери та балету було поставлено балет «Лілея» на музику К. Данькевича, лібрето до якого написав Вс. Чаговець, а постановником виступила Г. Березова. Це був перший балетний спектакль за творами великого поета. Героїко-романтичний балет «Лілея» мав велике значення для українського балетного театру: в ньому отримали

розвиток принципи хореодрами, а драматична виразність органічно поєдналася з суто хореографічними виражальними засобами.

Ю. Станішевський відзначав, що «Лілея» в постановці Г. Березової пройнята національним танцювальним фольклором. Це надало кожній хореографічній композиції своєрідні пластичні інтонації, збагачену палітру, неповторну самобутність виконавського стилю. Постановниця використала досвід балетмейстера В. Литвиненка, фольклорні дослідження В. Верховинця, численні консультації відомого знавця народного танцю М. Соболя, новаторські відкриття П. Вірського, що і збагатило лексичний матеріал балету «Лілея»<sup>9</sup>. У спектаклі органічно поєдналися народні танці та пантомімні сцени зі справжніми класичними сюїтами – обов'язковим атрибутом старих дореволюційних балетів, з якими боролися деякі хореографи-експериментатори 10–20-х років ХХ ст. Балетна класика відроджувалась у виставах 1930-х років, набуваючи нових стильових ознак. Розширюється і жанрова палітра спектаклів: з'являється новий жанр балетного театру – хореодрама, що потребує від балетмейстера не лише хореографічного, а й режисерського мислення. Саме таким балетмейстером і була Г. Березова – випускниця Ленінградського хореографічного училища, учениця славної А. Я. Ваганової.

Ю. Станішевський дуже докладно описує хореографію Г. Березової, знаходячи в лібрето балету спорідненість не лише з однойменною баладою Т. Г. Шевченка, а й з іншими творами, такими як поеми «Причинна», «Русалка», «Катерина», «Відьма», «Сліпий», «Гайдамаки», «Варнак» та ін.<sup>10</sup>. Відомий український мистецтвознавець присвятив першій постановці балету «Лілея» в Київській опері цілий розділ своєї монографії «Балетний театр України» (глава VII «Національний балет, осяяний генієм великого Кобзаря», с. 112–138). Аналізуючи музичну партитуру К. Данькевича, Ю. Станішевський знаходить у ній мотиви народних пісень «Коло млина, коло броду два голуби пили воду», «Тихо, тихо Дунай воду несе», «Ой, зійди, зійди, зірнька та вечірняя» (лейтмотив головної героїні), «Туман ярот котиться» та багатьох інших<sup>11</sup>. З детального опису хореографічної лексики та сюжету вистави, зробленого відомим мистецтвознавцем, можна зробити висновок, що Г. Березова у своїй постановці дотримувалася принципів дієвого танцю, що розкриває душевний стан героїв. У дуетах Лілея та Степан виступали як рівноправні партнери, розвиваючи кожен свою пластичну лейттему<sup>12</sup>. Якщо у доре-



волюційних придворних балетах танцівник лише акомпанував балерині, у нових балетах-хореодрамах партнери вели танцювальний сценічний діалог. У першій постановці Лілеї в головних партіях виступили А. Васильєва (Лілея) та О. Соболю (Степан). А. Васильєва створила багатоплановий образ ніжної й витонченої української дівчини, яка, захищаючи свою любов, перетворюється на рішучу, мужню жінку, здатну на помсту. Деякі критики відзначали несхожість хореографічних характеристик Лілеї та Степана. «Вони взагалі різні, Степан і Лілея, манерою сценічного тлумачення. У О. Соболю – широкий жест, а у А. Васильєвої – надмірність дрібних рухів»<sup>13</sup>. Але це зауваження свідчить радше про обізнаність Г. Березової у стилістиці українського народного танцю, де чоловічі й жіночі танцювальні рухи мають різний характер та амплітуду.

До недоліків першої постановки критики відносять оформлення спектаклю. «Декораціям А. Бобровникова та М. Уманського не вистачало мальовничої поетичності», – відзначає Ю. Станішевський<sup>14</sup>. Але в цілому спектакль «Лілея» став етапним в історії українського балету. Під час війни спектакль не йшов, але навесні 1944 р. в Іркутську, де перебував під час евакуації об'єднаний колектив Київського й Харківського оперних театрів, Г. Березова здійснила постановку першої дії балету. Прем'єра мала великий успіх у іркутських глядачів<sup>15</sup>. Уже в 1945 р. Г. Березова поновила свій спектакль на сцені Київської опери, а в 1946 р. поставила «Лілею» в Харкові.

Успіх київської постановки надихнув балетмейстера В. Вронського на створення своїх сценічних редакцій в оперних театрах Одеси (1945) та Львова (1946). Виконавицями партії Лілеї були відомі артистки з. а. УРСР О. Риндіна (Одеса) та н. а. УРСР Н. Слободян (Львів), яким вдалося створити своє бачення шевченківської героїні. Збереглися кадри кінохроніки з прем'єри «Лілеї» на сцені Львівського театру опери та балету (1946 р.), де партію Лілеї танцює Н. Слободян. Навіть із цього короткого фрагмента можна скласти уявлення про унікальну техніку і надзвичайний драматичний талант цієї балерини, а також про особливості хореографічного стилю вистави<sup>16</sup>.

У 1956 р. В. Вронський поставив «Лілею» у Києві, а в 1958 р. за цією сценічною версією на кіностудії ім. О. Довженка було знято однойменний фільм-балет (реж. В. Вронський та В. Лапокниш). У своїй постановці балетмейстер порівняно з попередньою редакцією ще більше розширив його виражальні засоби з метою драматизації конфлік-

ту, покладеного в основу спектаклю. Ю. Станішевський відзначив «прагнення В. Вронського до поетично-узагальненої, пройнятої національним колоритом хореографічної образності»<sup>17</sup>, а також «створення поліфонічного ансамблевого акомпанементу солістам і пластичного контрапункту хореографічних лейттем героїв і танцюючої маси»<sup>18</sup>. Для спектаклю В. Вронського характерна кінематографічність, і цікавий він передусім чудовими акторськими роботами. У фільмі 1958 р. знялися такі майстри українського балету, як Є. Єршова (Лілея), Р. Візиренко-Клявін (Степан), О. Сегаль (Перку), В. Ферро (Маріула), Б. Степаненко (Шевчик) та багато інших. Слід згадати про кінодебют уславленої балерини Валентини Калиновської, яка щойно закінчила Київське хореографічне училище – вона виконала партію богині Гери в картині «Суд Париса». У партії ж самого Париса виступив насправді унікальний за своїми пластичними даними танцівник Анатолій Белов, який у 1945–1964 роках був провідним солістом Київської опери і вважався одним із найкращих танцівників театру. Виконавець партії Степана Р. Клявін мав не одиничний кінематографічний досвід: він проявив себе не лише як балетний танцівник, а й як різноплановий драматичний актор<sup>19</sup>. Для творчості Р. Клявіна характерна драматизація балетних образів, глибинне проникнення у психологію персонажа. У балетах В. Вронського, які мають насамперед акторський потенціал, Р. Клявін зіграв свої найкращі ролі: хана Гірея в «Бахчисарайському фонтані», Батира в «Шурале» і, звісно ж, Степана в «Лілеї». Дуже яскраві характерні образи у фільмі «Лілея» створили О. Сегаль (Перку), В. Ферро (Маріула), Б. Степаненко (Шевчик). Народні сцени побудовані з достовірністю, притаманною більше кінематографічному жанрові, ніж балетному театрові. У фільмі багато крупних планів, що визначає потребу природнішої акторської гри, ніж на великій сцені. Постановка В. Вронського мала дуже прогресивне значення для розвитку українського балетного театру.

У 60-х рр. ХХ ст. з'являється кілька балетів за творами Т. Шевченка: хореографічна поема «Причинна» А. Мірошника (1964), балети «Оксана» В. Гомоляки (1964), «Відьма» В. Кирейка (1967). Балет «Відьма» поставив у Львівському театрі опери та балету молодий балетмейстер Анатолій Шекера (1967). Ю. Станішевський пише про перші його спектаклі: «А. Шекера не відмовлявся від організованої музикою пантоміми, від використання постановочних принципів балету-драми, які в цей час оголошувалися застарілими й без-

плідними. В спектаклях українського хореографа, здійснених на львівській, харківській та київській сценах, виразно проступали риси нового напрямку в балетному театрі, що їх М. Габович визначив як «прагнення розвивати дію, думку, почуття, зміст, сюжет через танець, засобами танцю перекласти на нього драматургічні вузли вистави, виявити ще не використані резерви танцювальної виразності, збагатити лексику хореографії, наситити танець новими пластичними мотивами життя». Пантоміма ж не зникає. Пантоміма стає однією з форм існування танцю. Драматургія, причинний зв'язок подій наближаються до поетичного способу висловлення. Виникає також принцип наскрізного розвитку дії, хореографічного викладу, тобто те, що іноді називають симфонічною драматургією...»<sup>20</sup>.

У 1976 р. А. Шекера поставив «Лілею» в Київському театрі опери та балету. На жаль, спектакль недовго тримався в репертуарі. Авторка не знайшла відеоматеріалів або критичних статей, які б дали можливість скласти чітке уявлення про сценічну інтерпретацію Шевченкового сюжету цим талановитим і самобутнім хореографом. За свідченням артистки балету Надії Маленко, якій довелося брати участь у спектаклі «Лілея» в постановці А. Шекери, масові сцени відзначалися своєю видовищністю. Кожний номер мав драматургію: експозицію, розвиток, кульмінацію, сюжетну основу. Наприклад, у сцені купальського свята, де дівчата шукають своїх коханих, балетмейстер виділяє одну дівчину і ставить для неї невелику балетну мініатюру з ефектними підтримками, яка символізує щасливу історію кохання (роль цієї дівчини виконувала сама Н. Маленко). У сцені русалок (сон Лілеї) А. Шекера відмовився від пуантової техніки і класичних виворотних позицій ніг і поставив танці в стилі вільної пластики. Дуже вдало були поставлені циганські танці (солістка – прекрасна характерна танцівниця Н. Уманова) У картині балу панянки у розкішних костюмах виконують класичний менует на пуантах. У кульмінації сцени показано, як пани знущаються з простого народу: вони проносяться по сцені на колісницях і з лютою ненавистю б'ють батогами селян. Цю жажливу фантазмагорію припиняють повстанці, які вриваються до панського маєтку (балет закінчувався сценою селянського повстання)<sup>21</sup>. В. Туркевич писав, що А. Шекера у своїй постановці «динамізував сюжетний розвиток вистави, надав їй більш романтизованої напруги, а героям – виразнішого психологічного мотивування своїх дій»<sup>22</sup>.

У 2004 р. балет «Лілея» повернувся на київську сцену в постановці Валерія Ковтуна. Балетмейстер переробив оригінальне лібрето Вс. Чаговця, зробивши центральною лірико-драматичну сюжетну лінію кохання головних героїв – Лілеї та Степана. Суттєвих змін зазнала і партитура К. Данькевича. В. Ковтун вилучив деякі номери (наприклад, сцену у циганському таборі, куди потрапляє Лілея, тікаючи від гайдуків Князя), натомість балетмейстер використав інші твори К. Данькевича: дві його симфонії, поему «Тарас Шевченко».

Оформлення вистави здійснили театральні художники В'ячеслав Окунев із Ленінграда та Ірина Пресс із Кишинєва, з якими В. Ковтун уже співпрацював, здійснюючи свою постановку «Баядерки» на київській сцені (1986). Яскраві й витончені костюми артистів, виготовлені з коштовних матеріалів (оксамит, шифон, шовк, поліестер), оздоблені вишивкою та ніжним мереживом, за стилістикою більше нагадують польські, ніж українські. Постановники керувалися передусім не автентичністю балетних костюмів, а загальною естетикою спектаклю. На питання кореспондента, чому в «Лілеї» кріпаки надто чистенькі та причепурені, В. Ковтун відповідав: «Що стосується кріпаків, то у нас ще існує соціалістичний світогляд, що вони повинні бути жебраками, брудними, нещасними, у драних хусточках. Чому? Кріпаки в Україні ніколи не були жебраками: завжди добре вдягнені – в натуральну вовну, шовк <...>. Я передивився всі картини самого Шевченка – жодного бідного там не побачив... У балеті все має бути красивим, а приземлювати й показувати, що красивих людей і красивого кохання не було <...>. Все це було і до нової ери – людська суть залишалася однаковою завжди»<sup>23</sup>. В. Ковтун, який поставив свій спектакль в естетиці романтичного класичного балету, дуже негативно ставився до натуралізму і надмірної побутової деталізації на сцені. У лібрето балетмейстер зробив центральною сюжетною лінією кохання Лілеї та Степана: драматична лірика класичного балету з традиційними сценами снів та придворних балів витіснила драматичну героїку радянських балетів-хореодрам. «Ми прагнули створити романтичну легенду-баладу про те, що любов невмируща. Лілея, яка віддає своє життя за коханого, не вмирає – вона перетворюється на мільйони, мільярди квіток, які прикрашають землю...»<sup>24</sup>.

Якщо спектакль В. Вронського запам'ятався глядачам головним чином завдяки прекрасній режисурі і яскравим акторським роботам Є. Єршової, Р. Візиренка-Клявіна, О. Сегалія, В. Ферро

(хоча хореографія балету теж була досить віртуозною), то В. Ковтун надає пріоритет хореографічній довершеності – класичній чистоті, академічності виконання, рівності ліній (сценічний малюнок масових сцен чіткий та симетричний – як у традиційних класичних балетах). Танці першої картини (купальське свято і заручини Лілеї та Степана) – стилізований український танець: кабріолі, сіссони, па-де-баски та балансе виконуються в академічній манері, а м'яке балетне взуття дає змогу артистам досягти легкості виконання і показати красиві стопи. У суто характерній лексиці поставлені лише варіація Шевчика та гумористичний танець батьків Лілеї та Степана з чарками. Найбільш вдалим є кульмінаційний ансамблевий номер першої картини – «Метелиця». В. Ковтун вимагав від танцівників не лише технічної довершеності та синхронності, а й емоційної наснаги, артистизму: «Мені потрібно, щоб очі горіли і спина була, як у артистів ансамблю Вірського. Вони, коли танцюють, дивляться прямо в зал. А чому ви соромитеся дивитися публіці в очі?»<sup>25</sup>. Кульмінація номера – 32 фуєте Лілеї посеред кола танцюючих. «Метелиця» – один з найефектніших ансамблевих номерів спектаклю.

Для партії Лілеї В. Ковтун використав класичну хореографію, надавши їй українського національного стильового забарвлення за допомогою характерних положень рук, тулуба, голови і т. ін. Взагалі український народний танець дуже споріднений із балетною класикою: основна позиція ніг українського танцю – третя: ноги виворотні й напівсхрещені, багато рухів починаються з витягнутої стопи, навіть такий суто народний елемент, як присядку, неможливо опанувати, не володіючи класичною виворотністю ніг та поставою спини: присядка дуже подібна до класичного гранд-пліє. Танець Степана – це синтез класичного та українського сценічного танцю: основний пластичний лейтмотив його характеристики – широкі стрибки, стрімкі обертання.

В. Ковтун протягом своєї сценічної кар'єри був виконавцем майже всіх провідних партій чинного репертуару Київської опери. Балетна критика відзначала його не лише як віртуозного танцівника з академічною манерою виконання, а й як майстра дуетного танцю, наділеного рідкісним відчуттям партнерства. З В. Ковтуном танцювали всі відомі прима-балерини Київської опери – О. Потапова, В. Калиновська, Л. Сморгачова, а дует В. Ковтуна та його дружини Т. Таякіної уславився далеко за межами України та колишнього СРСР. Валерієві Ковтуну пощастило працювати й зі славною

Майєю Плисецькою, згодом про це залишилися зйомки у фільмі «Зірки російського балету». В. Ковтун викладав дуетний танець у Київському державному хореографічному училищі, але цим його педагогічна діяльність не обмежувалася. Працюючи на посаді головного балетмейстера Київської опери, а згодом Київського ансамблю «Класичний балет», Київського державного музичного театру, він займався не лише постановницькою, а й репетиторською діяльністю – проводив класи, репетиції. Слід відзначити, що В. Ковтун тривалий час, а саме у 1983–1986 рр. та у 1992–2003 рр.<sup>26</sup> очолював кафедру сценічного руху (нині кафедра хореографії та пластичного виховання) у Київському національному університеті театру, кіно та телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого. Особливо прискіпливо балетмейстер ставився до виконання своєї хореографії: він не просто показував хореографічний текст, а й підказував правильні прийоми виконання, допомагав артистам.

У балеті «Лілея» дуже складні дуети головних героїв: балетмейстер поставив для виконавців високу планку і жодного разу не пішов на компроміс. Упродовж усього репетиційного процесу можна було спостерігати, як артисти поступово долають усі технічні труднощі і їх виконання стає дедалі довершеним і натхненнішим. Порівнюючи сучасну постановку з вищезгаданими уривками кінохроніки<sup>27</sup>, можна простежити еволюцію балетного виконавства. Спектаклі 50-х–60-х рр. характеризуються розвитком балетної техніки – нарощуванням кількості і темпу обертань, введенням нових елементів, іноді запозичених із гімнастики та акробатики. Н. Слободян у партії Лілеї вражає динамікою та експресивністю виконання: її піруети такі швидкі, що не можна навіть розгледіти силует балерини під час обертання. При повільному перегляді видно, як вона заводить ногу сильно вперед на тюр-бушон, щоб узяти форс для оберту, а під час самих піруетів перехресує руки у першій позиції для зручності та швидкості обертань. Шалені обертання – виразні акцентовані зупинки – характерний контраст балетної хореографії 50-х–60-х рр., що додає їй драматичної виразності. Високі підтримки – кульмінація вираження почуттів героїв – теж стають засобом драматичної виразності (пригадаймо, що в дореволюційних балетах не було високих підтримок: партнер піднімав балерину лише до рівня своїх грудей). В. Ковтун у своїй постановці приділяє увагу не лише високим підтримкам, ефектним піруетам, а й численним переходам, прохідним сполучним

елементам. Наприклад, партнерка виконує піруети з закінченням у II арабеск, а партнер повинен зупинити її в цій позі, впіймавши за руку. Тут усе залежить від злагодженості танцівників: від того, як балерина розрахує силу обертання, і від вправності партнера, який має влучно та своєчасно подати їй руку. Для дуєтів характерна класична кантиленність. Балетмейстерові була близька не героїчна хореодрама, а витончена стихія «чистого» танцю, естетика безсюжетних балетів Дж. Баланчина з їх легким ліризмом, симетричною стрункістю сценічних фігур і радісною віртуозністю танцювальних композицій. (Останньою постановкою В. Ковтуна став неоромантичний балет «Сомнамбула» на музику «Серенади» П. І. Чайковського: і до цього сюжету і до цієї музики свого часу звертався Дж. Баланчин – видатний американський балетмейстер грузинського походження). Провідні солісти Національної опери України О. Філіп'єва, Н. Лазебникова, А. Гура, М. Чепик проявили високу майстерність і володіння школою класичного танцю у роботі над виставою і створили цікаві хореографічні образи.

Головний негативний образ спектаклю – образ лихого й розбещеного Князя – теж отримав розгорнуту й яскраву характеристику і став більш танцювальним, ніж у попередніх версіях. Балетмейстер наділив цей образ загостреними, вуглестими рухами, широкими стрибками, швидкими обертаннями, характерною пластикою рук. Образ Князя показаний у розвитку: у другій дії він постає у вигляді античного героя Париса (сцена вистави кріпацького театру). Але ж у сцені погоні Князь знову виявляє свою лиху сутність: він готовий на найстрашніший злочин заради власної втіхи. Першим виконавцем партії Князя був М. Мотков, і, на думку авторки, ця роль стала його творчим успіхом. У репертуарі цього артиста багато як суто технічних партій, так і акторських, побудованих на пластичній виразності, тому образ Князя у виконанні М. Моткова став багатограним, об'ємним. Дуже цікаво виконував цю роль артист В. Засухін, який створив дуже переконливий образ, наголосивши негативний шарм та витончений аристократизм свого героя.

Картина «Суд Париса» у постановці В. Ковтуна стала танцювальною кульмінацією спектаклю. Це традиційний класичний дивертисмент, «театр у театрі», де Лілея повинна стати учасницею спектаклю, що відбувається в маєтку Князя, і виконати в ньому роль Єлени Прекрасної.

Відомий давньогрецький міф про Париса та Єлену – найкращий привід для демонстрації ефек-

тних класичних танців, і, крім того, сцена балетної вистави на античну тему відображає естетику кріпацьких театрів, котрі були дуже поширеним явищем у маєтках багатих панів у XVII – першій половині XVIII ст. Так, відомо, що на Чернігівщині кріпацький театр був у графа Завадовського, в с. Спиридонова Буда тримав кріпацький театр Дмитро Ширай, в с. Качанівці – Григорій Тарновський<sup>28</sup>. Шевченко дає розгорнутий опис такого театру у своїй повісті «Музикант». Розбещений пан Арновський, який «учредил себе гарем на манер турецького султана»<sup>29</sup> з актрис свого театру, можливо, став для автора лібрето «Лілеї» прототипом Князя.

В. Ковтун дотримується стилістики розважального дивертисменту в античному стилі: німфи та напівоголені фавни, три богині – Гера, Афінна та Венера, які, виконуючи свої віртуозні, різні за характером варіації, наділяють Париса своїми дарами; карколомна варіація самого Париса, танець маленького Амура (учень або учениця молодших класів хореографічного училища), загальна енергійна кода – ось номерна структура цієї картини. Серед виконавиць партій богинь слід відзначити Яну Саленко, Наталю Мацак, Катерину Козаченко, Тетяну Льозову, Олесю Макаренко, а в партії Париса продемонстрували високий професіоналізм і культуру виконання солісти балету К. Пожарницький та Х. Сугано (Японія).

Кульмінація сцени – дуєт Князя та Лілеї, які продовжують грати свої ролі у виставі «Суд Париса». В адажію багато ефектних високих підтримок, красивих обводок та переходів. На думку авторки, балетмейстерові вдалося мовою класичної хореографії розкрити характер цього дуєту – відстороненість головної героїні, яка контрастує з пристрасністю Князя. Це адажію зовсім не схоже на дуєти Лілеї та Степана, сповнені кохання. О. Філіп'єва надає своєму образу рис царственості та статуарності, акцентуючи гідність простої селянської дівчини. Подальшому розвитку сюжету не вистачає динаміки, і причинами цьому можуть бути як мала кількість учасників сценічних подій, так і надмірна регламентація мізансцен, відсутність імпровізаційності, яка відрізняє, наприклад, масові сцени в балетах А. Шекери. Героїчні танці повстанців вражають чіткістю рухів і графічністю сценічних композицій, але балетмейстер не дає розгорнутого образу народу, не виокремлює індивідуальні постаті, а вдається до узагальнення: народ – це збірний образ. Вилучення з лібрето деяких сюжетних ходів як застарілих (що було зроблено постановниками з кращих міркувань) не

пішло на користь спектаклю. Наприклад, у балеті відсутня циганська картина з дуже ефектними танцями, які додають виставі колоритної різнобарвності.

Взагалі спектаклі 30-х, 40-х, та 50-х років відзначаються яскравими характерними танцями: пошук нових засобів виразності приводить вітчизняних балетмейстерів не до танцю модерн, а до фольклорних джерел – у цьому особливість тогочасних балетів-хореодрам. Достатньо згадати «Полум'я Парижа», де постановник не лише з етнографічною точністю показує фольклорні танці, а й вводить революційні пісні часів Великої французької революції, хореографічний лейтмотив темпераментної тарантели, який влітається в драматичні колізії «Ромео та Джульєтти», татарський мелос балету Ф. Ярулліна «Шурале», розгорнутий польський дивертисмент у «Бахчисарайському фонтані» Б. Асаф'єва тощо. На жаль, недооцінка ролі народно-сценічного танцю як виражального засобу балетного театру стала тенденцією останніх років.

Натомість дуже органічною і вдалою за своїм хореографічним рішенням і яскравою за оформленням стала у спектаклі В. Ковтуна картина русалок. Це данина традиціям романтичного балету. Якщо в редакції Г. Березової образи русалок персоніфіковані (Ю. Станішевський згадує «трагічну русалку» Катерину з однойменної поеми, яка колисає букет лілей, немов дитину, маленьку русалоньку з «Причинної» та головну героїню поеми «Русалка», – всі вони розповідають Лілеї свої історії)<sup>30</sup>, то В. Ковтун відійшов від такої образної деталізації. Танці русалок – це класична хореографічна сюїта, яка вражає своєю кантиленністю і ліричною витонченістю. Казкова сценографія надає картині феєричності: дія відбувається за прозорою інтермедійною завісою, завітчаною лілеями, очеретом, вербовим гіллям. Русалки, лежачи на планшеті сцени, вигинають спину і синхронно гойдаються, немов хвилі на озері або маленькі човники. Вони встають, утворюють інший малюнок, виконують пор-де-бра, немов розчісуючи свої довгі коси, розходяться півколом, підготовляючи появу Головної русалки. Танець Головної русалки, побудований на дрібних пуантових рухах і стрибках, асоціюється з блиском маленьких крапель роси. У варіації і особливо в кодї Лілеї поєдналися елементи класичного і українського народного танцю (наприклад, комбінація обертань зі стрибком у повороті на 360°). Серед русалок у своєму сні Лілея бачить Степана в образі витонченого ро-

мантичного юнака. Вся сцена поставлена у неоромантичному стилі й створює казкову атмосферу. Звичайно, балетмейстер має право на своє тлумачення лібрето і на своє хореографічне рішення, адже сценарій Вс. Чаговця лише умовно можна назвати літературним першоджерелом, бо з цієї поеми він узяв тільки метафоричний образ дівчини, яка померла молодою і перетворилася на прекрасну квітку. З цього приводу М. Загайкевич наводить репліку великої балерини Галини Уланової про те, що вона танцює не шекспірівську, а прокоф'євську Джульєтту. Якщо перефразувати слова Уланової, можна сказати, що ми танцюємо не «Лілею» К. Данькевича, а «Лілею» В. Ковтуна, в якій проявилася його творча індивідуальність. Цікаво інтерпретували образ головної героїні, показавши при цьому високий професіоналізм, О. Філіп'єва, Н. Лазебнікова, а згодом – К. Козаченко та О. Голиця; цей спектакль допоміг їм розкрити свій творчий потенціал. Щодо першої виконавиці партії Лілеї Олени Філіп'євої В. Ковтун казав в одному з інтерв'ю: «Це зірка світового рівня, зірка світового класу. Це геніальна балерина, дуже талановита людина <...> для якої можна ще ставити багато спектаклів»<sup>31</sup>. Взагалі весь акторський склад вистави – і солісти, і кордебалет – працювали з повною віддачею і впоралися зі складною хореографічною лексикою спектаклю.

В Одеському оперному театрі прем'єра «Лілеї» відбулася у 2002 р., за два роки до київської, і присвячувалася 11-й річниці Незалежності України. Автором її став головний балетмейстер Одеської опери В. Трощенко. Героєм свого спектаклю він робить самого поета й художника, і головні події з його біографії переплітаються з долями його односельців Лілеї та Степана, за якими він спостерігає. Як зазначено в одній із рецензій, «балет “Лілея, або Вернісаж Т. Г. Шевченка” на музику К. Ф. Данькевича було задумано як Вернісаж життєво важливих для Митця подій. У лібрето покладена загальнолюдська тема, вічна тема суперечності між особистістю митця та дійсністю, що його оточує. Балет не претендує на історичний показ подій, а, навпаки, дає можливість глядачеві співпереживати тому, що відбувається, і брати участь у подіях, що їх нам пропонує митець Тарас Шевченко через створені ним образи Лілеї та Степана»<sup>32</sup>.

Лібрето одеського спектаклю складається з багатьох сюжетних ліній, у ньому перетинаються реальні та вигадані події, різні епохи. Тарас Шевченко, який є стрижневою постаттю спекта-

клю, усією душею вболіває за долі своїх друзів, які стали героями його найкращих творів, весь час намагається допомогти Лілеї та Степанові, але, коли йому це не вдається, гине. «Своїм служінням ідеалам свободи поет вистраждав право, щоб його пом'янули у всі часи добрим словом!»<sup>33</sup>. Для того щоб втілити такий задум, треба бути дуже талановитим хореографом і спиратися на яскраві творчі індивідуальності виконавців. Сам факт ще одного звернення колективу Одеської опери до твору української національної балетної класики, прагнення балетмейстера по-своєму переосмислити його, зробити співзвучним теперішньому часу, є дуже позитивним тим більше, що в спектаклі були зайняті такі відомі майстри сцени, як Ю. Карлін (Шевченко), О. Павлова та О. Рожевич (Лілея), Н. Барішева (мати Шевченка), С. Доценко (Степан) та ін.

У Львівській опері «Лілея» була поставлена В. Вронським у 1946 р., а зараз балет іде у сценічній редакції Г. Ісупова і користується великим успіхом. Судячи з відгуків, найбільш вражаючими виявилися саме драматичні моменти постановки: зустріч Лілеї та сліпого Степана, фінальна сцена, коли Степан, який нічого не бачить, «піднімає Лілею і не може зрозуміти, і не хоче відчутти, і відмовляється повірити», що вона померла. Саме такі режисерські знахідки варті любові глядачів, бо з них складається справжнє мистецтво.

З нагоди 200-річчя з дня народження Т. Г. Шевченка у Національній опері України балет «Лілея», який уже кілька років не виставлявся на сцені, було відновлено. Прем'єрний показ вистави після поновлення відбувся 30 березня 2014. У головних партіях виступили Н. Лазебнікова (Лілея), С. Сидорський (Степан), М. Мотков (Князь), які продемонстрували не лише високий професіоналізм, а й емоційність виконання, були справжніми акторами на сцені. Спектакль пройшов на високому рівні, його тепло сприйняли глядачі, які співпереживали з героями вистави і, затамувавши подих, стежили за розвитком сценічної дії.

«Лілея» К. Данькевича, поставлена Г. Березовою в 1940 р., стала першим твором українського балетного театру за мотивами поезій Т. Г. Шевченка. Завдяки винятковій мелодійності, пісенності (М. Загайкевич визначила жанр «Лілеї» як «балет-пісня»<sup>34</sup>) та хореографічній образності до цього спектаклю неодноразово зверталися українські балетмейстери. Якщо для перших сценічних редакцій характерна драматизація сюжету, використання надбань хореодра-

ми (постановки Г. Березової, В. Вронського), то в останні десятиліття балетмейстери намагаються інтерпретувати по-новому і сюжет спектаклю, і музичну партитуру К. Данькевича. Так, балетмейстер В. Ковтун, який поставив «Лілею» в Національній опері у 2004 р., зробив акцент на лірико-драматичній лінії кохання Лілеї та Степана і вирішив свій спектакль переважно у класичній лексичі, а автор одеської постановки «Лілея, або Вернісаж Шевченка» (2002 р.) зробив героєм балету самого поета і створив зовсім оригінальне лібрето, використавши цілу палітру хореографічних стилів (від класики до джаз-модерну). У роки Незалежності перед балетним театром, як і перед усіма видами мистецтва, постала проблема пошуку нових виражальних засобів і одночасного збереження кращих традицій. У зв'язку з цим дуже важливою стає проблема інтерпретації на балетній сцені творів української класики. Приклади інтерпретацій спектаклю К. Данькевича «Лілея» показують, як хореографи різних поколінь та хореографічних уподобань намагаються висловити своє розуміння творів Великого Кобзаря.

<sup>1</sup> А. О. Козачковський. Із спогадів про Т. Г. Шевченка // Спогади про Тараса Шевченка. – К. : Дніпро, 1982. – С. 76–80. – С. 78.

<sup>2</sup> Купленник В. Тарас Шевченко і українське танцювальне мистецтво // Народна творчість та етнографія. – 2003. – № 3. – С. 42–47. – С. 43.

<sup>3</sup> Кокуленко Б. Мистецтво танцю у творчості Шевченка // Народна творчість та етнографія. 2008. – № 1. – С. 15–23. – С. 16.

<sup>4</sup> Шевченко Т. Г. Художник / Т. Г. Шевченко. Повне зібрання творів у 12 томах. – К. : Наукова думка, 2003. – Т. 4. Повісті 1855–1858. – С. 127.

<sup>5</sup> Там само.

<sup>6</sup> Там само. – С. 130.

<sup>7</sup> Там само. – С. 152.

<sup>8</sup> Купленник В. Тарас Шевченко і українське танцювальне мистецтво // Народна творчість та етнографія. – 2003. – № 3. – С. 42–47. – С. 47.

<sup>9</sup> Станішевський Ю. Національна опера України / Юрій Станішевський. – К. : Музична Україна, 2002. – С. 364.

<sup>10</sup> Там само. – С. 363, 367.

<sup>11</sup> Станішевський Ю. Балетний театр України. 225 років історії / Юрій Станішевський. – К. : Музична Україна, 2003. – С. 119–120.

<sup>12</sup> Там само. – С. 125.

<sup>13</sup> Там само. – С. 369.

<sup>14</sup> Там само.

<sup>15</sup> Цей факт згадується у книзі Ю. Станішевського Балетний театр України. – С. 141.

<sup>16</sup> Прем'єра «Лілеї» у Львівській опері // <http://www.youtube.com/watch?v=IktZOK6uYDo>

<sup>17</sup> Станішевський Ю. Національна опера України / Юрій Станішевський. – К. : Музична Україна, 2002. – С. 399.

<sup>18</sup> Там само. – С. 398.

<sup>19</sup> Окрім «Лілеї», Р. Клявін знявся в фільмах «300 років тому» (1956) «Андрієш» (1954 ; перший фільм С. Параджанова), «Летючий корабель» (1960), «Театр і прихильники» (1967 ; у цьому фільмі, присвяченому Київському державному академічному театру опери та балету, Р. Клявін та Алла Гавриленко виконують уривок з балету «Княгиня Волконська») та ін.

<sup>20</sup> Станішевський Ю. Національна опера України / Юрій Станішевський. – К. : Музична Україна, 2002. – С. 414.

<sup>21</sup> З розмови авторки з Н. Маленко.

<sup>22</sup> Туркевич В. Про балет «Лілея» Костянтина Даникевича // [http://www.opera.com.ua/files/38/Lileya\\_statia.pdf](http://www.opera.com.ua/files/38/Lileya_statia.pdf)

<sup>23</sup> Ковтун В. Ещё столько не сделано, что всей моей жизни не хватит // Газ. «Сегодня». – 2003. – 10.11. – № 255 (1600). <http://www.segodnya.ua/oldarchive/c2256713004f33f5c2256dd900470ab0.html>

<sup>24</sup> Зорин А. Премьерой «Лилеи» в Национальной опере закрыли театральный сезон // <http://podrobnosti.ua/culture/theatre/2003/06/30/66085.html>

<sup>25</sup> Ковтун В. Ещё столько не сделано, что всей моей жизни не хватит // Газ. «Сегодня». – 2003. – 10.11. –

№ 255 (1600). <http://www.segodnya.ua/oldarchive/c2256713004f33f5c2256dd900470ab0.html>

<sup>26</sup> Київський національний університет театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого. – К. : ВВВ «Компас», 2004. – С. 206.

<sup>27</sup> Прем'єра «Лілеї» у Львівській опері // <http://www.youtube.com/watch?v=IktZOK6uYDo>

<sup>28</sup> Борщаговський О., Йосипенко М. Шевченко і театр / О. Борщаговський, М. Йосипенко. – К. : Мистецтво, 1941. – С. 13–14.

<sup>29</sup> Шевченко Т. Г. Музыкант / Т. Г. Шевченко. Повне зібрання творів : у 12 т. – К. : Наукова думка, 2002. – Т. 3. Драматичні твори, повісті. – С. 213.

<sup>30</sup> Станішевський Ю. Національна опера України / Юрій Станішевський. – К. : Музична Україна, 2002. – С. 365.

<sup>31</sup> Зорин А. Премьерой «Лилеи» в Национальной опере закрыли театральный сезон // <http://podrobnosti.ua/culture/theatre/2003/06/30/66085.html>

<sup>32</sup> Лілея, или Вернисаж Т. Г. Шевченко // – <http://rockshop.te.net.ua/lileya/lileya.html>

<sup>33</sup> Там само.

<sup>34</sup> Загайкевич М. Українська балетна музика / М. Загайкевич. – К. : Наукова думка, 1969. – С. 92.





# ЕКРАННІ МИСТЕЦТВА



## КОМПЛЕКС МЕСІЇ: ОЛЕКСАНДР ДОВЖЕНКО / ТАРАС ШЕВЧЕНКО

*У статті йдеться про тяжіння Олександра Довженка до ролі національного пророка, месії, яке визначалося як конкретними історичними обставинами, так і традицією вітчизняної літератури і мистецтва.*

**Ключові слова:** Довженко, Шевченко, Гоголь, месія, міленарність.

*В статье анализируется тяготение Александра Довженко к роли национального пророка, мессии, которое определяется как конкретными историческими обстоятельствами, так и традициями украинской литературы и искусства.*

**Ключевые слова:** Довженко, Шевченко, Гоголь, мессия, милитарность.

*The article examines the attraction of Alexander Dovzhenko to the role of the national prophet, Messiah that was defined by specific historical circumstances as well as by traditions of Ukrainian literature and art.*

**Key words:** Dovzhenko, Shevchenko, Gogol, the Messiah, millenarianism.

Звичним є уявлення про те, що складовою ментальності українця є потяг до стихійного, не скоординованого з політичними та соціальними реаліями, лідерства. Насамперед йдеться про тих, хто ідентифікує себе з політичними та культурними елітами.

Питання лідерства традиційно вважається першопричиною перманентних поразок України і українства у визвольних змаганнях. Як і невміння українства формувати державні інституції та утримувати їх у «робочому» стані. Почасти це підтверджується і подіями перших місяців 2014 року, коли з'ясувалася мало не тотальна неефективність тих самих інституцій. Мимоволі спливають у пам'яті грізні інвенктиви Тараса Шевченка: «Раби, подножки, грязь Москви, / Варшавське сміття – ваші пани, / Ясновельможній гетьмани...» із знаменитого «І мертвим, і живим, і ненарожденним землякам моїм...». І, звичайно, критичний пафос Олександра Довженка у фільмах «Звенигора» та «Арсенал», а слідом за тим у «Щоденникових записках», який так само незрідка бачив причини українських бід у відсутності повноцінної еліти – як політичної, так і культурної. Мусить прийти справжній національний лідер, неодмінно месіанського крою – саме тоді в Україні з'являться шанси упокори-

ти свою нещасливу долю, осідлати історичного «коня».

По-своєму виражав ці сподівання і Павло Тичина ще у пореволюційну добу:

«Там скрізь уже: сонце! – співають: Месія! –  
Тумани, долини, болотяна путь...»

Воздвигне Україна свого Мойсея, –

не може ж так бути!

Не може ж так бути, о, я чую, я знаю

Під регіт і бурю,

Під грім од повстань

Од всіх своїх нервів у степ посилаю –

Поете, устань!»

(«І Блок, і Єсенін, і Бєлий, і Ключев...», у збірці «Плуг», 1920)

Отже, сподіванки на з'яву особистості месійної потуги і масштабу – передовсім поета. Відтак не дивним є погляд Олександра Довженка на шляхи побудови і розбудови України як суверенного гравця на полі вселенської історії. Він так само незрідка схилився до думки про необхідність сильного лідера, без якого Україна виглядатиме – передусім в історичній перспективі – не дуже серйозно. Безумовно, ці погляди формувалися під впливом як близьких йому за духом та мистецькими установками Тараса Шевченка і Миколи Гоголя, так і біблійної християнської міфології, з якою він

був добре обізнаним. Відтак не дивно, що у своїх трьох фільмах, що стали класикою вітчизняного та світового кіно і утворили своєрідну трилогію («Звенигора» – «Арсенал» – «Земля», 1928–1930), митець подав історію, в центрі якої герой, який приносить спасительну жертву в ім'я національного майбутнього і є по-справжньому сильним, мотивованим героїчними образами минулого персонажем.

У фільмі «Звенигора» (1928 р.) Олександра Довженка головним персонажем є Дід, носій одного з національних стереотипів. Його сутність полягає в уявленні про Україну як про щось «вмерле», однак таке, що може воскреснути. Отся національна планета потребує одного – якогось магічного жесту, обрядового дійства, що збудить її, відродить. Українські романтики XIX століття досхочу «натанцювалися» з подібною парадигмою. Йдеться про те, що у просторі історії є фрагмент її, де упокоїлась власне Україна. Належить знайти той скарб (бо саме у вигляді скарбу й опрідметнено це уявлення – треба знайти, відкопати, вмонтувати в сучасне життя, котре є продовженням поспулого царства), і тоді всі проблеми становлення нації розв'яжуться самі собою. Отож Дід і шукає – чи не увесь фільм.

Мотиви віднайдення скарбу, колись прихованого, є постійними в нашій історії. Востаннє вони зринали на рубежі 1980–90-х, коли заговорили про скарб гетьмана Полуботка, скарб, котрий, у вигляді золотих брусків, було передано на зберігання в один із англійських банків. От би знайти та повернути – тут би наше життя і змінилося радикально. Цей короткий сплеск задоволеної ілюзії зафіксував екран – в ігровому фільмі Вадима Кастеллі «Вперед, за скарбами гетьмана!» (1992 р.).

Ну, а безсумнівною класикою тут є творчість Тараса Шевченка, хрестоматійна «Розрита могила». Приєднання до Росії визначається як причина загибелі України. У підсумку:

Степи мої запродані  
Жидові, німоті,  
Сини мої на чужині,  
На чужій роботі.  
Дніпро, брат мій, висихає,  
Мене покидає.  
І могили мої милі  
Москаль розриває <...>.

У книзі Григорія Грабовича «Поет як міфотворець» докладно проаналізовано міфологічну парадигму прихованого скарбу, України як могили, котру ще належить розрити, аби постала не-

біжчиця у всій красі своїй. Крім того, дослідник фіксує таку особливість: Шевченко «не оперує з історичними періодами, а натомість витворює фази чи стани буття, у яких відбився процес руху. В основі своїй вони відповідають допороговій, пороговій, постпороговій стадії перехідних обрядів, які слідом за Ван Геннепом визначав Тернер. Якщо говорити метафорично, тобто мовою поезії, ці стадії можна сприймати як відповідники чотирискладової часової схеми: далеке минуле, недавнє минуле, теперішнє і майбутнє»<sup>1</sup>.

У «Звенигорі» вочевидь спостережено саме таку, чотиричленну, структуру побудову часу і простору (або хронотопу, коли згадати запропоноване Михайлом Бахтіним поняття). У фільмі є епізоди, що відбуваються приблизно у IX–XI століттях – про дівчину Роксану, котра зрадила свій народ, покохала вождя завойовників, однак потому схаменулася і повстала. Інші епізоди (з них, власне, і починається картина) належать до періоду Гайдамаччини, XVIII століття. Затим оповідь переходить до часів т. зв. громадянської війни та 1920-х років, тобто сучасності. І, нарешті, у фільмі виникає образ майбутнього, котре виглядає майже казково і переможно – індустріалізація крокує країною, учорашні темні селюки отримують освіту (звісно, ударними темпами) і починають радикально перетворювати навколишній світ на засадах певної раціональної конструкції. Із Хаосу виникає упорядкований Космос, чії довершені контури прозирають із завтрашнього дня.

Отже, у Довженка справді у чомусь суголосний із Шевченком погляд на Україну, оскільки в останнього так само «перетворення України, кульмінація її перехідного обряду переноситься в майбутнє». Важливо також, що з усім цим пов'язано і цілком певне уявлення про саму роль, місію (швидше так!) поета, митця. Бо ж тут «поет призначений виконувати центральну роль медіатора, посередника, а його завдання полягає в тому, щоб створити візію прийдешнього золотого віку як проект українського майбутнього»<sup>2</sup>. У режисера, як і в Шевченка, є доволі цілісний проект майбутнього нації, і його концептуальні побудови належить сприймати у рамках того проекту. Або, що є тим самим, національної ідеї. Його опоненти (як відомо, головним чином це були письменники) заперечували її зміст і орієнтованість, оскільки – як той самий Дід із «Звенигори» – прагнули «відкопати» образ України, проект її завтрашнього дня у минулому. Саме за це й висміювалися митцем, саме в цьому і полягав найпринциповіший момент дискусії, або діалогу.

Разом з тим є очевидним, що Довженків погляд на Україну, її долю й її майбутнє справді кореспондувався з більшовицькою утопією щодо близького настання «золотого віку». Більшовики, прийшовши до влади в Росії, вирішили заодно ошчасливити все людство. Належало скасувати всі архаїчні структури життя і натомість вибудувати справедливе суспільство, на базисі великої індустріалізації і виправлення, за допомогою науки і техніки, суттєвих вад природи (як великої, так і малої, власне людської). Що з того вийшло – надто відомо. Однак ж добре відомо й інше – будь-яка утопія, будучи орієнтованою в майбутнє, спирається на комплекси, ідеологічні та психологічні, минулого. Або ж архаїчні комплекси...

У вже цитованій книжці Грабовича йдеться, зокрема, про «міленаризм», котрий визначався Норманом Коном як «особливий тип спасительства». Міленарним у цьому сенсі є будь-який релігійний рух, що надихається фантазією про звільнення, яке має бути колективним, земним (реалізованим на цій землі, а не в позаземному раю), раптовим, тотальним (тобто таким, що перетворить життя у абсолютній більшості його проявів), здійсненим силами, які визначаються як надприродні<sup>3</sup>. Риси міленарності та месіанського мислення, поза всяким сумнівом, присутні в поезії Шевченка. Де в чому це було похідним від ідей Кирило-Мефодіївського братства. До прикладу, у «Книгах буття українського народу» один із чільників братства, Микола Костомаров, проголосував: «І встане Україна з своєї могили, і знову озветься до братів своїх слов'ян, і почують крик її, і встане Слов'янщина...». Тобто саме українці потягнуть за собою, у світлу будучину, своїх єдинокровних братів, стануть локомотивом їхнього прогресу. Пізніше чимось подібним надихатиметься і Микола Хвильовий. А загалом мова саме про бажаність, можливість настання омріяного «золотого віку», коли з-під руїн постане Україна і «світ правди засвітить» («Великий льох»), коли раби, «Без гвалту і крику / Позіходяться до купи, / Раді та веселі. / І пустиню опанують / Веселі села» («Ісаія. Глава 35»).

Міленарністю та месіанізмом позначене і мислення Довженка. Людина і народ в цілому мусять звільнитися від влади архаїчних уявлень про природу і світ, мусять вирватися з-під залежності від природи, перейти в стадію суверенного існування, коли вже не інстинкти, не міфології (про той самий прихований скарб зокрема) визначатимуть людське життя, а раціонально осмислений план реформування усезагального буття.

Хоча вже у «Звенигорі» бачимо, що вирватися за межі власне архаїчних міфологій вдається далеко не у всьому.

Один із заявлених мотивів – це подолання закляття-прокляття, котре лежить на Україні і українцях. Чим далі більше у наступних Довженкових фільмах цей мотив випрозорюватиметься, аби у «Щорсі» (1939 р.) стати основним: люди знову заклинають самих себе і своє теперішнє та майбутнє. Аби реальність збіглася з ідеалом, аби вона повністю йому відповідала. Аби збулася мрія про казку: чого побажаш – те й буде. Життя закликається НОВИМ словом, але ж по суті справи це той самий обряд, те саме шаманство, спершу нібито поставлене під сумнів. Так воно вже сталося: наприкінці 1930-х новий вождь (або ж його «апостоли») знову заклинатиме дійсність, і це вже подаватиметься як норма, як настання «золотого віку» в історії людства. Буквально так: уже в 1940–50-ті у щоденнику Довженка з'являться начерки грандіозного задуму, який він назве «Золотими воротами». Вони постануть – в уяві митця – на порозі нового світу і кращі з кращих, найбільші достойники, отримають право увійти крізь них до прекрасних реалій. Словом, як співалося у ті часи, «мы рождены, чтоб сказку сделать былью»...

\*\*\*

Та повернемося до творчості Олександра Довженка кінця 1920-х років. У «Арсеналі» (1929) спостережено доволі ґрунтовно досліджений вплив німецького експресіонізму. Зокрема, установки останнього на відтворення сомнамбулічного стану персонажів, котрі приречені рухатися в обійми смерті. В «Арсеналі» маємо в чомусь близьку екранну реальність – завороженість персонажів, які рухаються назустріч невідворотній загибелі. Цей стан фіксується автором від самого початку фільму – Україна часів фіналу Першої світової війни постає як цілковита руїна, край спаралізованої людської волі. Тільки в епізоді катастрофи поїзда, що ним солдати, які вертають з війни, вирішують керувати самотужки, з'являються ознаки пробудження. Через жертву, масове, не персоналізоване жертвопринесення. Прагнення перейти у новий стан, досі неусвідомлене, набуває нових рис: у постаті центрального персонажа, українського більшовика Тимоша (Семен Свашенко). Затим, у наступному Довженковому фільмі «Земля» відбудеться ще один в'їзд героя в населений пункт – цього разу на тракторі.

Згадаймо, що за християнською міфологією, Месія народився в Бет-Легемі (або в Єрусалимі)

в день руйнування Храму. Так само відбувається і з Тимошем: його месійна рольова функція, месіанська енергетика народжується у точках руйнації.

Зафіксуємо певну послідовність. «Звенигора»: в фіналі герої рушають у поки що незвідане майбутнє на поїзді. «Арсенал»: цей мотив дістає певного розвитку, просування – в їзд до міста – є амбівалентним, він і катастрофічний, погибельний, і такий, що є вихідною точкою нового життя, нового, уже осмисленого, вільного від якогось вселенського гіпнотичного впливу. Тут своєрідне переломлення експресіоністських мотивів – світ постає замороженим, підвладним чужій, паралізуючій волі. То було провіщенням майбутніх лих, коли велетенські маси людей буде придушено тоталітарною волею – цю еволюцію опише у своїй книжці «Від Калігарі до Гітлера» (1947) Зігфрід Кракауер. І, нарешті, Довженкова «Земля» (1930): герой фільму Василь Трубенко (той самий С. Свашенко) в їжджає на тракторі в село, і зустрівшись більшовицького месії не минають даремно, починається нове, краще, гармонійніше життя. І хоча за законами жанру месія має загинути, та дух його безсмертний, і він, що називається, «вдихає полум'я» у кріпкі тіла новітніх людей. Майже Ренесанс, Відродження – і це вже не гра, це – реальність. Принаймні для автора.

Мотив зачаклованості в «Арсеналі» зникає не відразу. Після епізоду залізничної катастрофи бачимо промовисто експресіоністичні плани з жінками, до яких вертають з війни їхні чоловіки. У кожного з них законне питання від побаченої на жіночих руках дитини: хто? Хто батько? Відповіді немає, питання риторичне – у сомнамбулічному, знов-таки, стані усе відбувалося поза волею людини. Вертається у рідні пенати, на «Арсенал», і Тиміш. Та поки що не складається, бо ж тут йому ставлять – о жаж! – те саме запитання: «Українець?». І це теж знак загальмованості, скаламучення мізків, втрати свідомості. Відтак Тиміш лишається солдатом і втрапляє на Софійський майдан у Києві того дня, коли було проголошено IV Універсал Центральної Ради щодо повної суверенності України. Саме цей епізод у Довженковому фільмі і викликав найбільші кпини. «Фільм, – писав режисер в автобіографії 1939 року, – был принят народом и партией. Его не приняла писательская общественность и, надо полагать, высшее украинское руководство. “За измену матери-Украине”, за “порушение нации, интеллигенции”, за изображение украинских националистов в виде провинциальных ничтожеств и авантюристов и пр. и пр. фильм

был обруган ими в прессе, я был в течение ряда лет бойкотирован...».

А річ у тому, що український люд та його провідирі на святі проголошення національної незалежності постають – і це в художній логіці всієї стрічки – як зомбовані, зачакловані чужою волею. Такий парадокс: проголошують незалежність люди цілком залежні і несамостійні. Як люди із соціальних «низів», так і лідери, ніби ж національна еліта, провідники. Несамостійність у своїй основі пояснюється їх рядженістю, а сакральна для будь-якої нації мить проголошення своєї самості дискредитується обрядовістю самого дійства на Софійській площі, скутого спрограмованим сценарієм (антагоністичною у цьому сенсі є поема «Золотий гомін» із знаменитої збірки Павла Тичини «Сонячні кларнети» 1919 року, де йдеться про те саме проголошення української незалежності і де центральним є образ сонця, а в фіналі народ-месія крокує у майбутнє із «сонцем, голубами»; в контексті Довженкового бачення таке потрактування виглядає вочевидь сфальшованим).

Тим самим Довженко виступає в ролі – доволі традиційній – месії, пророка, для якого ідеальне, оте «святкове», майданне, воно ж карнавальне (коли покликувати актуальні образи – Помаранчевої революції, скажімо), настання Світлого Майбуття є неприйнятним. Чому? Бо те майбутнє може народитися лише через страждання, через драматичні випробування (ще раз про сучасне – Євромайдан 2014-го твориться уже в іншій системі координат: жертвопринесення «небесної сотні» виступає своєрідним гарантом настання майбутнього «золотого віку» України, її руху в європейське материнське лоно). Тільки у випробуваннях народжується Месія, а відтак від талмудичних ще авторитетів триває традиція увиразнення «мотиву так званих родових мук Месії – бід і страждань нечуваної сили, що мають передувати прориву месіанського часу. Вже для старозавітних пророків характерний умовивід від максимально темного сучасного до світлого майбутнього <...>. Однак звільнення, що його приносить Месія, спокутується муками не лише народу, а й самого Месії»<sup>4</sup>. Установкою на відтворення трагічного комплексу національного пророка, месії пояснюється багато що в образі Тараса Шевченка і особливо в тому, яким чином сам Довженко творить власний міф – за посередництва своїх текстів (головним чином, як і належить пророкові, послуговуючись літературними, словесними текстами). Мотив особистісних жертв народу, принесених на олтар нації, особливо увиразнюється у Довженковому житті

у воєнні роки, коли його було піддано нищівній критиці із самої державної гори, від Йосифа Сталіна, з усіма відповідними наслідками.

Не пройшовши випробувань, герої визвольних змагань за незалежність України постають в «Арсеналі» слабкими, а то й просто недолугими. Чого вартий один лишень епізод, в якому уенерівець розстрілює більшовика у шкірянці. Розстріл не вдається, бо ж слабкий надто – не те, що крицевий більшовик, котрий, зрештою, вириває зброю з рук бійця: «Не можеш? А чому я можу?» А тому, що сталь мусить загартуватися в огні, в муках – не випадково ж один із сакральних текстів часів СРСР називався «Так гартувалася сталь» й оповідав про мученицький шлях героя-більшовика Павки Корчагіна (йдеться про роман Миколи Островського). Та й Довженкова кіноповість «Україна в огні» тяжіє до того ж мислеобразу: страшне воєнне лихоліття і мільйонні жертви здатні очистити і вознести Україну та її народ, а сам Довженко собі самому (про що свідчать щоденникові записи) уявляється людиною месіанського крою, здатною вивести народ з історичного ступору.

І – за проникливим судженням вже цитованого Григорія Грабовича – так само Шевченко «стає Пророком, а його слово – засобом порятунку для його народу. Тому, хоч він також, може, й найсильніше, бачить “смерть України”, – України козацької волі, слави і сили, – він бачить і її воскресіння та переродження в нову якість. Зрештою, його візія є найбільш універсальною, бо вона йде поза Україну і охоплює відродження людства як такого. І не менше його поезія показує і повне злиття поетового “я” з Україною, і, здавалося б парадоксальним, повну автономію й індивідуальність власного “я”. І тим відосередженням (тобто постійною тенденцією сумніватися, бачити “подвійне дно”, відчувати невгомону плінність усього, що його розум діткне), і універсальністю він переростає й романтизм, і, очевидно, вужчу тему романтичного міфу України»<sup>5</sup>. Той романтизм, якому опонував і Довженко, за що й був підданий нищівній критиці – спершу українським письменством, а потому, в роки війни, і самим керівництвом держави на чолі із всесильним Сталіним (отак зійшлася критика Довженкових творів з протилежних, здавалося б, сторін).

Тим логічнішим виглядає фінал «Арсеналу» – так, як це зробив Довженко. Відстрілюється Тиміш з кулемета, однак патрони закінчуються. У відчаї він б’є його ногами. Вриваються гайдамаки (так називає їх автор у літературній версії стрічки), стріляють. Та кулі його не беруть. Чи

ж не месія? Одкриває груди: стріляйте! Отак він вознісся – розіп’ятий на уенерівських кулях...

Отже, йдеться про власне українську традицію осмислення минулого. Мова не лише про Шевченка, а й про Миколу Гоголя, передусім про бачення епохи козаччини крізь призму міфічних протистоянь: для Гоголя це опозиція між козацьким і некозацьким (тобто чоловічим і жіночим) видами українського суспільства, а для Шевченка – суперечність між ідеальною спільністю і суспільною структурою<sup>6</sup>. У Довженка задіяні обидві вказані парадигми. Ті самі провідники УНР акцентовано «бабисті», на відміну від українських більшовиків, які тяжіють до стереотипів козацької, чоловічої поведінки. Алюзії Шевченкових міленарних образів прирештя нового золотого віку («І на оновленій землі / Врага не буде, супостата / А буде син, і буде мати / І будуть люде на землі») так само спостережені у Довженка – і на рубежі 1920–30-х, і в подальшій творчості (у незавершених «Золотих воротах», до прикладу).

Дещо складнішою видається образність фільму «Земля» (1930). Пафос стрічки зовні, на рівні фабули, здається агітковим – йдеться-бо про реформування селянського, хліборобського способу життя, про організацію колективних господарств та подолання індивідуалістичних комплексів. Однак насправді філософія (а чи сказати б натурфілософія) картини виглядає інакшою. Та й не жила б досі кінострічка, не визнавалася б одним із найвидатніших кіновитворів минулого століття, коли б це було не так. Насправді на екрані програтється сюжет національного (а з ним і вселенського, бо ж автор мислить категоріями космічними) відродження, ренесансу.

У 1920-ті роки колізія ренесансу виглядала доволі реальною, настільки, що була закріплена в цілком конкретній образній системі. Одна з найбільш читаних книг того десятиліття – «Занепад Європи» німця Освальда Шпенглера, була добре відома і на наших теренах завдяки російському перекладу – «Закат Европы» (Москва, 1922). Ішлося саме про «закат», за яким надійде «восход». Тобто мається на увазі природна циклічність: сонце сходить і заходить, аби уранці знову з’явитися над горизонтом. Заходить на заході, сходить на сході – як і належить бути. Відтак саме зі Сходу і слід чекати з’яви сонячних променів. Шпенглер звідти й прозірав оновлення культури. Бо ж, за його уявленнями, західноєвропейська культура охляла, втратила енергетику. На Сході ж, передусім на обширах колишньої Російської імперії, та енергія є... Микола Хвильовий зчитав ту тезу як

істину в останній інстанції – і поклав на Україну місію історичного локомотива. «Азіатський Ренесанс», проголошений Хвильовим, означає: українцям треба усвідомити, що саме вони творять майбутнє не тільки власне, а й цілого культурного континенту.

Ось початок «Землі». Поле, що хвилюється вітром, дівчина і соняшник. Останній є намісником сонця на землі, знаком його, і відтак нам явлено образ землі, мічений тим знаком. Дівчина є майбутньою матір'ю, символом незайманості, чистоти. Сонцю ще належить зійти над цією землею, а поки тут сутінкова тональність освітлення. Вираженням цього є смерть Василевого діда (Микола Надемський) – він іде з життя на кшталт сонця, тихо заковуючись за горизонт. І схиляються над ним останнім привітом соняшники, віщуючи майбутнє воскресіння, майбутній схід. Тільки для цього потрібне чиясь зусилля, чийсь спасительний героїчний жест.

Василь їде в місто і повертається звідти на тракторі. Його зустрічає все село. Тут помічаєш певний паралелізм з епізодом в'їзду Ісуса Христа до Єрусалиму на віслюку. Ісус знаходить осла, сідає на нього й урочисто в'їжджає до міста. Народ у захваті виходить йому назустріч з гілками дерев і свіжою зеленню, простеляє його шлях своїм одягом і зрізаними гілками, голосно славословить його, вигукуючи про спасіння.

Річ у тому, що в'їзд Христа у місто є відтворенням одного з моментів давньоєврейського свята Кушів, свята родючості та жнив. Обряд зрізання пальмових та вербних гілок, вистилання свіжою зеленню, галасливі процесії з плодами, квітами, вигуки «осанна, спасіння», – все це взято звідти<sup>7</sup>.

Однак що й кого рятує Месія, який в'їжджає до міста? І чому Єрусалим уявляється жінкою? А тому, що в цьому образі маємо давнє жіноче божество – землю-матір. Образ землі співвіднесено з жінкою, що народжує. «Первісно це божество землі уявлялося і божеством місцевості, оскільки обожнювалася і та ділянка землі, на якій жила громадська група, що займалася її обробітком»<sup>8</sup>. Це божество родючості, матір-земля, має свого шлюбного чоловіка, Бога небесного, який запліднює її світлом і вологою. Боги неба і землі щороку відзначають свій шлюб, результатом чого і є народження нових дітей. Тому свято жнив виявляється найрадіснішим і найурочистішим.

Місто уявлялося в образі жінки (як і земля). Оскільки «божество, яке вступало в шлюб, в'їжджало до міста, то внаслідок конкретності мислення сам в'їзд уже ототожнювався із статевим

актом; в'їжджаючи в місто, бог запліднював його (її). Відтак ворота міста мусили уявлятися у вигляді жіночого органу продуктивності. Те саме бачимо у міжнародному фольклорі: відкрити ворота – означає родити, і ворота дорівнюють жіночому дітородному органу. Материнська утроба при родах – небесні ворота, котрі відкриваються, а пройти крізь ворота, через двері – означає порятуватись, народитись»<sup>9</sup>.

І в «Звенигорі», і в «Арсеналі», і в «Землі» є подібний в'їзд героя-спасителя, покликаного ошчасливити даний земний простір, ось цю саму землю. Спаситель мовою землеробського міфу (а саме його мовою дуже часто і говорить Довженко) означає податель життя, нових народжень. Василь в'їжджає на своєму залізному «віслюкові», котрий – коли вже йти слідом за означеними символами – теж є «спасителем»: сісти на осла означало спастись, порятуватись. Відтак, коли трактор в епізоді в'їзду зненацька зупинився, то це символізувало ще й ситуацію відмови у спасінні. Належало давнім язичницьким способом (у тракторі закінчилася вода, і тоді Василь з товаришами просто зробили пі-пі у тракторну утробу) поновити живий зв'язок двох спасителів задля того, аби очікуваний акт звершився.

Отже, в'їзд Василя до села є нічим іншим, як весіллям, поєднанням із землею-дівцею, що потребує спасительного совокуплення. Й одразу це дістає образне продовження: плуг вривається в землю – здійснилося! А затим відтворюється увесь хліборобський цикл – до жнив і випічки хліба. Затим надходить черга і власне любовних змагань. Знаменитий епізод, коли закохані пари застигли у місячному сяйві. Руки парубків потонули в дівочих пазухах; ворожбитський жест, котрий наближає врочисту мить, коли перед чоловіком відкриються незаймані досі врата.

І – врочистий, у передчутті близького щастя танець Василя на світанку. Вже скоро схід сонця, його народження і відродження – таким є метафоричний зміст епізоду. Однак аби сталося щось подібне (мислячи, знов-таки, категоріями хліборобського міфу), необхідна викупна жертва спасителя. Злодійкуватий, із-за рогу, постріл куркуля Хоми (Петро Масоха), смерть і наступний похорон, котрий синхронізується із пологами (Василева мати народжує ще одного сина), виразно окреслюють воскресіння героя. Материнське лоно одверзлось, і він пішов крізь небесні врата у вічність, на новий круг буття.

Так само у своїх наступних фільмах – «Іван», «Аероград», «Щорс» – Довженкове міфічне ба-

чення української історії покликуює майбутнє, а не минуле. Що вочевидь дає змогу говорити про спорідненість погляду кінорежисера і Тараса Шевченка. Мислення Довженка передусім есхатологічне – себто він бачить історію свого народу як ланцюг катастроф, кожна з яких обіцяє завершити його історію. Однак після кожної з них народ постає знову. У Гоголя трохи інакше. Скажімо, 1834 року він всерйоз очікував кінця світу, приходу антихриста; звідси його очікування на те, що «Ревізор», написаний за рік до кінця світу, матиме якийсь особливий вплив на долю Росії, а з нею й України<sup>10</sup>. Початок «Арсеналу» так само багато в чому виглядає як кінець світу в окремо взятій Україні, однак ж прихід більшовицького місіонера, замало не месії, докорінно міняє русло історії – потяг історії рушить у майбутнє, де гарантовано рівність і братерство і де брат обійме згорьованого брата, і надійде золота ера нації, а з нею і всього людства.

Після катаклізмів Другої світової війни, в тому числі й особистих, Довженків погляд у майбутнє наповнюється оптимізмом. В його основі вже менше «упованій» на сильну особистість (позначились критичні підсумки сталінської епохи), а більше на народ, що заповзявся відбудувати країну опісля колосальних людських жертв і руйнувань. У кіноповістях «Повість полум'яних літ» та «Поєма про море» акцент на народі, його потузі, його красі і спроможності переламати лиху історичну долю. А в «Щоденникових записах» чи-

мало критичних думок щодо тодішньої політичної та культурної еліти, яка виявилася нездатною виробити реалістичне магістральне уявлення про майбутнє та забезпечити хоча б мінімально достойний рівень життя народу.

<sup>1</sup> Грабович Г. Поет як міфотворець. Семантика символів у творчості Тараса Шевченка. / Григорій Грабович. – Київ : Часопис «Критика», 1998. – С. 143.

<sup>2</sup> Там само. – С. 146.

<sup>3</sup> Там само. – С. 160.

<sup>4</sup> Аверинцев С. Софія-Логос. Словник / Сергій Аверинцев. – Київ : Дух і літера, 2004. – С. 149.

<sup>5</sup> Грабович Г. Грані міфічного: образ України в польському й українському романтизмі // Грабович Г. До історії української літератури / Григорій Грабович. – Київ, 1997. – С. 190.

<sup>6</sup> Докладніше див.: Грабович Г. Грані міфічного: образ України в польському й українському романтизмі // Грабович Г. До історії української літератури / Григорій Грабович. – С. 170–196.

<sup>7</sup> Див. О. Фрейденберг. Въезд в Иерусалим на осле (Из евангельской мифологии). – В кн.: Фрейденберг О. М. Миф и литература древности / О. М. Фрейденберг. – М.: Наука, 1978, 605 с.; Франк-Каменецкий И. Г. Женщина-город в библейской эсхатологии. – У кн.: С. Ф. Ольденбургу к 50-летию научно-общественной деятельности. 1882–1932. Сборник статей. – Ленинград, 1934.

<sup>8</sup> Фрейденберг О. М. Миф и литература древности. – 494–495.

<sup>9</sup> Там само. – С. 497.

<sup>10</sup> Див.: Глянц В. Гоголь и Апокалипсис / Владимир Глянц. – М.: Элекс-КМ, 2004. – С. 87.



## МІЖ МІФОМ І ПРАВДОЮ: ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ОБРАЗУ Т. Г. ШЕВЧЕНКА В УКРАЇНСЬКІЙ ДОКУМЕНТАЛІСТИЦІ РАДЯНСЬКОГО ПЕРІОДУ (1918–1991 рр.)

*У статті досліджуються еволюція образної презентації Т. Г. Шевченка та його спадщини в українському кінодокументі ХХ ст., а також творчі методи режисерів і операторів, що дали змогу, попри цензуру та практику активного насадження політичної міфології, створити виразний художній образ Кобзаря.*

**Ключові слова:** кінохроніка, документальний фільм, кінопропаганда, Т. Г. Шевченко, екранний образ.

*В статье исследуются эволюция образной презентации Т. Г. Шевченко и его наследия в украинском кинодокументе XX века, а также творческие методы режиссёров и операторов, которые позволили, несмотря на цензуру и практику активного насаждения политической мифологии, создать выразительный художественный образ Кобзаря.*

**Ключевые слова:** кинохроника, документальный фильм, кинопропаганда, Т. Г. Шевченко, экранный образ.

*In the article the evolution of screen presentation of Taras Shevchenko and his cultural heritage in Ukrainian documental film is revealed. Also the art methods of directors and directors of photography, which in spite of the censorship and political mythology indoctrination made a prominent aesthetical Kobzar's dimension, are researched.*

**Key words:** newsreels, documentary, film propaganda, Taras Shevchenko, screen image.

Дослідження шевченківської теми у кіно було завжди актуальним для українського мистецтвознавства, проте через різні обставини аналіз саме документальної кіношевченкіани у 1970–90-х рр. фактично не здійснювався. Старша генерація вітчизняних кінознавців, зокрема І. Бжеський, С. Дубенко, присвячували свої комплексні праці вивченню режисерських робіт про Кобзаря та його мистецьку спадщину від початків кінематографа в Україні до 1960-х рр.<sup>1</sup>. При цьому вчені мусили підпорядковувати мету та висновки своїх досліджень панівним на той час ідеологемам. Потім аж до початку 2000-х рр. у фаховій літературі (поза окремими рецензіями) спостерігається відчутний дефіцит узагальнюючих теоретичних розробок з зазначеної теми. Отже, необхідність неупередженого аналізу еволюції образної презентації Т. Г. Шевченка та його спадщини в українському кінодокументі ХХ ст., а також творчих методів

режисерів і операторів, що дали змогу, попри цензуру та практику активного насадження політичної міфології, створити виразний художній образ Кобзаря, обумовлює актуальність і наукову новизну пропонованої статті.

Отож метою дослідження є аналіз творчого доробку вітчизняних режисерів і операторів хронікально-документального кіно у частині формування екранного образу Т. Г. Шевченка у взаємозв'язку з історичними обставинами та еволюцією виражальних засобів кіномистецтва; *об'єктом* – розвиток українського неігрового кінематографа у радянський період; *предметом* – флуктуації ідейно-тематичної та образної інтерпретації по статі Т. Г. Шевченка та його спадщини в українському мистецтві неігрового кіно у визначений історичний період. У статті також використані методи контент-аналізу у дослідженні відповідної фільмографії, системного аналізу, історичної реконструкції.

Першим згадуванням про Т. Г. Шевченка у радянській кінохроніці слід вважати репортаж про відкриття 3 листопада 1918 року на Трубній площі у Москві пам'ятника українському Кобзареві. Ще влітку 1918 року Раднарком за пропозицією В. Леніна ухвалив рішення про увічнення пам'яті видатних революціонерів, філософів, діячів культури та мистецтва, з імен яких більшовики формували пантеон героїв нового політичного режиму. До цього переліку, серед інших, увійшли М. В. Гоголь і Т. Г. Шевченко.

Виліпити гіпсову статую Кобзаря було доручено російському скульпторові С. Волнухину. Виходячи з чітких політичних настанов, митець створював образ Т. Г. Шевченка насамперед як співця народних страждань. Хоча пам'ятник до сьогодні не зберігся, проте з доступних фотоджерел і кінохроніки можна дізнатися про загальний вигляд цього монумента.

Фігура Кобзаря була встановлена на невисокому постаменті. Образ – статичний: Т. Г. Шевченко сидить на пагорбі, одягнений у свиту та чоботи, зсутулившись, тримаючи у руці малярський пензель. Водночас образ Кобзаря позбавлено застигlosti: скульптором вміло передані тонкі нюанси живого тіла – підгорнута нога, розслаблені у хвилину відпочинку руки, посмішка на обличчі. Скульптор зафіксував мить роздумів Тараса про долю українського народу. Саме таким його бачили більшовики у початковий період Жовтневої революції.

Кінокамера відзняла з кількох точок панорамною монумент, а також мітинг московської інтелігенції, на якому виступила одна із лідерів революційного руху О. Колонтай. Також у репортажі були показані родичі Т. Г. Шевченка та ті, хто пам'ятав його останній приїзд до рідного села<sup>2</sup>.

Наступним у кінохроніці є сюжет про відкриття 29 листопада 1918 року у Петрограді іншого пам'ятника Кобзареві та про мітинг інтелігенції міста за участю наркома освіти РСФРР А. Луначарського (арх. № 2189)<sup>3</sup>. Сам монумент суттєво відрізнявся від збудованого у Москві. Він являв собою бюст з величезною головою Т. Г. Шевченка, що встановлювався на постаменті. Тут великий український поет представлений радше в образі запорозького козака з оселедцем і довгими вусами, який боровся проти гнобителів. Непокірний бунтарський образ Кобзаря гармоніював на екрані з мітингом і гаслами, що прописувалися у титрах.

Погруддя Т. Г. Шевченка розміщувалося на вулиці «Красных зорь» (частина Кам'яноострів-

ського проспекту, що межує з Олександрівським парком) у Петрограді. Камера зафіксувала основні моменти урочистості (масове зібрання, виставлення почесної військової варти, виступи, відкриття монументу). Активна жестикуляція промовців, проходження оркестру та виступ А. Луначарського, що був представлений у титрах короткими реченнями та гаслами, створювали ефект динамізму події.

Показово, що відкриття пам'ятника Т. Г. Шевченкові збіглося у часі з політичною кризою Української Держави гетьмана П. Скоропадського та створенням Директорії під проводом С. Петлюри. Тому зовсім не випадково репортаж завершувався закликком «Хай живе радянська влада в Україні!».

Виходячи з власних кон'юнктурних міркувань, більшовики, привносячи в образ Т. Г. Шевченка псевдофольклорні мотиви, прагнули представити себе, як спадкоємців національно-визвольних ідей Кобзаря, на протигагу тодішнім українським партіям. У кінохроніці цього періоду спостерігається тенденція до відтворення лінії, започаткованої у 1911 році кінорежисером Ч. Сабінським, який відзняв ігрову стрічку «Катерина» за мотивами поеми Т. Г. Шевченка, що вирізнялася для свого часу максимальним реалізмом у деталях (натурні зйомки, справжній побут українського села без опереткових прикрас тощо).

Вже у березні 1919 року було оголошено спеціальний конкурс сценаріїв для зйомок хронікально-документального фільму про життя та творчість Т. Г. Шевченка. Планувалося, що така стрічка матиме істотне агітаційне навантаження, проте відрізнятиметься від пересічних агітфільмів максимально реалістичною манерою подачі матеріалів про Кобзаря (записи очевидців, інтерв'ю, деталізація петербурзького періоду життя великого українського поета та його зв'язки з російською революційною інтелігенцією тощо). Агітфільм «Червоний Кобзар» мав з'явитися на екранах у 1919 році, проте через різні причини він так і залишився на рівні сценарних розробок<sup>4</sup>.

З остаточним встановленням радянської влади в Україні змінюються також настанови для кінопропаганди. 1920-ті рр. проходили під знаком явного пошуку сучасніших методів конструювання образу Т. Г. Шевченка засобами кіномистецтва взагалі і кінохроніки зокрема. З одного боку, митці шукали нові пропорції у подачі кіноматеріалу. В уявленні В. Леніна випуски кінохроніки мали формуватися на засаді тематичної

та структурної тріади: а) успіхи соціалістичного будівництва, позитивні аспекти нового життя; б) розважальні сюжети, відзняті задля отримання доходів від реклами; в) кінонариси про складне життя народів різних країн під ярмом капіталістів та різного роду експлуататорів<sup>5</sup>. При цьому перша тема мусила займати більше половини часу у випуску, а також розкривати проблеми більшовицької культурної революції через добре знані літературні та художні образи, які могли розпізнаватися здебільшого неписьменним на той час населенням.

У світлі цього підходу ставлення нової влади до постаті Т. Г. Шевченка стало амбівалентним. Так, тема Т. Г. Шевченка знайшла своє чільне місце у творчості вітчизняних скульпторів-монументалістів і художників. Зокрема, у кінохроніці 1920-х рр. збереглися, як правило, репортажні інформації, кінозамальовки, а також повідомлення про відкриття пам'ятників, погрудь, відзначення різного роду ювілейних дат з життя та творчості Кобзаря. Наприкінці 1920-х рр. почастишали інформації про заснування музеїв, створення експозицій і т. ін., які були пов'язані з пропагуванням як самого Т. Г. Шевченка, так і його творчості. Отже, постать Т. Г. Шевченка та його спадщина начебто посідали значуще місце в українському мистецтві зазначеного історичного періоду. Натомість у кінохроніці ці замальовки у цілому мали обіговий характер. Постать Т. Г. Шевченка, осмислення його творчості у більшості випадків залишалися на другому плані, були скоріше фоновою темою на тлі парадних звітів про «турботу» більшовиків щодо мистецької спадщини Кобзаря.

З іншого боку, з'явилися певні нюанси у трактуванні мистецького образу Т. Г. Шевченка. Якщо ігровий кінематограф передусім зосередився на реалістичному відтворенні біографії Кобзаря, одним із прикладів чого стала, зокрема, видатна кінострічка «Тарас Шевченко» (реж. П. Чардинін, 1926), то кінохроніка мала справу з фіксацією авангардних інтерпретацій, породжених еволюцією української скульптури.

Наприклад, у сюжетах та у спеціальному випуску «Шевченківські свята у Полтаві» (1926), відзнятому харківськими кінохронікерами, йшлося про відкриття пам'ятника Т. Г. Шевченкові (скульптор І. Кавалерідзе). На формах цього монумента позначився вплив художнього конструктивізму. Зокрема, п'єдестал подано як асиметричне нагромадження площин та об'ємів, з яких нібито постає фігура поета. Суворий лаконізм, узагальнені форми створюють образ борця за волю

і соціальну справедливість українського народу. Камера, крім скульптури, зафіксувала багаточисленний мітинг з нагоди цієї події, який співав відомий шевченківський «Заповіт».

Як відомо, відносна художня свобода митців тривала недовго. Вже у середині 1920-х рр. радянська критика розпочала наступ на т. зв. формалістів. У 1924 році в українській періодиці з мистецтвознавства захоплення формалізмом і «безідейністю» у візуальних мистецтвах було вперше віднесено до характеристик, притаманних «ворогам революції»<sup>6</sup>. На противагу авторським трактуванням мистецького образу та праву митця на художній експеримент висувуються концепції про суспільно-виховну функцію мистецтва, що базується на нових методах створення художнього образу через спостереження, порівняння, добирання найбільш характерних «класових» особливостей для включення-уявлення цих особливостей в одну особу, тобто формування художнього образу через соціальну типізацію (стандартизацію).

У другій половині 1920-х рр. ці ідеї у контексті предмета нашого дослідження знаходять своє віддзеркалення, як мінімум, у двох тенденціях: по-перше, у переході до масивних архітектурних і скульптурних форм, що ретушували риси індивідуальності зображуваної людини; по-друге, сюжетна драматургія у кінохроніці починає набувати шаблонності, що вихолощувала саму сутність репортажу (показ різних аспектів події, нюансів, курйозних моментів тощо).

Приміром, кінозамальовка про відкриття пам'ятника Т. Г. Шевченкові у казахському місті Мангишлак (1927) будувалася вже відповідно до нових запроваджуваних канонів. Скульптурний образ Кобзаря трактувався тут крізь призму концепції вождя, що наголошувалося деталізацією зовнішнього вигляду, асиметрією фігури, нахиленою головою, схрещеними руками. Іконографія образу відходить від увічнення «живого Т. Г. Шевченка», яким його пам'ятали сучасники, привносячи композиційні рішення, що були характерними для політико-масової скульптури тодішніх радянських лідерів.

Кінохронікери перестають брати крупні плани людей з натовпу, знімаючи людську масу загальними планами. Крупними планами знімають хіба що промовців, лідерів партії та уряду, відокремлюючи їх у такий спосіб від маси. У кадрі чільне місце починає посідати трибуна, що відмежовує масу від лідерів. Показово, що до цього моменту трибун у церемоніалі відкриття пам'ят-

ників Т. Г. Шевченкові, як правило, зовсім не використовували: партійні діячі стояли на тому ж рівні, що й рядові учасники урочистостей, хіба що у першій шерензі. У кадрі маса виступала тлом для лідерів. Натомість впровадження у кадр трибуни створило візуальний ефект «піраміди»: маса у підніжжі – трибуна з лідерами, що височить над нею, – скульптурна композиція, котра панувала над середовищем.

Регламентация композиційних побудов у кінокадрі йшла пліч-о-пліч із спробами пристосування творчої спадщини Шевченка до поточних потреб політичної пропаганди. Після розгрому троцькістської опозиції у ВКП(б) наприкінці 1920-х рр. сталінська фракція проголосила курс на колективізацію та індустріалізацію, а у культурному житті УРСР – на фактичне згорання процесів українізації. У такий спосіб інтерес українців до постаті та творчості Т. Г. Шевченка згідно з новими настановами мусив бути перенацілений з його національно-культурної революційної складової на соціальні аспекти.

12 вересня 1928 р. дирекція Інституту імені Т. Г. Шевченка (Харків) звернулася до правління ВУФКУ з листом, в якому закликала вітчизняних кінематографістів більшою мірою акцентувати увагу глядачів на важливих соціальних проблемах, про які писав у своїх творах поет (голод і злидні українського села, кріпацтво, кричуща майнова несправедливість). У березні 1931 року на 70-ті роковини смерті Т. Г. Шевченка Раднарком УСРР ухвалив спеціальну постанову, в якій, серед іншого, доручалося налагодити випуск кінохроніки, що на засадах використання творів Кобзаря висвітлювала б позитивні соціальні зміни, які відбулися у республіці<sup>7</sup>.

На виконання цієї постанови у кінохроніці 1930-х рр. з'являється кілька випусків, що будуються за схемою контрастного протиставлення ситуації на селі до та після Жовтня. Зокрема, у 1936 році оператор М. Койфман знімає спеціальний кіножурнал про с. Шевченкове (колишню Кирилівку). Зйомки будувалися як антитеза знаменитому Шевченковому «село неначе погоріло». Чільне місце тут посідають кадри зі збудованою школою, клубом, дитячим садком, сільським кінотеатром. Дикторський текст переконував глядача у тому, що саме у такому селі мріяв жити маленький Тарас. Використовувався метод додаткової аутентифікації через впровадження у репортаж розповіді очевидця Харитона Маломужа, який згадував про зустріч із Т. Г. Шевченком під час останнього візиту Кобзаря до Кирилівки.

Ідею дихотомії між патріархальним (Шевченковим) і модернізованим після колективізації вітчизняним селом розвинув кіноарис «Співець українського народу» (реж. М. Романов, опер. А. Козаков, 1939), випущений Харківською студією кінохроніки. Повторюючи прийоми попередників, автори водночас пішли шляхом узагальнень. По суті, М. Романов і М. Козаков на основі використання раніше відзнятої кінохроніки, а також власних зйомок намагалися відтворити основні етапи біографії поета на тлі соціальної історії українського села першої третини ХХ століття. Генеза потреб у перетвореннях і, відповідно, виправдань радикальних реформ на селі порівнювалися із феноменом визволення Т. Г. Шевченка із кріпацтва і тенет неписьменності. Колективізацію намагалися представити майже як виконання заповітів видатного українця. Використовувалося все: рідкісні фото 1858 року, спогади родичів та односельців Кобзаря, цитати, уривки з творів, панорамні зйомки ланів і на них – колгоспна техніка тощо. Екранний образ співця українського народу в інтерпретації кінорежисерів 1930-х рр. чимдалі більше перетворювався (за моделлю В. Леніна) на своєрідний фетиш (ікону), перед яким звітують за виконану роботу, звіряють плани на майбутнє чи пояснюють прийняті рішення заповітами небіжчика.

Показово, що ідея уявного взаємозв'язку між соціальною дійсністю 1930-х рр. та творчою спадщиною Шевченка простежується навіть у тій кінохроніці, яка продовжувала лінію 1920-х рр., презентуючи на екрані сцени відкриття пам'ятників Т. Г. Шевченкові чи, приміром, його літературно-мистецький доробок. Наприклад, у 1935 році у Харкові було встановлено монумент Т. Г. Шевченкові авторства М. Манізера. У випуску кінохроніки, що розповідав про згадану подію, привертає до себе увагу той факт, що самий композиційний принцип побудови цього пам'ятника (Т. Г. Шевченко та 16 фігур на постаменті, які уособлюють героїв його творів) давав змогу багатьом присутнім на церемонії ідентифікувати себе з творчою спадщиною Кобзаря (гайдамак – військовий, Катерина – колгоспниця і т.д.). Це видно з реакції присутніх громадян, коли монумент було відкрито.

Іншою ознакою, що посилювала візуальне враження спадкоємності, була масовість дійств, пов'язаних із відкриттям пам'ятників і покладанням вінків Т. Г. Шевченкові, чого, як правило, не спостерігалося у кінохроніці 1920-х рр. Театра-

лізація церемоній (перевдягання у національні костюми та костюми з поетичних художніх творів Шевченка, інтернаціональний склад учасників, оркестри та паради, урочисті ходи, якими здебільшого завершувалося відкриття монументів) за зовнішніми ознаками дедалі більше перетворювала їх на певний квазірелігійний ритуал. З іншого боку, самі скульптурні композиції, присвячені Кобзареві, ставали чимдалі масштабнішими, повною мірою відповідаючи стереотипові, породженому традиціями соцреалізму: пам'ятний знак мусить бути величезним, бо лише тоді він є значущим<sup>8</sup>.

Приміром, у березні 1939 року на екрани України вийшла хронікально-документальна стрічка «Пам'яті Великого Кобзаря» (реж. Й. Посельський, опер. М. Шапсай), присвячена відкриттю у столиці УРСР м. Києві монумента Т. Г. Шевченкові. Фільм за своєю провідною темою був подібний до вище згадуваної харківської кінохроніки 1935 року. Водночас акценти у подачі образу Кобзаря знову змінилися: на перше місце вийшла ідея про Т. Г. Шевченка як символ дружби народів (як мінімум, російського та українського). Показово, що масовий мітинг з нагоди події було обставлено саме як торжество інтернаціоналізму в СРСР: в церемонії брали участь діячі культури та мистецтв РРФСР (П. Антокольський, Вс. Вишневецький, П. Павленко), БРСР (Янка Купала, Якуб Колас), УРСР (П. Тичина, М. Бажан та інші). Були представники з Казахстану, виступали єврейські поети та письменники.

Так само помпезно відкривався пам'ятник Т. Г. Шевченкові у Каневі. У випуску № 39 кіножурналу «Радянська Україна» за 1939 рік розповідалося як про саму церемонію, так і про величезний 16-метровий монумент Кобзарю (скульп. М. Манізер), який вознісся на Дніпрових кручах. Зйомка відбувалася з нижнього ракурсу, що акцентувало грандіозність («значущість») споруди. Створюваний образ Т. Г. Шевченка дедалі більше ставав монументальним, застиглим, він поступово втрачав гуманістичний суто людський вимір.

Заради справедливості слід зазначити, що у 1930-х рр. було кілька спроб кінохронікерів розробити образ Кобзаря через українську тематику та його мистецьку спадщину. Зокрема, у 1934 р. оператор А. Балухтін реалізував у Харківській картинній галереї зйомки кількох полотен Т. Г. Шевченка («Катерина», «Циганка-ворожка», «Новопетрівські укріплення»). У 1938 році оператори Української студії кінохроніки відвідали місце заслання Кобзаря, де фільмували, зокрема,

панорами Орська, приміщення тюрми, річки Ор і Чорний Яр тощо). У 1939 році чергове інтерв'ю з Х. Маломужем, який пам'ятав останній візит Т. Г. Шевченка на малу батьківщину, було скомпоновано радше як розповідь про людину, а не про революційного діяча. Між тим, ці спроби були здебільшого поодинокими, а хронікальний матеріал (як у випадку із бесідою з Х. Маломужем) вставлявся на правах сюжету у різного роду пропагандистські стрічки та кіножурнали, що значною мірою нівелювало явні намагання режисерів та операторів ідейно та естетично урізноманітнити кіношевченкіану.

Війна, хоч як дивно, в цілому мало що привнесла у шевченківську тему в кінохроніці. У початковий період війни (1941–1942 рр.) гітлерівська пропаганда, зрозуміло чому, намагалася використовувати у своїх провокаціях літературні здобутки Т. Г. Шевченка пізнішого періоду, в яких містилися антиросійські відозви. На противагу цьому радянські фахівці створювали образ Тараса, як борця із фашистським гнобленням. Показово, що з нагоди визволення Києва у спецвипуску кіножурналу «Радянська Україна» (№ 17–18 за 1943 рік) глядачі побачили знаний пам'ятник Т. Г. Шевченкові навпроти спаленого університету буквально оплутаним колючим дротом, оскільки оператори, знімаючи з нижнього ракурсу, вдало «спіймали» у кадр німецькі укріплення, що розміщувалися в університетському сквері. Аналогічне розроблення художнього образу Кобзаря використовував у своїй кінопубліцистиці часів війни, зокрема, О. П. Довженко.

У повоєнний період тема Кобзаря фактично зникає з кінохроніки. У операторів і режисерів більш значущими вважаються зйомки відбудови республіки, виборів до Верховної Ради УРСР, повернення до складу України Закарпаття, трудових буднів тощо. У 1947 році виходить один із перших сюжетів-згадувань про Т. Г. Шевченка у зв'язку із 86-ю річницею від дня його смерті (арх. № 2253)<sup>9</sup>. По суті це безбарвний звіт про мітинг творчої інтелігенції на чолі з М. Рильським на могилі поета у Каневі. У 1948 році у сюжеті на «Тарасовій горі» кіножурналу «Радянська Україна» (№ 35) одноманітний сценарій офіційного мітингу хіба що урізноманітнили виступом Терентія Шевченка, онука поета. Проте верхом офіціозу та паразитизму на пам'яті Кобзаря варто вважати травневий випуск (№ 30) кіножурналу «Радянська Україна», що був спеціально присвячений відкриттю у 1949 році у Києві Державного музею Т. Г. Шевченка.

Особливістю подачі матеріалу стало те, що на першому плані у глядача опинився не стільки великий поет, скільки М. Хрущов, Д. Коротченко, Л. Корнієць та інші тодішні керівники УРСР. Кобзар та пам'ять про нього чи не вперше для вітчизняної кінохроніки стали тлом для особистої реклами М. Хрущова. Камера постійно рухається за керівництвом партії та уряду, неначе намагаючись зацікавлено «вхопити» його реакцію від перегляду експонатів. Цікавим є добір цих експонатів: на планах-деталях можна побачити не стільки полотна пензля Т. Шевченка чи артефакти з його побуту, скільки цілком вульгаризовані соцреалізмом підробки «на шевченківську тему» (наприклад, картина «Маршал К. Ворошилов перечитує перед боєм „Кобзар”»).

Водночас слід вказати, що технічна сторона зйомки покращується: з'являється багато кадрів, знятих з руху, оператори враховують баланс світла у різних точках приміщення, закладаються принципи репортажної зйомки 1950–60-х рр., коли статична організація кадрів 1930–40-х рр. дедалі більше поступатиметься місцем динамічним мізансценам. У тому ж таки 1949 році в одному з сюжетів про покладання вінків до могили Кобзаря на Чернечій горі камера оператора повільно пересувається у такт учасникам ходи, тим самим наголошуючи урочистість і велич моменту.

Друга половина 1950-х і 1960-ті рр. проходять під знаком істотної гуманізації образу Т. Г. Шевченка у кінохроніці УРСР. Зазначена тенденція значною мірою завдячує творчості актриси та режисера Л. Островської, яка у 1949–1953 рр. зняла кілька кінонарисів про життя великого українця<sup>10</sup>. До того ж «відлига», започаткована розвінчанням культури Й. Сталіна, дала можливість митцям відійти від усталеного у 1930-х рр. монументалізму у створенні художнього образу та поглянути на життя Кобзаря, як на життя, нехай і непересічної, але людини. Крім цього, творчим пошукам і збагаченню кіношевченкіани певною мірою допомагало прагнення керівництва КПРС, зокрема М. Хрущова, відзначити ювілейні дати (150-річчя від дня народження та 100-річчя від дня смерті Тараса) з максимальною помпою, що вимагало від кінематографістів пошуку нових естетичних рішень.

Же у 1959 році у короткому метрі «Імені Великого Кобзаря» (реж. Р. Фощенко) образ Т. Г. Шевченка створювався як віддзеркалення біографій інших людей. Ішлося про Київський університет та його студентів і професорів, але жоден з них не був прямим родичем поета. На-

томість усі вони позиціонувалися у кадрі як духовні спадкоємці, нащадки Тараса. Характер великого українця розкривався опосередковано через ілюстрування певних людських рис сценами із життя: працелюбність (у кадрі – студенти вивчають в університетській бібліотеці під портретом Кобзаря його ж твори), тяжіння до прекрасного (викладачі та студенти відвідують картинну галерею), гуманізм (інтерв'ю зі студентами з Африки, серед яких був й один із правнуків друга Т. Г. Шевченка, вихідця із Занзібару Айри Олдріджа).

У 1960-х рр. на екрани України вийшло кілька хронікальних стрічок, присвячених меморіальним подіям, але у кожній з них, попри вимушені пропагандистські нашарування, постать Т. Г. Шевченка розглядалася під кутом зору його впливу на розвиток української культури та місця Кобзаря у житті сучасників. Серед найбільш значущих робіт варто назвати, зокрема, фільми «Безсмертя Кобзаря», «На Тарасовій горі» (обидва – реж. Р. Фощенко, 1961), «У сім'ї вольній, новій» (опер. В. Гонтар, В. Гура, Ф. Клименко, В. Мороз, І. Гольдштейн, 1964), «Свято на Тарасовій землі» (опер. М. Гольбрих, Ф. Камінський, Я. Марченко, Я. Местечкін, 1965).

У цей період стають моднішими своєрідні кінорозвідки зі сфери культурної антропології, коли факти біографії та доля митця аналізувалися у розрізі навколишнього середовища (природа, архітектура, побут, традиції). До цієї групи робіт слід віднести стрічку «Тут жив Кобзар» (реж. Р. Єфіменко, 1966), телефільм «Оживуть степи, озера...» (реж. І. Новаков, 1965), а також аматорський короткий метр «Земля, яку сходяв Тарас» (реж. В. Спінатьєв, 1964).

Важливою спільною художньою особливістю цих творів став потяг авторів до нюансування у кадрі, в основі якого були реальні сцени з життя. Наприклад, епізод з пароплавами зі стрічки «На Тарасовій горі» (реж. Р. Фощенко, 1961) з'явився, за твердженням самого режисера, як ремінісценція його поїздки до Запоріжжя: тоді творча група стала невимушеним свідком стихійного виконання пасажирами та командою пароплава шевченкового «Заповіту», коли їхній корабель минав Канів<sup>11</sup>. У фільмі «Тут жив Кобзар» (реж. Р. Єфіменко, 1966) сама ідея твору виникла як результат творчої поїздки режисера на Черкащину та Поділля для зйомок старовинних фортець. Брила фортифікаційних споруд на тлі барвистих українських пейзажів наштовхнула митця на думку про можливий взаємозв'язок між формуванням

великої художньої обдарованості Т. Г. Шевченка та навколишнім архітектурним і природним середовищем. Зазначена тема дала змогу по-новому поглянути на давно знані факти з біографії видатного поета та художника, а також створити гармонійний образ Кобзаря як натхненника та продовжувача українських культурних традицій, народжених як похідне від тісного взаємозв'язку між людиною та природою.

Очевидні тенденції до гуманізації та актуалізації образу Т. Г. Шевченка торкнулися навіть ригористичних канонів офіційної кінопубліцистики, представлених, зокрема, у кіножурналі «Радянська Україна». Кінохроніка в цілому відходить від показу Т. Г. Шевченка крізь призму виробничої тематики, що, як зазначалося, було притаманно для неї у 1930–40-х рр. (хоча низка будов, наприклад Канівської ГЕС, продовжувала представлятися як чи не виконання заповітів великого Тараса).

З'являються режисерські ходи, що дають можливість пов'язати образ Кобзаря з простими, але такими людяними справами (приміром, висаджування дерев – як символ невмирущості життя, закладання скверів і парків, названих на честь Тараса, вручення молодят пам'ятних шевченківських медалей як талісманів на сімейне щастя тощо). Цікаво, що на тлі екранних рапортів про успішне розв'язання житлових проблем радянських громадян, знайшлося місце для того, аби показати, як стилізований декоративно-ужитковим мистецтвом образ Кобзаря увійшов у побут пересічних українців у вигляді ваз, гобеленів, панно, вишивки тощо.

Ще один пласт – це розробка образу великого українця як певного культурного еталону. Заснування Шевченківської премії у царині літератури та мистецтв у 1961 р. мало на меті відзначення успіхів і доробку видатних поетів, письменників і митців. У кінохроніці ця подія знайшла своє продовження у низці сюжетів про вручення премії, і, що привертає увагу, впроваджується камерний стиль екранної презентації подібних церемоній: стає менше патосу, у зйомці використовується більше середніх планів, у композиційному плані оператори також намагаються застосовувати методи групового знімання, адже акцент робиться на фіксації колективних емоційних реакцій учасників (радість, гордість, дружні обійми тощо).

З 1965 року налагоджується знімання хронікальних фільмів-портретів про лауреатів Державної премії імені Тараса Шевченка, в яких ча-

сто-густо проводяться мистецькі паралелі між творчістю Кобзаря та вшанованих митців. Серед перших слід відзначити екранні роботи про життя та доробок художника В. Касіяна, композитора С. Людкевича, поета А. Малишка. У другій половині 1960-х рр. організовуються культурні події та літературні акції у Каневі, що мають на меті популяризувати творчу спадщину Т. Г. Шевченка. У телесюжеті «Побраталися Дніпро з Даугавою» (1965) розповідалося про Тиждень латиської літератури в Україні, під час якого ризькі поети та письменники відвідали могилу Кобзаря та читали його твори латиською мовою.

Показово, що у 1960-х роках образ Т. Г. Шевченка у кінохроніці чи не вперше створюють також для дитячої та юнацької аудиторії. Зокрема, з 1964 року у кіножурналі «Піонерія» час від часу почали з'являтися сюжети про дитинство та творчу спадщину Кобзаря. Особливістю подачі матеріалу слід вважати те, що розповідь про Т. Г. Шевченка, як правило, йшла паралельно з сюжетним рядом, що присвячувався життю та творчості письменника А. Гайдара. Іншими словами, режисери та оператори намагалися «пов'язати» на Тараса піонерський галстук, відформатувати його образ у відповідності з канонами тогочасних офіційних радянських ідеологем для дітей.

Епоха «застою» вкрай негативно позначилася на кіношевенкіані. По-перше, у тематичному плані кінохроніка та кінодокументи, присвячені життю Кобзаря, істотно збіднюються. По-друге, у художньому плані спостерігаються тенденції до повернення до стилістики 1930-х рр., а також до впровадження елементів панегірика у хронікально-документальні фільми. По-третє, сама кіношевенкіана сприймається владою у цілому вже як другорядна тема.

Ознаки тематичної кризи можна побачити на початку 1970-х рр., коли у випусках кінохроніки та у телесюжетах тема Кобзаря спрощується хіба що до висвітлення ритуальних сцен на могилі Т. Г. Шевченка у Каневі, а також різних суто протокольних заходів, приміром, відкриття пам'ятників.

У хронікальній стрічці «Древо дружби» (реж. О. Криварчук, Л. Сеїдов, 1972) розповідалося про проведення Днів української культури у Туркменії, проте для Т. Г. Шевченка, який значною мірою й уособлює українську культуру, знайшлося місце хіба що для короткого сюжету про відкриття пам'ятника поетові. За аналогічною схемою був побудований фільм «Україна. Кроки п'ятирічки.

Рік 1972» (реж. О. Бійма, 1973), де сюжет про відкриття пам'ятника в Ашгабаті було знову повторено для «галочки».

У кіножурналі «Радянська Україна» тема Т. Г. Шевченка взагалі почала концентруватися чи не лише навколо висвітлення заходів на його могилі. Добирався й відповідний антураж: бандуристи з тужливими піснями (вип. № 36, вересень 1972 р.), сцени з хвилинами мовчання (вип. № 4, 1973), розкішні вінки Кобзареві від братнього білоруського народу («Україна сьогодні», № 3–4, липень-грудень 1975 року) тощо<sup>12</sup>. При тому, що впадає у вічі, «могильна тема» стає провідною навіть у протокольних зйомках. З початку 1970-х рр. почастишали візити в УРСР представників української діаспори з США, Канади, Аргентини, а також політичних і культурних діячів зарубіжних країн. Кінохроніка істотно збагатилася цікавими звітами про зустрічі на українській землі. Проте знайомство гостей зі спадщиною Т. Г. Шевченка відбувалося не стільки завдяки відвідинам його музею у Києві чи пам'ятних місць на Черкащині (Моринці, Шевченкове), як це спостерігалось на екрані ще у 1960-х рр., а, власне, обмежувалося могилою поета. Монотонний і багато разів повторюваний ритуал покладання квітів лише посилював ефект тематичного вихолощування кіношевиченкіани.

Спостерігалася й інша крайність. Зокрема, у хронікально-документальні стрічки про Т. Г. Шевченка привноситься стилістика панегірика та навіть певної екзальтації. Ці тенденції були притаманні скоріше деяким кінодокументам про Й. Сталіна з епохи 1930-х рр. Тим дивнішою видавалася реставрація вказаної стилістики у 1970-х рр. Наприклад, стрічка «Нескорений Прометей» (реж. О. Гненний, 1971) майже не містила авторської зйомки та була по суті компіляцією кінохроніки попередніх років. Проте вона будувалася за схемою прославлення, оди, що складалася з патетичного дикторського текстового супроводу (з дещо істеричними інтонаціями), ритму музичного фортіссімо, швидкої (кліпової) зміни планів. Підхід режисера дуже дисонував з творчою практикою кінодокументалістів попереднього десятиліття «відлиги».

Важко точно встановити, чому так сталося. З одного боку, 1970-ті рр. – це період, коли у побут українців масово прийшло телебачення, а тому поступово теленовини про події дня залишали все менше простору для кіножурналів і кінохроніки (вони почали сприйматися як анахронізм). З іншого боку, за свідченням

С. Безклубенка, який тоді координував по лінії партійних інстанцій працю вітчизняної кіногалузі, шевченківська тема у рамках сформованої радянської цензурної моделі «нагорі» вважалася майже повністю вичерпаною<sup>13</sup>.

Отже не дивно, що у 1970-х – на початку 1980-х рр. виявилася ще одна негативна тенденція – повернення до шевченківської теми задля «оновлення» візуального ряду в епізодах з вищим партійним і державним керівництвом. Приміром, хронікально-документальна стрічка «У сім'ї вольній, новій...» (реж. М. Романов, опер. Ф. Забігайло, В. Кухаренчук, В. Пиха, 1981) в ідейно-тематичному та мистецькому вимірах майже повторювала матеріал, що було викладений у фільмі під аналогічною ж назвою режисури Р. Фоценка (1964) та теленовели «Кобзар» (реж. Р. Єфіменко, 1964). Умовною «новацією» слід вважати хіба що зміну на екрані персоналій, які поклали вінки у Каневі та виступали з офіційними промовами від імені партії та уряду під час свят.

Процеси перебудови у СРСР другої половини 1980-х рр. створили для українських кінодокументалістів як істотні можливості для формування оновленого образу Т. Г. Шевченка, так і серйозні виклики, пов'язані з цим. У кінохроніці та документальних фільмах спостерігався очевидний дрейф режисерів до застосування гострих публіцистичних прийомів, риторики, презентації особистісних вражень українців від знайомства з Шевченковою спадщиною.

Своєрідним викриттям фарисейства у ставленні влади до Т. Г. Шевченка стала документальна стрічка «Землякам моїм...» (реж. М. Саченко, 1988). Режисер пішов шляхом попередників, роблячи спробу створити на екрані образ Кобзаря через оцінку його творчості сучасниками, молоддю 1980-х рр. Автор задався питанням, а яке ж місце посідає Тарас і його мистецька спадщина у житті пересічного українця? Результат був приголомшливим: земляки з Черкащини просто забули Кобзаря, не пам'ятали його біографії, поезії, більша частина учнівської молоді ніколи не відвідувала Канів, Моринці, Шевченкове. Ефект від інтерв'ю вдало посилювався кадрами-ілюстраціями занепалих українських сіл, розорених старих хат, зарослих чагарником церков. Натомість паралельним сюжетним рядом йшли сцени з хроніки про офіційні заходи на могилі видатного поета, фальшиві признання у любові до Кобзаря, оплески, бравурні марші. Конфлікт між виплеканим ідеологами міфом про Т. Г. Шевченка, як ікони для українського народу, та дійсні-



стю справляє гнітючий ефект. По суті, стрічка стала виразом системи, що створила умови для максимальної дегуманізації, своєрідної фетишизації образу Кобзаря.

Зовсім інший напрямок в українському кіно-документі з'являється, коли на екрани УРСР виходять хронікально-документальні фільми «Тарас» (реж. В. Сперкач, опер. В. Вернигора, В. Свдокименко, 1989) та «Доля художника Тараса Шевченка» (реж. Ю. Ткаченко, 1990). Показово, що такий нахил також спостерігається у телесюжетах та кінохроніці 1990–1991 рр. Автори знову переосмислюють феномен Т. Г. Шевченка, як пророка, але вже не у соціальному (як комуністи), а у суто релігійному вимірі. У кінонатив привноситься містика, проводяться аналогії з життям Ісуса Христа, у відповідності з біблійними сюжетами трактуються епізоди з біографії Кобзаря. На екрані проповідують вчорашні дисиденти, як от Є. Сверстюк у кінострічці «Доля художника Тараса Шевченка», що мусило, напевно, символізувати розрив з радянськими традиціями, використовуються довгі плани, напливи, ритм кінотвору уповільнюється, у музичному оформленні переважає молитовний спів. Очевидними стають тенденції до створення нового міфічного образу великого українця, пристосованого до чергової зміни політичної кон'юнктури у державі. На жаль, лише у 2000-х рр. нове покоління режисерів і кінооператорів незалежної України повернеться до кіношевченкіани, аби представити образ Кобзаря як, насамперед, людини з величною та водночас трагічною долею.

Підсумовуючи, слід зазначити таке. По-перше, екранний образ Т. Г. Шевченка у радянський період розроблювався доволі ретельно. Це було пов'язано із усвідомленням владою значення фігури Кобзаря для українців. Замовчування не мало сенсу, отже ідеологи за посередництвом митців кіно конструювали міф про Т. Г. Шевченка як чи не про провісника встановлення радянської влади в Україні.

По-друге, матриця екранного образу Кобзаря у кінохроніці та у кінопубліцистиці була переважно сформована вже наприкінці 1930-х рр. Вона включала три базові тематичні пласти: а) Т. Г. Шевченко – уособлення закріпаченого царизмом українського народу, визволитися якому допомогла російська революційна інтелігенція; б) Т. Г. Шевченко – інтернаціоналіст та гуманіст; в) Т. Г. Шевченко – революціонер, антиклерикал і борець за соціальну справедливість. Екранні твори пізнішого часу більшою чи

меншою мірою враховували вказані ідеологеми. Лише наприкінці 1980-х рр. ці міфи починають піддаватися ерозії, породжуючи, між тим, інші легенди про Кобзаря, з відчутно релігійним присмаком.

По-третє, у художньому плані кінохроніка та документалістика пройшли тривалу еволюцію від репортажної фіксації події (як правило, відкриття пам'ятників Т. Г. Шевченкові) через нетривалий період монтажного кіно, складеного з уривків раніше відзнятої хроніки (модель Е. Шуб), до випуску повноцінних та естетично довершених творів 1960-х і другої половини 1980-х рр. Більшість режисерів намагалися використовувати всі доступні засоби кіновирозності, аби екранний образ Т. Г. Шевченка, попри ідейно-тематичні обмеження, був багатовимірним у художньому плані. Пік експериментів і пошуку нових режисерських ходів припав на 1960-ті рр.

По-четверте, кінохроніка та кінопубліцистика у порівнянні з іншими видами кіномистецтва найбільше страждали від впливу панівного на той час «методу» соціалістичного реалізму. Це призвело до певних дисбалансів у розробленні художнього образу Кобзаря, коли монументалізм і принципи нормативної естетики виступили як чинники його ретушизації і навіть часткової дегуманізації. Відхід від історичної правди та замовчування окремих розділів біографії поета формували сприятливі умови для творення на екрані нових міфів, вигідних політичним верхам. Водночас режисери, аби зберегти фахову репутацію, часто вдавалися до методів алузії, коли образ Т. Г. Шевченка створювався через образи українців-сучасників. Таким робом, попри необґрунтовані та політично обумовлені екранні гіперболи, вдавалося хоча б частково підтвердити тяглість української культурної традиції у її фольклорному і суто народному вимірі.

<sup>1</sup> Бжеський І. Тарас Шевченко у мистецтві кіно [Текст] / І. Бжеський. – К. : Мистецтво, 1963. – 39 с. ; Дубенко С. В. Тарас Шевченко та його герої на екрані [Текст] / С. В. Дубенко. – К. : Наукова думка, 1967. – 241 с.

<sup>2</sup> Дубенко С. В. Тарас Шевченко та його герої на екрані [Текст] / С. В. Дубенко. – К. : Наукова думка, 1967. – С. 152.

<sup>3</sup> Кінолітопис: анотований каталог кіножурналів, документальних фільмів, кіносюжетів, спецвипусків (1896–1939) [Текст] / ЦДКФФА України ім. Г. С. Пшеничного. – К. : ЦДКФФА України, 2009. – С. 15.

<sup>4</sup> Бжеський І. Тарас Шевченко у мистецтві кіно [Текст] / І. Бжеський. – К. : Мистецтво, 1963. – С. 23.

<sup>5</sup> Самое важное из искусств. Ленин о кино: сб. док. и матер. [Текст] / Под ред. И. С. Смирнова. – М. : Искусство, 1973. – С. 42.

<sup>6</sup> Роготченко О. О. Соціалістичний реалізм і тоталітаризм [Текст] : монографія / О. О. Роготченко. – К. : ФЕНІКС, 2007. – С. 55.

<sup>7</sup> Дубенко С. В. Твори Т. Г. Шевченка на екрані: пам'ятки українського радянського кіномистецтва (матеріали на допомогу лекторові) [Текст] / С. В. Дубенко. – К. : Українське товариство охорони пам'ятників історії та культури, 1970. – С. 6.

<sup>8</sup> Голубець О. Питання термінології в сучасній мистецькій освіті [Текст] / О. Голубець // Мистецтвознавство України : зб. наук. праць / Редкол. : А. Чебикін (голова) та інші. – К. : СПД Пугачов О. В. – НК, 2008. – Вип. 9. – С. 9.

<sup>9</sup> Кінолітопис: анотований каталог кіножурналів, документальних фільмів, кіносюжетів, спецвипусків (червень 1945–1955) [Текст] / ЦДКФФА України ім. Г. С. Пшеничного. – К. : ЦДКФФА України, 2002. – С. 96.

<sup>10</sup> Прим.: доробок Л. Островської аналізується, зокрема, у статті О. Волошенюк.

<sup>11</sup> Дубенко С. В. Тарас Шевченко та його герої на екрані [Текст] / С. В. Дубенко. – К. : Наукова думка, 1967. – С. 159.

<sup>12</sup> Кінолітопис: анотований каталог кіножурналів, документальних фільмів, кіносюжетів, спецвипусків (1966–1975) [Текст] / ЦДКФФА України ім. Г. С. Пшеничного. – К. : ЦДКФФА України, 2010. – С. 276.

<sup>13</sup> Прим. : Інтерв'ю автора з С. Д. Безклубенком, 21 грудня 2013 року.

## ШЕВЧЕНКІВСЬКА ТЕМАТИКА У ТВОРЧОСТІ ПЕРШИХ УКРАЇНСЬКИХ КІНООПЕРАТОРІВ О. КАЛЮЖНОГО ТА М. ТОПЧІЯ У 1920–1930-х рр.

*У статті досліджуються методи кінозйомки та зображальні прийоми 1920–1930-х рр., розглядаються маловідомі факти з життя, а також авторські знахідки стосовно життя та творчості перших українських кінооператорів О. Калюжного та М. Топчія. Окрім цього, аналізується пластично-зображальна частина фільмів «шевченківської» тематики з творчої спадщини діячів кіно.*

**Ключові слова:** кіномистецтво, авангард, кіно сталінської епохи, І. Кавалерідзе, оператори, зйомка, ракурси.

*В статье исследуются методы киносъемки и изобразительные приемы 1920–1930х гг., рассматриваются малоизвестные факты из жизни, а также авторские находки относительно жизни и творчества первых украинских кинооператоров А. Калюжного и М. Топчии. Кроме этого, анализируется изобразительная и пластическая сторона фильмов «шевченковской» тематики из творческого наследия деятелей кино.*

**Ключевые слова:** киноискусство, авангард, кино сталинской эпохи, И. Кавалеридзе, операторы, съемка, ракурсы.

*The article researches the pictorial techniques of the screen and methods of cinema filming in 1920s–30s, reveals the unknown facts from lives of the first Ukrainian cameramen O. Kalyuzhnyi and M. Topchii. Besides, it is analyzed visually expressive side of Taras Shevchenko's theme in the movie and concurrently creative works of these pioneers, their relationship with the cultural traditions of Ukraine.*

**Key words:** cinema art, avant-garde, cinema of the Stalin era, I. Kavalieridze, cameramen, filming, perspectives.

Серед розмаїття літератури, присвяченої українському кінематографу 1920–1930-х рр., тема перших українських кінооператорів практично не досліджувалася. Звичайно, теоретики вітчизняного кінознавства зверталися до історії кіно: Г. Журов («З минулого кіно на Україні», 1959), І. Корнієнко («Кіно і роки», 1964), О. Шимон («Страницы биографии украинского кино», 1974), О. Бабишкін («Радянське багатонаціональне кіномистецтво»), але у центрі їхньої уваги найчастіше поставав кіносюжет або режисерський внесок. У книжках радянського періоду операторам відводилася побіжна роль. Через репресії та ідеологічний диктат, на жаль, доробок кінооператорів був викривлений. Сьогодні є доступ до нових матеріалів та наукових розвідок, що дають можливість цілісно розглянути життя і творчість українських операторів у історичній ретроспек-

тиві. Цього року Україна відзначила 200-річчя з дня народження Тараса Шевченка. Ця подія стала підставою, аби відкрити ще один вимір у дослідженні майстерності О. Калюжного і М. Топчія, їхній взаємозв'язок з національними культурними традиціями.

Авторка спирається на низку аналітичних джерел, які були написані з 1950-го по 2000-і рр. Опрацьована література дала можливість переосмислити не лише творчість Т. Г. Шевченка, а по-новому трактувати особливості становлення української операторської школи. Потрібно зауважити, що дослідники радянського періоду (Р. Соколов, Г. Журов, І. Корнієнко, О. Шимон, Н. Капельгородська, О. Бабишкін) проводили не повний аналіз візуального простору кінострічок, а стримано знайомили з біографіями кінооператорів О. Калюжного та М. Топчія. Такому трактуванню

сприяли арешт М. Топчія, розстріл О. Калюжного та ідеологічні парадигми епохи. Після проголошення незалежності України ситуація щодо розгляду операторської майстерності суттєво не змінилася. Кінознавці С. Тримбач, Л. Брюховецька, О. Мусієнко безперечно значно розширили межі зображальної проблематики, але все ж постаті перших кінооператорів лишалися другорядними. Згадувалися у контексті вивчення творчості О. Довженка, І. Кавалерідзе та ін. Крім того, у багатьох сучасних наукових працях часто відсутня систематизація перших технічних знахідок або вона згадується у відриві від впливу і внеску операторів-піонерів. Ось чому кінознавство все ще потребує поглибленого та всебічного аналізу робіт українських кінооператорів.

Із утвердженням кіно як мистецтва, воно поступово розвивалося у тісному зв'язку з художньою літературою. Цей зв'язок зумовлений синтетичною природою кінематографа, що вбирає у себе та перетворює набутки літератури, живопису, театру, музики. Кіноперевтілення літературних творів стало закономірною, хоч і не вирішальною, запорукою і в українському кінематографі. Найбільшого розквіту воно досягло у 20-х і на початку 30-х років. Саме у цей період, за сприяння ВУФКУ, були перенесені на екран сюжети українських класиків, зокрема, І. Котляревського, М. Гоголя, М. Коцюбинського і Т. Шевченка. Молода українська кінематографія сприяла наближенню надбань української літератури до глядача. Водночас вона сама вчилася на зразках красного письменства. Поява великої кількості екранізацій чи фільмів, поставлених «за мотивами», була спричинена багатьма факторами. З-поміж них слід виділити такі: політична ініціатива заступника наркома освіти УСРР А. Приходька, який у 1928 р. на шпальтах журналу «Кіно» виступив з пропозицією залучення літературної спадщини українських класиків до сценарних і тематичних планів вітчизняних кіностудій. Так, зокрема, він писав: «...література і особливо художня набуває вельми серйозного значення для кіно. Твори видатних письменників, класиків і сучасників <...> для кіносценаріїв і кінофільмів становлять першорядний матеріал»<sup>1</sup>; велика кількість фільмів, знятих за сюжетами класичної світової та української літератури була вигідна кінопідприємцям, які керувалися комерційним зиском – при невеликих витратах на сценарій та за рахунок популярності літературного твору вони досягали максимального прибутку; підвищення загальної національної самосвідомості українців. Ще одним чинником

інтересу до спадщини Кобзаря стала можливість використання нових прийомів кінозйомки, що дало змогу відійти від канонів дореволюційного кіно з української тематики. Усе це стало невичерпним джерелом образів і сюжетів, ідей та ідеалів, живлячи кіномистецтво і рівень літератури.

Перша спроба перекласти на кіномову спадщину Т. Г. Шевченка була здійснена у 1911 році на фірмі Пате. Молодий режисер-оператор Чеслав Сабинський зняв «Катерину». О. Бабишкін вважав, що «ця картина вже дає підстави говорити про якісь принципи кінематографічного втілення класичного твору»<sup>2</sup>. Фільм знімався за спеціальним сценарієм на основі лібрето однойменної опери М. Аркаса. Режисер прагнув відмовитись від опереткових уявлень про Україну, використовуючи наявні засоби кінематографа. Це дало йому змогу ширше розкрити сюжет, винести зйомки на натуру, збільшити кількість сцен. Правдивістю зображення відзначалося і художнє оформлення кінофільму: хатини, криниці, вбрання акторів. Кінострічку Ч. Сабинського можна вважати першим українським побутовим фільмом з етнографічно правдивими сценами. Але після виходу фільму критики також відзначали надмірне захоплення екзотикою, архаїкою українського побуту.

Після першої екранізації минуло майже 20 років до того часу, коли кінематографісти знову повернулися до народного співця і його мистецької спадщини. «Катерина» відкрила лише першу сторінку кіношевенкіани. Постать «батька Тараса» народ завжди сприймав як знакову для української культури, як виразника «духу», як певну емблему України. Тож не дивно, що його фігура послугувала одним із важелів у згуртуванні нації, на рівні масової та патріотичної свідомості. Окрім того, як відзначає О. Булгакова, у середині 1920-х рр. сталася «тотальна переорієнтація кінематографа <...> він став транслятором, передатчиком, медіумом»<sup>3</sup>, не останню роль відіграло й технічне вдосконалення.

Наступним виразно експериментаторським твором за мотивами поеми «Гайдамаки» став фільм «Злива» 1929 року (реж. І. Кавалерідзе, оп. О. Калюжний), що був першою спробою застосувати принцип пластичного мистецтва у кіно. Тут у контексті заявленої мети варто виокремити становлення найближчого помічника режисера – оператора Олексія *Калюжного*. Він привніс у фільм особливу манеру бачення, нові технічні знахідки, що і посприяло створенню кіношедевра. Перед аналізом операторської роботи слід зазначити основні біографічні віхи видатного кінооператора.

По-перше, Олексій Васильович Калюжний фактично є учителем усіх українських кінооператорів, які прийшли в кіно на рубежі 1920–30-х років: Д. Демуцького, А. Лаврика і М. Топчія, Ю. Екельчика, М. Кульчицького, О. Панкратьєва і В. Окулича, І. Шеккера і Я. Куліша. Хоча до приходу в кіно О. Калюжний знав лише фотографію (інженер за освітою, фотограф за спеціальністю), але це не завадило йому стати одним із талановитих і прогресивних діячів кіномистецтва. З «Автобіографії» Демуцького: «Калюжний був талановитим художником, зі значними теоретичними знаннями, завжди в пошуку чогось, оператор-новатор. Нічого не ховаючи, завжди любовно і терпляче передавав свої знання та досвід. Він був моїм учителем»<sup>4</sup>.

У своїх ранніх кінокартинах Калюжний, як і його колеги, мав величезні проблеми зі світлом. Оскільки перші зйомки відбувалися у павільйонах, то через комбінування природного світла з електрикою (ртутні софіти, юпітери з вольтовою дугою) зображення найчастіше виходили монотонними та площинними. Але все ж кінематограф «мислить» зоровими образами, тому із розвитком техніки поступово пізнавалася можливість використання законів живопису задля отримання об'ємних та пластичних кадрів. Оператори почали, подібно до художників, мальовничо оформлювати фільми так, щоб кожна сцена була потрібної світлової гами, визначеного стилю. Саме так зародився світлопис. Але мірою нагромадження досвіду просте копіювання картин поступилося місцем продуманому наслідуванню, вивченню творчості видатних художників, осмисленню композиційної побудови кращих картин, прагненню досягнути всю глибину змісту в сполученні світла і ліній, аби стилістика образотворчого мистецтва не була визначальним засобом вираження, а стала радше допоміжним прийомом, який би акцентував загальну образно-смыслову дію фільму<sup>5</sup>. Таким чином картинність у досягненні мальовничого зображення стала однією з головних структур екрана в роботах української операторської школи.

Великим змінам у кінооператорській майстерності посприяла і Перша світова війна. Апарат, що спочатку пересувався дуже повільно, стає рухливим. Зйомки робляться у різних місцях з різних ракурсів. «Наїзди», що забезпечують плавний перехід від загального плану до крупного, міцно входять в операторську практику. З розвитком кіноіндустрії широкого застосування набуває і панорамування: застосовуються горизонтальні та вертикальні панорами. Такі обставини дали змо-

гу кінознавцеві Г. Журову дійти висновку про те, що «ракурси змінювалися дуже обережно, щоб не було викривлень. Відомі й такі прийоми, як наплив, ущільнення часу за допомогою діафрагмування подвійні і багаторазові експозиції, затемнення, використання різних каше тощо»<sup>6</sup>. Та насагу кінофахівцям розвиватися давав не лише технічний прогрес, а й жорстка конкуренція.

Річ у тім, що на початку становлення кінематографії навчатися операторській професії було ніде, усі тонкощі майстерності пізнавалися індивідуально, а, зважаючи на слова того ж Д. Демуцького, «оператори були за тих часів своєрідною кастою, доступ до якої було суворо обмежено. Вони сприймалися як “шамани”, і секрети чаклунства не піддавалися розголосу»<sup>7</sup>. Проте О. Калюжний одним з перших зламав цю «закритість» – у 1923–1924 роках викладав на кінофакультеті Київського музично-драматичного інституту ім. М. Лисенка, одночасно завідував лабораторією Київського обласного відділу ВУФКУ (після 1924 року його змінив О. Лаврик), з 1925 року працював на Одеській кінофабриці, у 1930-х рр. – у Москві; був автором низки статей про фото- та кілотехніку. Зняв такі стрічки, як «Підозрілий багаж» (1926, реж. Г. Гричер-Чериковер), «Синій пакет» (1926, реж. Ф. Лопатинський), «Беня Крик» (1927, реж. В. Вільнер), «Напередодні» (1928, реж. Г. Гричер-Чериковер), «Мертва петля» (1929, реж. О. Перегуда), «Злива» (1929, реж. І. Кавалерідзе), «Право на жінку» (1930, реж. О. Каплер), «Кармелюк» (1931, реж. Ф. Лопатинський).

За свідченням російського поета в Україні М. Ушакова, у 1925–1926 рр. «... у Калюжного вперше виникла ідея організувати матеріал так, щоб він впливав на глядача не через теми, не через те, що він зображує, а сам по собі, своєю умовністю, своєю чистою формою. Практично це вело до подвійного його перевидання. Матеріал слід було переробляти до зйомок. Людина, деталь, природа мали бути організовані художником, декоратором, завдання яких полягало у зміні їхніх пропорцій. Вторинне перетворення матеріалу, на думку Калюжного, мало досягатися самою зйомкою, тобто оптично»<sup>8</sup>.

Окрім того, оператор завжди був співавтором режисера як у передачі ритму дії, так і у відтворенні на екрані акторської пластики. Його крупні плани, наприклад, у комедії «Беня Крик» (реж. В. Вільнер, 1926), відрізнялися експресивною виразністю зображення. Підкреслена нерухомість камери, гранична узагальненість кадру відповіда-

ли особливостям режисерського задуму В. Вільнера. Калюжний також використовував й інші цікаві зорові ефекти – за допомогою максимально збільшеної експозиції він досягав колективного руху в кадрі великої маси людей.

Після березневих подій в Україні 1917 р. перед оператором та його сучасниками постали питання й ідеологічного змісту. Вони прагнули осмислити «сьогодення» і психологію свого глядача. «Відкриття крупного плану, зйомки з руху, монтажу, ракурсу, деталі дозволили кінематографу спостерігати людину так детально, так уважно, так близько, що людина на екрані одержала можливість вести себе з витриманістю, яка цілком відповідала життєвій мірі»<sup>9</sup>. Згідно з думкою Едгара Морена, якого хвилював зв'язок кіно з природою уяви та магією, фільм став – «антропологічним дзеркалом»<sup>10</sup>.

У ті часи усі мистецькі сили, а кінооператори не виняток, бажали знайти базис, автентичну художню традицію у творах класичної української літератури, народнопоетичній творчості, яка мала надати національну самобутність їхнім кінострічкам. Цим пошукам сприяла і політика держави, що після 1922 року декларувала підтримку вільного розвитку народів СРСР та визначала формування образу щасливого суспільства.

М. Рильський тлумачив: «Усе, що промовляє до серця й розуму сучасників, усе, що живить у людях високі почуття і творчу снагу, – сучасне»<sup>11</sup>. Чудовими прикладами невмирущих життєвих образів слугували кінофільми «Тарас Шевченко» (1926), «Звенигора» (1928), у яких кіномитці зверталися до народної, а також до національної традиції. Маніфестуючи предмети української матеріальної культури, автори картин знаходили у ній живі імпульси для власної творчості. Тому, коли Калюжний у 1928 році разом з дебютантом – І. Кавалерідзе та М. Топчієм звернулися до національної художньої старовини у кіноновелі «Злива», їхня артикуляція була спрямована радше у майбутнє, щоб пов'язати себе з новою національною ідентичністю, яка потребувала відбиття адекватною художньою мовою.

Режисер і сценарист І. Кавалерідзе, який на той час вже був автором пам'ятника Шевченкові, взяв за основу окремі події з поеми «Гайдамаки» і разом з іншими по-своєму інтерпретував їх. Від великого поета для фільму були взяті деякі образи, ідеї, уривки поезії та ін. Про це свідчить навіть робоча назва стрічки – «Офорти до історії Гайдамаччини».

Знімався кінофільм виключно у павільйоні. Знімальна група, за задумом, цілком відмовилася від декорацій. Місце визначали самі герої, а також вибирали одяг та деякі предмети реквізиту. Як тло використовували чорний оксамит та сукно. Це мало акцентувати скульптурну виразність постатей героїв. Кадри оператори будували так, «щоб тло павільйону утворювало настрій, утворювало ритм і цілком гармонувало з ритмом дійових осіб»<sup>12</sup>. Зняті на тлі чорного оксамиту деталі поміщицького життя зводилися до суто умовних речей (відром був картонний конус). Рухи акторів були підкреслено уповільненими, міміка умисне статична, жестикуляція широка і монументальна.

Горизонтальність камери, непорушність точок були головною ознакою стилю кінооператора О. Калюжного. А механічне поєднання функцій послідовних кадрів призводило до замкнутості кадру в собі, розбивало стрічку на окремі, мало пов'язані між собою сцени й фрагменти. Навіть простір у кінематографі оператори заповнювали кубовидними речами, геометрично побудованими площинами – давався взнаки вплив кубізму. Статичність, замкнутість сцен, своєрідне милування ними було запозичене з арсеналу старого символічного театру. Цей згусток символізму був жорстким, вольовим. Кінокадри інтенсивно завантажувалися різними речами й розпливчастими, як тіні, фігурами. О. Бабишкін це характеризував так: «Постаті виростили білими або сірими плямами на чорному екрані, до того ж оператор О. Калюжний часто подавав їх ніби в тумані»<sup>13</sup>.

За рахунок уповільнення темпу розвитку дії знімальна група дала змогу глядачам усе детально розгледіти на екрані (наприклад, 32-кратна експозиція, світовий рекорд того часу). Створенню символічного ефекту допомагало й освітлення. Плани були м'якими, розмитими, інтимними та ірреальними, немовби сон (потім цей метод використовують оператори М. Топчій у фільмах «Коліївщина», «Прометей» та Д. Демуцький у «Землі»).

Картина була цікавою спробою поєднати, здавалося б, протилежні за своїми засобами і можливостями мистецтва – кіно та скульптуру, дію й застиглість, оскільки в образотворчому мистецтві режисер понад усе захоплювався монументальною скульптурою. Перейшовши у кіно, І. Кавалерідзе вирішив, що й події історії, до яких відчував особливий потяг, можна гідно втілювати лише у монументальній формі. Тому актори виглядали радше не дійовими особами, а застиглими скульп-

турами. Сміливо відкинувши натуралізм, обмеженість побутового мотивування дії, він сконцентрувався на філософській передачі сутності.

Після виходу стрічка викликала жвавий обмін думками. Були позитивні відгуки: «<...> фільм «Злива», – як писав приват-доцент Кембриджського університету Моріс Добб, – нагадує твори Леонардо і великих майстрів Відродження». Але були й суворі вердикти: «Помилка Калюжного і Кавалерідзе полягала у тому, що вони, змінюючи світ перед зйомкою, міняли його пропорції не за законами, прихованими у суті речей, а за рецептами театру, скульптури та живопису»<sup>14</sup>.

Відзначаючи окремі хиби у роботі творчої групи, аудиторія одногolosно визнала, що цей фільм є цілком оригінальним у кінематографії, що він дає новий початок школі кіно. Завдяки новаторському підходу у висвітленні художньої ідеї кінокартини – незламність народного руху та живий зв'язок часів, з екранів постали героїчні гайдамаки. На відміну від відносної технічної «бідності» кінострічки Ч. Сабинського оператори О. Калюжний та М. Топчій підійшли до роботи над «Зливою» вигадливіше. Вони застосовували різноманітні плани, ракурси, панорами, а також за рахунок збільшення хронометражу змогли зосередитися на технічних прийомах, щоб збагатити фільм. Проте, як і автор «Катерини», кінооператори були розкритиковані та звинувачені у «формалістичних збоченнях».

Незабаром, через політичні обставини, О. Калюжний змушений був залишити Україну. Притулок він знайшов у Москві, де з А. М. Роомом зняв свою останню кінострічку «Манометр-2» (1931). Потім його заарештували, але приблизно у 1934 році відпустили. Друг – оператор О. В. Гальперін – намагався допомогти Калюжному, запросивши його на роботу до ВДКУ, але це не допомогло. У 1940 році його вдруге заарештували, і він зник у сталінських таборах.

У кіно Калюжний працював недовго, але встиг написати статті до журналу «Кіно» та підручник з операторської майстерності. Кілька років рукопис зберігався у О. В. Гальперіна, але зник під час війни. Втім, оператор залишив більш значущу спадщину – своїх учнів. Так, багато у чому завдяки йому сформувався режисерський стиль Івана Кавалерідзе, саме він «дав на одну ніч свій апарат» Д. Демущькому, щоб той опанував усі технічні тонкощі. «Нащадки» Калюжного осягли не лише всі тонкощі операторської майстерності, а й кожен мірою свого таланту усвідомив його «філософію матового скла», про яку писав дослідник

творчості оператора Микола Ушаков. «Екран – це вікно у світ. Більшість хоче бачити за цим вікном величезні пейзажі та сцени, але вони, немов вавилонська вежа, ось-ось упадуть. Тому за вікном Калюжного нічого немає. Фільм «Злива» – лише малюнок на матовому склі, вставленому у вікно. І призначення цього скла – приховувати життя від глядача. Це навіть не малюнок, а тільки філософія на матовому склі. Її і називає Калюжний відродженням кінематографа, розкріпаченням, звільненням від натуралізму», – зазначає автор<sup>15</sup>. Тим часом світогляд Калюжного не був деструктивним, а радше тяжів до «звільнення» – тобто до розуміння суті речей, їхньої нерозривної природної єдності.

Наступним, хто зацікавився поетикою Т. Г. Шевченка, був оператор – учень Калюжного – Микола Павлович Топчій, який народився у Харкові, закінчив технічне відділення Одеського державного технікуму кінематографії (1929). Працював на Одеській кінофабриці (1929–1934), потім – на Київській студії, на Українській студії хронікально-документальних фільмів (1944–1945), а з 1956 р. – на Київській кіностудії ім. О. П. Довженка.

Зняв такі фільми: «Посидинок» (1927, реж. Ф. Лопатинський) «Злива» (1929), «Перекоп» (1930), «Штурмові ночі» (1931), «Коліївщина» (1933), «Прометей» (1936) (усі п'ять – реж. І. Кавалерідзе), «Винищувачі» (1939, реж. Е. Пенцлін), «Ескадрилья № 5» (1939, у співавт. з оператором О. Пищиковим) та «Вітер зі Сходу» (1941) (обидва – реж. А. Роом), «Дорогою ціною» (1957, реж. М. Донської), «Штепсель одружує Тарапуньку» (1957, реж. Ю. Березін та Ю. Тимошенко), «Лілея» (1958, у співавт. з оператором О. Ананасовим, реж. В. Вронський) та ін.

Загартувавшись на фільмі «Злива», кінооператор разом з режисером узяв до уваги зауваження та продовжив свої невпинні творчі шукання. Також допомогла йому збагатити свій досвід робота над картинами «Перекоп» і «Штурмові ночі».

У 1931 році разом з І. Кавалерідзе вони ще раз здійснюють екскурс до історії гайдамацьких повстань. Цього разу вони поставили видатну історико-художню картину «Коліївщина», яка продовжила тему, розпочату ними у «Зливі». Фільм стає першою звуковою роботою геніального режисерсько-операторського тандему Кавалерідзе–Топчій.

Тут доцільно згадати перипетії, що спіткали творчий колектив на шляху реалізації кінострічки. Як відомо, на початку 30-х років на Україні ста-

лося лихо – голодомор, який зачепив усі верстви населення. Геноцид проти селянства не оминув і інтелігенцію. Діячі кіно також постраждали, обсяг їхньої кінопродукції значно зменшився. Через розпочату монополізацію кіносправи починають згортатися темпи кіновиробництва, жорсткішає ідеологізація у кінорепертуарі. «Строкатий «кіноринок» перебудовується у лінійний «кінопроцес», а глядацький попит потрапляє під тиск державної пропозиції, кількість фільмів суттєво зменшується – до кількох десятків, що пов'язано й із запровадженням цензури»<sup>16</sup>, – зауважує сучасна дослідниця О. Велимчаниця.

Кавалерідзе під час зйомок переробляв свій сценарій «Коліївщини» сімнадцять разів на вимогу радників ГУКФу (Головне управління кінофотопромисловості). Тому картина, розпочата у 1931 році, вийшла аж у 1933 р. Так само було замінено ряд сцен. Наприклад, у фіналі спів Шевченкового «Заповіту» із закликком відновити свободу усунуто, замість цього лунає похоронний дзвін. Однак кінострічка про селянське повстання 1767–1768 рр. стала, безперечно, фільмом року і великою культурною подією. Візуальна частина була менш експериментальною за своєю фільмовою фактурою, але кадри відзначалися композиційною завершеністю. Багато сцен сповнено динаміки, драматичного напруження. Окремі епізоди й досі вражають поетичністю, художньою цілісністю, гармонійним поєднанням роботи оператора, художника (М. Симашкевич), композитора (П. Толстяков) та режисера. Прислухаючись до вказівок Кавалерідзе, М. Топчій втілював його монументальні задуми у життя, що виявлялися в епічних зображеннях навколишньої природи та наслідуванні зразків образотворчого мистецтва, пристосованого до вимог кінопростору.

Поширеним прийомом стали своєрідні «фризові» кадри: персонажі послідовно розташовувалися у нижній половині кадру, що давало змогу як подовжити лінію за рахунок більшої кількості постатей, так і виділити групу, що контрастувала з незаповненим простором у верхній половині<sup>17</sup>. Специфіку твору образотворчого мистецтва як зображення нерухомого, оператор виділив, застосовуючи довгі плани: картинка на деякий час застигає, перетворюючись на своєрідну ілюстрацію до оповіді. Таким чином, кінофільм можна умовно поділити на наратив та ілюстрації до нього.

Анфас та крупні плани у «Коліївщині», потім у «Прометейі», відігравали роль візуальної характеристики персонажа, виражаючи типові для нього чи важливі для майбутніх подій емоційні

стани: гнів, відчай, смуток та ін. Укрупнення виразу облич нагадують традицію народних театрів, зокрема їхні маски-характери. Ця особливість для кіно – традиційна. І сьогодні «позитивного» героя від «поганого» відрізнити досить легко – передусім за зовнішністю, виразом обличчя, що передують вчинкам, даючи можливість аудиторії з першого погляду передбачити, яких дій можна чекати від того чи іншого персонажа. Крім того, узагальненість образів поряд із близькістю їх до народної традиції дає змогу характеризувати стрічку як своєрідний епічний твір, наповнений міфологічними образами.

Цікавість до спадщини народного генія – Шевченка – у кінооператора М. Топчія виявилась у хвилюючому та дбайливому ставленні до образу жінки. У кінофільмі найчастіше жінки постають, як на картині Шевченка «Катерина», а саме: журливо та сором'язливо опустивши очі долу. Так оператор зміг непомітно передати їхню підневільну та трагічну долю. Використовуючи специфічний ритм та колорит, йому вдалося створити декілька жіночих іпостасей. Інколи це плакальниця: у фіналі «Коліївщини» жінки, що оплакують загиблих близьких, набувають узагальненого, символічного характеру. Проте передусім жінка постає об'єктом бажання з боку гнобителів: на наречену в «Коліївщині» зазіхає пан; Катерина у «Прометейі» опинилася у будинку розпусти. А якщо скористатися поширеною метафорою «міста/країни» як жінки і навпаки, можна припустити, що в образах страдниць, об'єктів бажання втілена Україна. Обличчя жінки – це маска скорботи (навіть у сцені весілля у «Коліївщині» акцент зроблено на показі традиційного весілля як оплакування).

Таким чином, маючи за плечима чудову «школу», М. Топчіїв вкотре вдалося у яскравих зображальних планах талановито передати режисерський задум. Зберігаючи при цьому фольклорну символіку, оператор романтично підносив постаті народних месників, з широким розмахом знімав масові сцени. Йому вдалося зобразити гранично філософську й поетичну узагальненість візуального ряду. «Коліївщина» стала також одним із рідкісних українських фільмів, демонстрованих у США та Англії<sup>18</sup>. Спочатку кінострічку захоплювали і назвали «потрібною» народу, але незабаром розкритикували за «формалізм і натуралізм».

Наступним спільним фільмом тандему Кавалерідзе–Топчій стала картина «Прометейі». Друга частина незавершеної трилогії про боротьбу народів «Коліївщина»–«Прометейі»–«Дніпро» охоп-



лює період кінця XVIII ст. до 1917 р. Саме цю картину вважають найбільш шевченківською. Образ Прометея був узятий з поеми «Кавказ», а з інших віршів використано чимало рядків («Сон»), що втілені на екрані або в художніх образах, або подаються як титри, що допомагають розкрити зміст окремих епізодів. Також у сюжеті проглядаються декілька сцен, котрі відтворюють моменти життя поета. «Ще задовго до закінчення зйомок фільм викликав зацікавленість громадськості. Преса публікувала схвальні відгуки, вміщувала фото М. Надемського у ролі поета»<sup>19</sup>, – стверджував кінознавець С. Дубенко. Міф про Прометея автори перенесли у XIX ст., метафорично зобразивши протистояння кавказьких народів російській експансії.

Щодо операторської праці ця стрічка є відлунням попередніх знахідок М. Топчія, доповнених декількома новаторськими прийомами. «Світло і тут лишається “різцем” митця»<sup>20</sup>, але, відійшовши від акцентованої умовності останніх картин, кінооператор тяжіє до документальності. Такий перехід був зумовлений «вимушеним» тяжінням до соцреалізму та постійними звинуваченнями у формалізмі. «Правда життя» переважно здійснювалася через персонажів, які перед камерою буденним голосом оповідають про своє лихо. Глядачеві мимоволі здається, що він присутній у справжній хаті чи військовому таборі і слухає сповідь чи міркування випадкового знайомого. З іншого боку, через вражаюче використання звуко-зорового контрапункту голос перетворюється у специфічного коментатора подій.

«Прометей», не позбавлений публіцистичного пафосу, дивує витонченим контрастним зіставленням кадрів у паралельному монтажі. Поетичний та динамічний стиль кінокартини приваблює за рахунок вмілого моделювання освітлення, гострі ракурси підсилюють міміку, рухи, жести героїв. «Реалізм» не завадив Топчію вдаватися до графічної різкості, символіки, широко використовувати пейзажі, вловлювати психологічні настрої природи. Остання виконує роль не лише «декорацій», а й окремого учасника дії, що притаманне міфологічному кіноконтекстові стрічки.

У метра Олексія Калюжного Топчій «підхопив» образ туману, який зміг широко застосувати на зйомках. Хмари, що так часто огортають на екрані воїнів, стають окремим виміром «мови пейзажу». Відсилаючи до теми сновидінь, на тлі визвольної війни, вони радше спонукають аудиторію пробудитися, вимальовуючись прообразом великої природної свідомості, яка зуміла звіль-

нитися від усього особистого та скороминушого. У кінофільмі хмари – зовсім не безживна, інертна речовина; вони невпинно змінюють свій вигляд і є зоровим образом життєдайного випаровування землі. Їхній напівпрозорий серпанок одночасно приховує і виявляє форми, нівелюючи справжню відстань між предметами, перетворюючи фізичний світ у простір чарів та вигадок, де далеке стає близьким, а близьке – недоступним, де все можливе і незбагненне. Імла дбайливо огортає загиблих воїнів на полі битви – і солдати скоріше мають вигляд сплячих. Біла порожняча опосередковує крайнощі і краде відмінності, бійці перетворюються на брили, пам'ятники, над якими парує туман.

Іншою важливою «пейзажною» асоціацією у картині виявилися гори, образи яких пізніше стали знаковими для українського поетичного кінематографа. Треба відзначити, що з'являються вони не відразу, а лише у другій героїко-патетичній частині фільму. Спочатку вони постають як арена боротьби проти нападників. Скелі набувають і ширшого значення: як символ Батьківщини загалом. А точніше – її долі, випробувань. Але поступово допитлива камера плавно розширює зоровий простір – і ми вже бачимо захований рай поміж вершин. На контрастах мирного існування і жахить війни вибудовується образ особливо високої сакральної напруги – храм на горі, ще й освячений кров'ю захисників краю.

Сила образу гірського храму не випадкова. У міфології гори є сакральним центром, що пов'язує небо та землю; іншим же його варіантом стає храм, який перегукується своїми формами з горою, а іноді розташований на ній<sup>21</sup>. Гірський мотив теж нерозривно пов'язаний з водним простором.

Символіка води хоч і менш очевидна, але й тут цю багату чуттєву субстанцію вдало використав М. Топчій. Багато хто з критиків відзначав яскраву емоційність сцени з кашкетами, що плавають у нестримній та каламутній течії. Безпосередній зміст води – «джерело традиції, духовності», наступність поколінь. Утім, варто враховувати і зміст образу у контексті. Найчастіше вода має певний «ритуальний» присмак. У цій сцені її поява коментує події на екрані, наголошуючи на ідеї очисної, лікувальної, захисної сили. Вода – це також простір переходу, причому в багатьох значеннях – від кордону між світами до зміни соціального стану. Так, перед тим як піти служити на Кавказ, Івась (І. Твердохліб) прощається з Катериною (П. Няtko), наступний кадр – бурхливий водний

потік рветься з водостічної труби, передвіщаючи зміни у житті героїв.

«Прометей» визнано останнім великим твором Кавалерідзе<sup>22</sup>; він розкриває складні взаємозв'язки між видіннями та сколком, переконуючи що відстань між ними відсутня. Кінофільм описував мрії про минуле та майбутнє за допомогою безсмертних героїв та пейзажів. Ці образи стали одним з найдосконаліших витворів фабрики мрій – реальні, сюрреальні, вічні.

Перші критичні відгуки – схвальні, хоча невдовзі знімальній групі закидатимуть недосконале знання історичних фактів і схематичність персонажів. Чому, здавалося б, політично нормативний фільм «Прометей» було піддано інтенсивній як внутрішньоцеховій, так і загальнодержавній критиці? У цьому, власне, немає нічого дивного, оскільки кінематограф у цей період здійснював перехід від авангардистських експериментів із зображенням до домінації класичного наративного кіно. «Буржуазно-націоналістичний» кінотвір став жертвою культурних змін у політиці СРСР.

Незабаром фільм зникає з екранів, протягом десятиліть він пролежить «на полиці». Миколі Топчію не так дісталось, як режисерові (заборонили працювати з молоддю, примусили присвятити себе постановці кіноопер), але перспектива створення третьої частини визвольної трилогії перестала бути для нього реальною.

Через багато років, пройшовши кризу суворі життєві перешкоди (війна, арешт) кінооператор знов звернеться до шевченківської тематики у дружній співпраці з О. Ананасовим над стрічкою «Лілея» (1958, реж. А. Бочаров). Це був перший український фільм-балет за мотивами Шевченкового «Кобзаря» (музика К. Данькевича, лібрето Всеволода Чаговця) у 1940 році і вперше поставлений у Києві. Микола Топчій з власного досвіду знав, як влучно наголосити пластичну сторону кінофільму, тому картина користувалася успіхом не лише у своїх глядачів, а й за кордоном.

Пошана серед колег та відзнаки міжнародних кіноакадемій доводять, що оператор М. Топчій ніколи не обмежувався простою ілюстрацією. Завдяки його художній інтерпретації постаті оживали на екранах. У плідних 30-х роках оператор виступив піонером у царині експресивно-динамічної композиції, а в пластичці ліплення світлом характерних портретів досяг внутрішнього розвитку дії та динаміки зовні статичних кадрів.

Отже, інтерес до великого поета і художника Т. Г. Шевченка у просторі культури існував завжди – не надто бурхливий, проте сталий.

Його вшанування було й залишиться незалежно від політичних та ідеологічних завдань часу. Таку повсюдну і постійну присутність постаті Кобзаря навіть важко окреслити словом «слава», це якийсь інший вимір визнання. Тож не дивно, що шевченківська тематика потребувала фіксації на плівці з появою кінематографа. Перші оператори О. Калюжний та М. Топчій у своїх кінострічках знімали не фотографії, а мистецькі гравюри, помічали та виявляли характерні риси в образах героїв, давали зображальне трактування явищам життя. Будучи очима режисерсько-сценарного задуму, кінооператори знаходили правильні ракурси, плани, були уважні до деталей, мандрували світом. Все це було зроблено заради успішного формування кіно як мистецтва та модернізації поета. Секрет їхнього успіху полягав не у сумі технічних прийомів, а в оригінальному світобаченні, що було взірцем для цілої плеяди молодих кінематографістів 1920–1950-х рр. Аналіз творчих доробок кіноекспертів дає нам можливість чітко побачити і простежити зв'язок із сьогоденним днем, і по-новому досягнути їхні знахідки. Адже у мистецтві ніщо справжнє не минає без сліду. Це класика, яка збагачує сучасність.

<sup>1</sup> Приходько А. Українські класики на екрані / А. Приходько // Кіно. – 1928. – № 1. – С. 3.

<sup>2</sup> Бабишкін О. К. Українська література на екрані / Олег Бабишкін. – К. : Радянський письменник, 1966. – С. 23.

<sup>3</sup> Булгакова О. Л. Советский слухоглаз: кино и его органы чувств / Оксана Булгакова. – М. : Новое литературное обозрение, 2010. – С. 28.

<sup>4</sup> Антипенко О. Мій Демуцький / Олександр Антипенко // Кіно-Театр. – 2011. – № 6. – С. 30.

<sup>5</sup> Журов Г. В. З минулого кіно на Україні 1896–1917 / Г. В. Журов. – К. : Вид-во АН УРСР, 1959. – С. 114.

<sup>6</sup> Там само. – С. 116.

<sup>7</sup> Тримбач С. Рятівник краси Данило Демуцький: талант бачити / Сергій Тримбач // Дзеркало тижня. Україна. – 2003. – № 39. – 10 жовтня. Див. : [http://gazeta.dt.ua/CULTURE/ryativniki\\_krasi\\_danilo\\_demutskiy\\_talant\\_bachiti.html](http://gazeta.dt.ua/CULTURE/ryativniki_krasi_danilo_demutskiy_talant_bachiti.html)

<sup>8</sup> Дерябин А. Три оператора. Книга 1930 года / Александр Дерябин // Киноведческие записки. – 2002. – № 56. Див. : <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/518/>

<sup>9</sup> Корнієнко І. С. Кіно і роки / Іван Корнієнко. – К. : Мистецтво, 1964. – С. 149.

<sup>10</sup> Булгакова О. Л. Советский слухоглаз: кино и его органы чувств / Оксана Булгакова. – М. : Новое литературное обозрение, 2010. – С. 202.

<sup>11</sup> Бабишкін О. К. Українська література на екрані / Олег Бабишкін. – К. : Радянський письменник, 1966. – С. 11.

<sup>12</sup> Зінич С. Г., Капельгородська Н. М. Знято в Одесі / Світлана Зінич, Нонна Капельгородська. – Одеса : Маяк, 1969. – С. 31.

<sup>13</sup> Бабишкін О. К. Українська література на екрані / Олег Бабишкін. – К. : Радянський письменник, 1966. – С. 42.

<sup>14</sup> Дерябин А. Три оператора. Книга 1930 года / Александр Дерябин // Киноведческие записки. – 2002. – № 56. Див. : <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/518/>

<sup>15</sup> Там само.

<sup>16</sup> Велимчаниця О. Фільм авангардної доби, або Суб'єктивність історичних образів / Ольга Велимчаниця // Кіно-Театр. – 2013. – № 2. – С. 40.

<sup>17</sup> Пашенко А. Фільми Івана Кавалерідзе як приклад формування історичної моделі / Анастасія Пашенко // Кіно-Театр. – 2010. – № 4. – С. 7.

<sup>18</sup> Госейко Л. Історія українського кінематографа 1896-1995; Пер. з франц. / Любомир Госейко. – К. : KINO-KOLO, 2005. – С. 78.

<sup>19</sup> Дубенко С. В. Твори Т. Г. Шевченка та його герої на екрані / С. В. Дубенко. – К. : Українське товариство охорони пам'ятників історії та культури, 1970. – С. 17.

<sup>20</sup> Мусієнко О. Кавалерідзе – авангардист / Оксана Мусієнко // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. – 2013. – Вип. 12. – С. 230.

<sup>21</sup> Пашенко А. Міфологічні основи образів природи в українському поетичному кіно / Анастасія Пашенко // Кіно-Театр. – 2013. – № 6. – С. 37.

<sup>22</sup> Госейко Л. Історія українського кінематографа / Любомир Госейко. – К. : KINO-KOLO, 2005. – С. 88.

## КІНОБІОГРАФІЯ Т. ШЕВЧЕНКА: РЕКОНСТРУКЦІЯ ДОМИСЛУ

*Дослідження присвячене реконструкції художньої практики створення сценарію фільму-кінобіографії «Тарас Шевченко» (1951 р.) в контексті сталінського кінематографа, на який партійна еліта поклала функцію найефективнішого медіума ідеологічної та історичної репрезентації. Праця спирається на вагомому джерелознавчу базу і відстежує різні форми художнього домислу та ідеологічних маніпуляцій фактами біографії Т. Шевченка під час «добудови» його біографії з 1939-го по 1951 рік при створенні літературно-біографічних творів та сценарію до фільму «Тарас Шевченко» (1951 р.).*

**Ключові слова:** кіношевченкіана, сценарій, історико-біографічний фільм, меморіальний культ.

*Исследование посвящено реконструкции художественной практики создания сценария фільма-кинобиографии «Тарас Шевченко» (1951 г.) в контексте сталинского кинематографа, на который партийная элита возлагала функцию наиболее эффективного медиума идеологической и исторической репрезентации. В статье на материалах весомой источниковедческой базы отслеживаются различные формы художественного домысла и идеологических манипуляций фактами биографии Т. Шевченко во время «достраивания» его биографии с 1939-го по 1951 год при создании литературно-биографических произведений и сценария к фільму «Тарас Шевченко» (1951 г.).*

**Ключевые слова:** киношевченкиана, сценарий, историко-биографический фільм, мемориальный культ.

*The study is devoted to the reconstruction of artistic practice of creating a script of the biopic «Taras Shevchenko» (1951) in the context of Stalinist cinema, on which party elites relied function of most effectively ideological and historical representation medium. The author provides basic facts and reproduces the context of appealing to the personality of Taras Shevchenko in cinematography in 1918–1951. The study is grounded on the significant number of sources researched and tracks back various formats of creative exaggeration and ideological manipulations with T. Shevchenko's biography while «building on» his bio: from 1939 to 1951 based on the history of writing literary and biographical works and the script for the film «Taras Shevchenko» (1951).*

**Key words:** Shevchenko in cinema, script, biopic, memorial cult.

Метою цього дослідження є реконструкція художньої практики створення сценарію фільму-кінобіографії «Тарас Шевченко» (1951 року) в контексті сталінського кінематографа, на який влада поклала роль найефективнішого медіума ідеологічної та історичної репрезентації.

Актуальність теми визначається суперечливим ставленням до недавнього минулого, важливою складовою якого було радянське мистецтво: уявлення про соціалістичну диктатуру, що успішно контролювала кожен аспект виробництва культури, нині змінюються на свідчення неефективності державного контролю на цією сферою.

Новизна обраної теми підсилюється тим, що до процесу відтворення сценарної художньої практики залучені архівні матеріали та докумен-

ти з усієї сфери художньої комунікації: протоколи обговорень сценарію, худрад, партійних органів, рецензії, листування, спогади, що дасть змогу упрозорити вплив ідеологічних та позамистецьких факторів на процес виробництва художнього тексту.

Авторка наводить основні факти та відтворює контекст звернення до постаті Т. Шевченка в кіномистецтві за період 1918–1951 роки. Дослідження спирається на вагомому джерелознавчу базу і відстежує різні форми художнього домислу та ідеологічних маніпуляцій фактами біографії Т. Шевченка під час «добудови» його біографії: з 1939 по 1951 рік. Т. Шевченко з кожним роком дедалі ширше презентувався масовій свідомості як вірний соратник М. Чернишевського і М. Добролю-

бова, хоча достеменних фактів їх знайомства не віднайдено.

Дослідниця зауважує двозначність побутування моделі радянської історичної пам'яті, де, з одного боку, поет вшановується як «прабатько» української нації, а з другого – як людина, яка «к топору звала Русь».

Постать Т. Шевченка як культурного героя, вершинної постаті національно-консолідуючої міфології формувалась у різні способи різноманітними суспільними, політичними й інтелектуальними групами. Початок ХХ століття позначений культом Кобзаря як націєтворчого романтичного «будителя», затим у радянські часи – передвісником соціалізму, поєднаним з російськими революційними демократами, який водночас залишався великим «етнічним предком» усіх українців. Сучасна українська філософська та історіософська думка продовжує активно розшифровувати символіку і культурні коди Тараса. Чи не найвлучніше відобразив оптику переоцінки інтелектуально-культурних надбань відомий журналіст і кінематографіст Ю. Макаров, який назвав свій телевізійний серіал «Мій Шевченко», задавши тим інтенцію персонального погляду на культову постать.

У сучасних дослідженнях кінематограф позиціонується як «історизуюча художня практика, де подолано дихотомію слова і зображення <...> що перетворює кіно в найефективніший медіум ідеологічної та історичної репрезентації»<sup>1</sup>. Саме до цієї властивості кінематографа найчастіше апелював сталінський кінематограф.

Окремі, переважно художні кінофільми кіношевченкіани розглядались у кінознавчих працях 1960–1980-х років (І. Корнієнко, А. Роміцин «Ігор Савченко» (К., 1963) тощо) та в «Історії українського радянського кіно» (1986). Декілька разів Інститут мистецтвознавства, фольклору та етнографії АН України (1949) та колектив авторів з Києва та Харкова (1964) розпочинали готувати збірки, які мали на меті «дослідити й узагальнити питання екранного втілення образу поета і його героїв»<sup>2</sup>. Однак ці починання так і не були зреалізовані. Найповніше кіношевченкіана всіх жанрів з-поміж усього кінознавчого доробку представлена в монографії українського кінознавця С. В. Дубенка «Тарас Шевченко та його герої на екрані», яка вийшла друком у 1967 році і була підготовлена на основі його ж дисертаційного дослідження. До безперечних переваг цієї публікації слід віднести копійку джерелознавчу основу: автор не лише використав матеріали і документи

українських кіностудій, українських і всесоюзних архівів і публічних бібліотек, а й провів масштабну серію бесід з учасниками створення та демонстрування кіношевченкіани. Звісно, він не міг тоді отримати доступу до протоколів засідань ЦК КП(б)У, який був однією з активних задіяних сторін під час численних обговорень, зокрема, створення кінобіографії Т. Шевченка у 1946–1951 роках.

Кінорепрезентацію постаті Тараса Шевченка слід розглядати також у рамках масового меморіального культу (благоговійного пошанування), що почав активно формуватися з 1920-х років. Перше кінозвернення до постаті великого українця відбулося 29 листопада 1918 року в Петрограді, де зафільмовано мітинг з нагоди відкриття погруддя Кобзаря, на якому з промовою виступив нарком освіти А. Луначарський<sup>3</sup>. На постаменті напис: «Великому українському поету-кресстьянину Тарасу Григорьевичу Шевченко (1814–1861). Великий Русский Народ» (автор скульптури – латиський скульптор Я. Тільберг). Пам'ятник було споруджено з недовговічного гіпсу на виконання Декрету Ради Народних Комісарів РСФРР від 12.4.1918 так званого ленінського плану монументальної пропаганди. На думку митців – учасників цього проекту, декрет цей не був сфокусований лише на прозаїчних агітаційно-утилітарних потребах, від авторів очікували, щоб вони творили романтизовані образи, «<...> близькі духу революційної демократії, синтези її настроїв, символи її ідеалів»<sup>4</sup>. Єдиними двома українцями, які ввійшли до списку 67-ми «історично-прогресивних діячів», котрі мали символізувати революційні ідеали, були Т. Шевченко і Г. Сковорода. Таким чином, Шевченка від початку радянської доби віднесено до «більшовицького іконостасу».

Провідних українських вчених-шевченкознавців, як-то С. Єфремова, А. Ніковського, С. Пилипенка усунуто з наукового процесу на початку 1920-х років. Надалі чільну роль у підпорядкуванні української національної міфології російському аналогові відіграли саме українські ідеологи, вчені та митці, але при цьому вони скористалися пантеоном класиків, що його сформував ще українська дореволюційна інтелігенція і де на вершині був «батько нації» – Тарас Шевченко. Надалі і в популярних збірках, і в науковому дискурсі поетова творчість розглядається переважно в соціально-ідеологічному контексті революційних переконань, започатковується ціла низка досліджень щодо єднання Шевченка із загальноросійським визвольним рухом (наприклад,

праці О. Дорошкевича «Шевченко в соціалістичному оточенні» (1924), «Шевченко й петрашеві в 40-х роках» (1926), «До питання про вплив Герцена на Шевченка» (1928) тощо).

Постать Т. Шевченка остаточно стає складником радянських ідеологічних побудов з 1934 року, коли в «Тезах до 120-річчя з дня народження Т. Г. Шевченка» відділу культури і пропаганди ленінізму ЦК КП(б)У<sup>5</sup> поета потрактували як спільника російських соціал-демократів, як селянського кріпацького поета. Починає витворюватися його нова біографія, призначена для масової свідомості.

Після кількарічної перерви, у 1939 році, відбувається бучне радянське святкування 125-річчя від дня народження Т. Шевченка, споруджуються монументальні пам'ятники в Києві та Каневі. Впродовж 1939 року в хронікальному кіножурналі «Радянська Україна» виходить 11 сюжетів про вшанування його пам'яті, де йдеться не лише про символічну родину – Радянську Україну, а й про родичів Т. Шевченка, звісно і про шевченківські місця.

Цього ж року надруковано ліричну біографічну повість «Серце жде» про поетове життя в 1858/59 роках, де в основі сюжету – кохання Шевченка до дівчини-кріпачки Марини. Це дебют молодого українського письменника Олександра Ільченка. Твір вирізняється з потоку публіцистичної ювілейної шевченкіани, де переважали жанри вірша та нарис з «великим і гнівним Кобзарем», які загалом давали змогу «малозатратно» і мобільно реагувати на актуальні громадсько-політичні події, насамперед велетенською і добросовісною працею автора з вивчення документального матеріалу і побуту кінця 1860-х років. Тим паче, що період, котрий охоплює повість, починається з жовтня 1858 року, тоді як щоденник, який Кобзар вів у 1957/58 роках, завершується липнем.

Одна з перших схвальних рецензій з'являється в армійській газеті «Красное знамя» (9.08.1 № 18), а згодом у різноманітних літературно-критичних виданнях та громадсько-політичній пресі. «Літературний критик» називає «Серце жде» – найбільш значущим з усіх художніх творів, присвячених Т. Шевченкові<sup>6</sup>. Рецензент у «Літературному журналі» відзначає майже хворобливу доскіпливість, яка виявляється у «такому прийомі, як вмонтування в художню тканину твору справжніх історичних джерел <...> він (автор – О.В.) ніби боїться, що читач не повірить ситуації чи описові пейзажу <...> і підсилює посиланням на документ»<sup>7</sup>.

Щоправда, майже всі дуже прихильні до повісті критики на завершення одноголосно наголошують на необхідності «виділити більше місця» на змалювання зустрічі з М. Чернишевським, окреслити близькість Кобзаря до журналу «Современник». Зауважимо, що в повісті зустріч Т. Шевченка з М. Чернишевським відбувається наприкінці й поспіхом. Документальні свідчення особистого знайомства відсутні<sup>8</sup>, хоча донька О. Ільченка Раїса стверджувала, що батько, завдяки своїй наполегливості таки відшукав їх у Щедрінській бібліотеці<sup>9</sup>. Щоправда в архіві самого О. Ільченка, який зберігається у Центральному державному архіві-музеї літератури і мистецтва України, авторів статті не вдалось їх виявити. До слова, створенню найвідомішого твору О. Ільченка – химерного роману «Козацькому роду нема переводу, або Мамай і Чужа молодиця» – передувало ретельне зібрання унікальної колекції з 241 видань народних казок.

Як відомо, у роки Великої Вітчизняної 1941–1945 рр. постать Тараса Шевченка активно використовується як у прорадянській, так і в антирадянській пропаганді. Німецька окупаційна влада дозволяла видання творів Шевченка як літератури націоналістичного спрямування (як власне і використовувала український націоналістичний рух з метою ослаблення Росії). Радянська пропаганда своєю чергою на перший план у воєнні роки висувала Шевченкову зневагу до «німецької мудрості»; також «державна співдружність слов'ян протиставляється відвічному слов'янському ворогу – німецькій державі»<sup>10</sup>.

Це був період, коли Шевченкове слово надзвичайно інтенсивно резонувало в суспільстві. Та вшанування пам'яті Кобзаря, його репрезентація в мистецьких творах дедалі більше перетворюється на своєрідну, добре організовану систему символів і ритуалів, де, з одного боку, поет вшановується як «прабатько» української нації, а з другого – як людина, яка «к топору звала Русь».

У 1941 року в журналі «Октябрь» виходить повість О. Ільченка «Петербургская осень» (переклад А. А. Белецького і Р. М. Самаріна), це перероблений варіант «Серце жде», друге видання вже в 1942 р. у м. Ташкенті, третє – в 1946 році – видає центральне видавництво «Советский писатель» у Москві. Автор не лише доповнює глави про М. Чернишевського, він суттєво притлумлює ліричні моменти – любовну лінію. Зауважимо, що роман створюється в часи, коли ще не було ані повного монографічного дослідження життя, ані повного академічного видання творів Т. Шевченка.

Історіографічна ґрунтовність О. Ільченка вражає всіх його рецензентів. Так літературознавець Є. Старинкевич, до речі, корінна жителька Петербурга, в літературному альманахові «Советская Украина» приголомшена достовірністю відтворення численних найдрібніших деталей: «Як виглядала Біржева набережна в часи Шевченка? Яким чином затемнювався зал в театрі під час вистави, коли ще не було електрики?»<sup>11</sup>.

Та лінія Чернишевський–Шевченко, які розмовляють про долю селян Малоросії та про земельну реформу, виглядає не дуже органічно для оповіді, зануреної в реконструйовану історичну епоху. Гадаємо, ця обставина спонукає рецензентів обачливо обґрунтовувати: «Ми не знаємо, чи насправді відбулась наведена розмова Чернишевського з Шевченком. Але ми знаємо, що така розмова могла відбутись. Письменник, який пише історичний чи історико-біографічний твір має право вдатись до художнього домислу, художньо розвинути фактичний матеріал... <...> головню, що вдалось зобразити Шевченка таким, яким він був у житті»<sup>12</sup>.

Художньо домислений поет – друг російських соціал-демократів – уже тягнув на «образ любимого советской страной поэта». Але ніхто не збирався так легко віддавати своєрідний «клей» ідентичності, який скріплював українців. Тож лунають голоси українських інтелектуалів, близьких до партійних кіл, щодо видання «Петербуржской осени» українською, звісно, на шпальтах партійних видань. Так газета «Радянська Україна» зазначає: «Ми не думаємо, що наші видавництва так переобтяжені рукописами прозових творів, читач радянської України має право чекати, що вона («Петербуржская осень») буде видана українською мовою»<sup>13</sup>. Письменник і літературознавець Давид Копиця, співробітник Агітпропу, резюмує: «Добре, що зараз вирішено видати повість українською, тим паче, що вона написана українською»<sup>14</sup>.

Історик, дослідник репрезентацій минулого в українській науці та мистецтві С. Єкельчик вважає 1946 рік початком «української жданівщини», що мала власну специфіку: ідеологічна чистка «була спрямована не стільки проти закордонних «західних впливів», як проти «націоналізму»<sup>15</sup>: в українській пресі починається кампанія проти історичного минулого і націоналізму в літературі та мистецтві. Об'єктами партійної атаки стають, насамперед, історики та митці, позаяк партійна верхівка<sup>16</sup> зауважила, що за роки війни публічний дискурс української самоідентифікації різко від-

хилився від соціалістичного сьогодення до історичного минулого. Тому О. Ільченко, син репресованого, наважується подати оригінальний рукопис «Петербуржської осені» до Держвидаву України лише після схвальних рецензій у «центральної пресі». Та друком повість вийде лише в 1948 році і то після втручання ЦК КП(б)У, який ухвалив, що «Петербуржська осінь» «<...> правильно висвітлює його [Шевченка] дружбу з видатними прогресивними діячами Росії»<sup>17</sup>. С. Єкельчик зауважує, що «...оскільки кампанія проти історичного жанру була в розпалі й українське видавництво не поспішало публікувати роман, попри успіх російського видання»<sup>18</sup>, вочевидь, чекало аж такої прямої вказівки «згори».

Та на кінець 1948 року О. Ільченко був уже автором декількох варіантів кіносценарію «Тарас Шевченко» за мотивами «Петербуржської осені», позаду залишилися також розпочаті та припинені зйомки картини.

Донька письменника Раїса згадувала, що у 1946 р. за письменником приїхали із ЦК КП(б)У: «Батька забрали рано вранці, а привезли тільки пізно ввечері. Після цієї поїздки він добу лежав, нічого не їв і не говорив. А потім подзвонив у ЦК і погодився. Йому пропонували за мотивами «Петербуржської осені» написати кіносценарій»<sup>19</sup>.

Кінобіографія Шевченка зразка 1926 року (фільм П. Чардиніна «Тарас Шевченко») вже з середини 1930-х оцінюється як твір націоналістичний і шкідливий у політичному сенсі<sup>20</sup>. Нове кінопрочитання готується в часи, коли верх бере «типове для зрілого сталінізму уявлення, ніби історія – це низка подій, ініційованих великими людьми, що породило жанр кінобіографій, який розквітнув у повоєнне десятиліття... Ці повоєнні проекти мали відображати нову офіційну пам'ять і висвітлювати провідну роль російського старшого брата»<sup>21</sup>. Монументальна сталінська епоха продовжує спиратися на культурні спадщини, на минуле, як на певний символічний ресурс. Так радянська кінематографія 1946–1953 рр. (період так званого «малюкартиння») випустила 17 кінобіографій відомих полководців, учених, поетів, композиторів.

До нашого завдання не входить детальний розгляд усіх обставин створення фільму «Тарас Шевченко» (1951 р). Цікаво відтворити і спостерігти процес «домислу біографії», який відбувався під час підготовки сценарію. Зазначимо, що в радянському кіновиробництві літературний сценарій був не просто основою фільму, а мав статус самостійного літературного твору.

114-сторінковий перший чорновий варіант кіносценарію О. Ільченка<sup>22</sup> цілком відтворює повість «Петербурзька осінь»: він зберігає значну кількість дійових осіб, ускладнену літературну фабулу – дія розвивається через паралельні сюжетні лінії, діалоги занадто розлогі. У відгуку начальника сценарного відділу Київської кіностудії художніх фільмів О. Борщаговський констатує: «Сценарій в чорновому варіанті є, по суті, переказом повісті. Малюючи образ Шевченка, він, часом не знаходить яскравих кінематографічних образів <...> Шевченко внутрішньо малорухомиий»<sup>23</sup>. Наприкінці він висловлює побажання зробити центральним епізод поїздки на Україну, позаяк «необхідне осміяння класової і національної обмеженості українських поміщиків-кріпосників»<sup>24</sup>.

О. Ільченко створює ще 4 варіанти сценарію<sup>25</sup>. Другий варіант його вже розпочинається епізодом, датованим 1841 роком, коли Миколі II повідомляють про смерть М. Лермонтова на дуелі й імператор видає наказ про посилене патрулювання, щоб, крий Боже, не повторилися заворушення, які відбулися після смерті О. Пушкіна. Т. Шевченко, таким чином, «вбудовується» третім найпередовішим поетом у радянську версію історико-культурної пам'яті. Автор навіть «додає» до малярського доробку Шевченка два портрети О. Пушкіна й епізод з фельдфебелем, який возив у заслання Пушкіна та Лермонтова. З'являються «викривальні» сцени з українськими панями – нащадками гетьманів, які, до речі, майже незмінними залишаються в сценарії І. Савченка. О. Ільченко намагається виписати сцени з народом, які виглядають більш аніж умоглядно: селяни після читання віршів Шевченка зображуються глибоко враженими: «<...> по-старечому задумались діти <...> сльози течуть висхлими обличчями жінок, низько опустивши голову, слухають діди». Сила Кобзарєвого слова детонує бунтом одразу після прослухування віршів...

У сценарій вводяться нові дійові особи – члени гуртка М. Петрашевського. Від варіанта до варіанта збільшується кількість сцен з М. Чернишевським та М. Добролюбовим – перша випадкова зустріч біля Неви, спільна подорож у потязі, де М. Чернишевський вчить Т. Шевченка конспірації, зустріч на дачі Чернишевського, відвідини редакції «Современника». Зрештою, в останньому варіанті М. Чернишевський вже значиться четвертим у списку дійових осіб, тоді як на початку губився в кінці другого десятку. І дедалі менше й менше залишається власне від самого ліричного Тараса з повістей О. Ільченка. І якщо перший варіант сце-

нарію розпочинається з важкого, спрямованого на глядача погляду поета, то у всіх наступних перші і заключні кадри – пам'ятники Кобзарєві.

Зрештою сценарій затверджено Міністерством кінематографії СРСР, підготовлена режисерська розробка, режисери-постановники – А. Бучма (О. Ільченко приятелював з ним) і С. Анненський. Бучма також планувався як виконавець ролі Тараса. Та вже на найперших етапах знімальний період припиняється з причин чергової критичної переоцінки літературного сценарію, яка відбулася на рівні ЦК. «Наданий автором новий варіант сценарію не відповідає вимогам, висунутим ЦК КП(б)У <...> образ Шевченка зображений в неточному історичному та ідейному контексті і ще більше затемнений маловажливими деталями з його життя»<sup>26</sup>.

Власне Тарасове життя виявилось «маловажливим», окрім того, що покликане транслювати ідеологічну нарацію.

13 квітня 1948 року Київська кіностудія художніх фільмів укладає нову угоду з О. Ільченком та І. Савченком, яка передбачає підготовку нового варіанта сценарію, що докорінно відрізнятиметься від відхиленого.

Спільна праця не склалась, хоча загалом частину сюжетних ліній, дійових осіб та монологів І. Савченко залишає для нового варіанта сценарію, де Т. Шевченко постає в образі соціального активіста і ще більшого друга російських демократів. Робота знов затягується, і лише наприкінці 1948 року Савченкові вдається пройти всі інстанції і отримати їхнє схвалення. Конфліктні стосунки співавторів стають підґрунтям для спеціального наказу міністра кінематографії СРС І. Большакова, який для київської кіногромади озвучує директор Київської студії О. Горський:

«Режисеру Київської студії художніх фільмів тов. Савченко І. А., призначеному постановником фільму «Тарас Шевченко» було доручено допомогти автору першого варіанта сценарію тов. О. Є. Ільченку. Замість того щоб працювати спільно з письменником, той фактично відсторонив його від роботи над сценарієм, чим грубо порушив встановлений і такий, який виправдав себе, порядок взаємовідносин письменників і кінорежисерів»<sup>27</sup>. Савченко отримує догану і суворе попередження.

Після публічного виступу О. Ільченка на хурді, де він заявляє про зняття свого прізвища, дирекція в зв'язку з початком роботи над фільмом просить письменника зробити письмову заяву, що автором затвердженого сценарію є лише І. Савченко<sup>28</sup>.

Своєрідність поліфонічного індивідуально-го літературного стилю О. Ільченка проявляється



у такому елементі архітекτονіки, як мовлення. Літературознавець Ю. Безхутрий визначає стильову особливість прози О. Ільченка, як повсюдну присутність образу автора: «Це індивідуальна словесно-мовна структура, що пронизує лад художнього твору і визначає взаємозв'язок і взаємодію всіх його елементів»<sup>29</sup>. Тоді як всі відгуки та рецензії, пов'язані з літературно-бюрократичною редактурою сценарію, окрім «розширення простору» для російських соціал-демократів, спрямовані на досягнення граничної простоти тексту, що передається. Тож Ільченковий автор-оповідач, який ніби розчинений у різноманітних позафабульних елементах, у смальтах мозаїчних композицій аж ніяк не міг перейти цей бар'єр *навіть ціною саморуйнування стилю*.

Що ж до сценарної роботи І. Савченка слід звернутися до висновку сценарного відділу Київської кіностудії (першої інстанції, де оцінювався літсценарій), підписаного І. Корнієнком, відомим кінознавцем та кінопедагогом. Загалом позитивно оцінюючи ідеологічну нарацію, І. Корнієнко привертає увагу: «<...> починаючи зі сцени страсти Скобелева, Шевченко пасивний. Приблизно з половини сценарію Шевченко, в більшості випадків, є лише об'єктом дії інших персонажів, а сам залишається бездіяльною риторичною фігурою... Сценарій, в цілому, і образ Шевченка позбавлені гумору, що може відобразитись на інтересі глядачів до фільму <...> і збіднює образ Шевченка, відомого своєю іскристою веселістю»<sup>30</sup>.

Зрештою, все написане І. Корнієнком можна перенести і на фільм, створений І. Савченком, якому так і не вдалося віднайти самостійну кіносемантику своєї останньої кінокартини.

Зазначимо, що московська і українська партійна верхівки, наскільки це було можливо, протистояли одна одній під час створення кінообразу Тараса<sup>31</sup>. Українське партійне керівництво під час підготовки сценарію Савченка було навіть запопадливішим від московського, вимагаючи затушувати українсько-польську лінію – взаємин Шевченка з польським повстанцем Зигмунтом Сераковським на користь україно-російської лінії. Та і в іншому доходило до анекдотів, так, перший секретар Донецького обкому партії Мельников вимагав використати в картині саме улюблену пісню товариша Сталіна «Ой закувала та сива зозуля»<sup>32</sup>.

Після того як була відзнята перша версія фільму, Міністерство кінематографії СРСР в грудні 1950 року затверджує декілька додаткових епізодів, які переважно ігнорували бачення української партверхівки. Ігор Савченко помирає 14.12.1950

від інфаркту, тож пристрасну промову Шевченка перед селянами, сцени піклування російських соціал-демократів про поета в засланні та зустріч Т. Шевченка з М. Добролюбовим і М. Чернишевським (жодного реального підґрунтя для цих сцен звичайно не існувало) дознімали вже учні І. Савченка, а остаточний варіант сценарію дописував політкоректний О. Корнійчук. У остаточній версії вже не було і задуманої І. Савченком фінальної сцени Т. Шевченка з діячем польського визвольного руху З. Сераковським: над україно-польською лінією взяла гору російсько-українська. Окрім долучення до російських соціал-демократів, ще однією «генеральною лінією» було відсікання «буржуазних націоналістів» від постаті Шевченка: карикатурне шаржоване зображення в картині українських націоналістів – поміщиків і нащадків гетьманів.

Фільм «Тарас Шевченко» вийшов на екрани в грудні 1951 року українською та російською мовами (знову ж таки до 90-річчя від дня смерті Т. Шевченка), супроводжуваний виставками, доповідями, він позиціонувався як центральна подія українського культурного життя. Стрічка першою з-поміж українських повоєнних фільмів отримала Сталінську премію 2 ступеня; за виконання ролі Т. Шевченка був нагороджений молодий актор Сергій Бондарчук.

У художньому фільмі «Тарас Шевченко» була втілена, проголошена ще в 1934 році, ідеологічна нарація постаті Кобзаря, на яку продовжувала спиратися кіношевченкіана всього наступного десятиліття: себто «поет-борець», український «Буревісник революції», мужицький поет – молодший брат російських соціал-демократів. «І вражою злою кров'ю землю окропите...», а вража кров, то, звичайно, кров експлуататорів. Фільм отримав прокат достойний «блокбастера», але, на відміну від справжнього Савченкового «блокбастера» – «Богдан Хмельницький», адміністративні втручання призвели до того, що в ньому вбачається не стільки об'єкт мистецької практики, скільки суто ідеологічна рефлексія на необхідність створити культову українську постать, яка «єднає два народи».

У фіналі стрічки «Тарас Шевченко» (1951) школярки читають вірші пам'ятнику, і камера панорамує над новим великим пам'ятником Шевченкові в соціалістичній Москві. Такий фінал цілком природний для картини, що належить до меморіальної шевченкіани.

У 1951 році О. Ільченкові довелося вкотре переписати біографію Т. Шевченка в ще більш

проросійському дусі. Роман «Петербурзька осінь» після обговорення у ЦК КП(б)У, як доповнене видання, вийшов у 1952 р.

Постать Т. Шевченка, як об'єкт мистецької рефлексії, в українському кінематографі значною мірою була регламентована тогочасною радянською культурною та національною політикою. Кіновідтворення образу Шевченка відбувалось невіддільно від завдань культурного будівництва УРСР, проте цензурному втручанню так і не вдалося цілком подолати «спротив матеріалу», нерадянська (українська) культурна традиція так і не піддалася повністю підпорядкуванню становища Т. Шевченка, як основного культового, цивілізаційного героя національної міфології.

Продовжив же кінотрадицію представлення Т. Шевченка, насамперед, поетом-революціонером В. Денисенко у фільмі «Сон» (1964 р.) з І. Миколайчуком у головній ролі, де постає інший, олюднений Тарас.

<sup>1</sup> Добренко Е. Музей революции, советское кино и сталинский исторический нарратив / Евгений Добренко. – М. : Новое литературное обозрение, 2008. – С. 14.

<sup>2</sup> Дубенко С. В. Тарас Шевченко та його герої на екрані / С. В. Дубенко. – К. : Наукова думка, 1967. – С. 7.

<sup>3</sup> Відкриття пам'ятника Т. Г. Шевченку в Петрограді : Кіносюжет, 1918. Арх. № 2189 / Кінолітопис // Анотований каталог кіножурналів, документальних фільмів і кіносюжетів (1896–1939). – К., 2009. – С. 16.

<sup>4</sup> Зі спогадів учасника монументальної пропаганди художника Є. В. Орановського // Из истории строительства советской культуры, 1917–18 : документы и воспоминания. – М. : Искусство, 1964. – С. 332.

<sup>5</sup> Т. Г. Шевченко 1814–1934 : Тези відділу культури і пропаганди ленінізму ЦК КП(б)У до 120-річчя від дня народження Т. Г. Шевченка. – Х., 1934. – С. 124.

<sup>6</sup> Рецензія // Літературний критик. – 1940. – № 3. – С. 109.

<sup>7</sup> Клочья А. Бібліографія / А. Клочья // Літературний журнал. – 1939. – № 10–11. – С. 151.

<sup>8</sup> У біографічних публікаціях про Т. Шевченка радянської доби на користь особистого знайомства використовували численні непрямі докази. Див. наприклад, Т. Г. Шевченко : Біографія. – К., 1984. – С. 461–537.

<sup>9</sup> Лавріненко О. Олександр Ільченко, автор «хиמרного роману з народних уст» [Текст] / О. Лавріненко // «День». – К., 1999. – 10 вересня.

<sup>10</sup> Луняк Є. Образ Тараса Шевченка та кирило-мефодіївців у прорадянській та антирадянській пропаганді часів Великої Вітчизняної війни / Є. Луняк. – Ніжин, 2005. – С. 150–155.

<sup>11</sup> Старинкевич Е. Зрелое произведение / Е. Старинкевич // Советская Украина. – 1941. – № 5. – С. 126.

<sup>12</sup> Бернштейн М. Повість про великого поета / М. Бернштейн // Літературна газета. – 1946. – 28 вересня. – № 36. – С. 4.

<sup>13</sup> Радянська Україна [Текст]. – 1946. – 16 березня.

<sup>14</sup> Правда України [Текст]. – 1946. – 25 грудня.

<sup>15</sup> Єсельчик С. Імперія пам'яті. Російсько-українські стосунки в радянській історичній уяві / Сергій Єсельчик. – К. : Критика, 2008. – С. 115.

<sup>16</sup> 3 березня по грудень 1947 першим секретарем ЦК КП(б)У є Л. Каганович, один з організаторів геноциду в 1931–33 рр. та ініціатор репресивної політики проти української інтелігенції.

<sup>17</sup> Центральний державний архів громадських об'єднань України (далі ЦДАГО України), – Ф.1. – Оп. 8. – Спр. 330. – Арк. 13–14.

<sup>18</sup> Єсельчик С. Імперія пам'яті. Російсько-українські стосунки в радянській історичній уяві / Сергій Єсельчик. – К. : Критика, 2008. – С. 221.

<sup>19</sup> Лавріненко О. Олександр Ільченко, автор «хиמרного роману з народних уст» [Текст] / О. Лавріненко // «День». – К., 1999. – 10 вересня.

<sup>20</sup> Про кампанію, розв'язану проти фільму П. Чардиніна див. детально в книжці С. Дубенка «Тарас Шевченко та його герої на екрані» (С. 31–33).

<sup>21</sup> Єсельчик С. Імперія пам'яті. Російсько-українські стосунки в радянській історичній уяві / Сергій Єсельчик. – К. : Критика, 2008. – С. 221.

<sup>22</sup> Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України (далі ЦДАМЛМ України). – Ф. 670. – Оп. 2. – Спр. 70.

<sup>23</sup> Там само – Ф. 1. – Оп. 2. – Спр. 107. – Арк. 53.

<sup>24</sup> Там само.

<sup>25</sup> Там само. – Ф. 670. – Оп. 2. – Спр. 71; Ф. 670. – Оп. 2. – Спр. 72; Ф. 670. – Оп. 2. – Спр. 73; Ф. 670. – Оп. 2. – Спр. 74.

<sup>26</sup> Там само. – Ф. 670. – Оп. 1. – Спр. 179. – Арк. 90.

<sup>27</sup> Там само. – Ф. 1. – Оп. 2. – Спр. 107. – Арк. 27.

<sup>28</sup> Там само. – Ф. 670. – Оп. 1. – Спр. 179. – Арк. 25.

<sup>29</sup> Безхутрий Ю. М. Архітектоніка і стиль (на матеріалі творчості О. Ільченка / Юрій Безхутрий // Радянське літературознавство. – 1979. – № 7. – С. 40.

<sup>30</sup> ЦДАМЛМ. – Ф. 670 – Оп. 1. – Спр. 179. – Арк. 57–60.

<sup>31</sup> Детально див.: Єсельчик С. Імперія пам'яті. Російсько-українські стосунки в радянській історичній уяві / Сергій Єсельчик. – К. : Критика, 2008. – 304 с.

<sup>32</sup> ЦДАГО. – Ф.1. – Оп. 30. – Спр. 1850. – Арк. 20.

## КІНОШЕВЧЕНКІАНА ВАСИЛЯ КРИЧЕВСЬКОГО

*Стаття про видатного українського художника Василя Кричевського, чия творчість зробила вагомий внесок у вітчизняний кінематограф. Авторка прагне показати складність та важливість роботи художника у фільмі «Тарас Шевченко».*

**Ключові слова:** художник, кінематограф, історичні постаті, біографічний фільм.

*Статья об известном украинском художнике Василии Кричевском, чье творчество сделало весомый вклад в отечественный кинематограф. Автор хочет показать сложность и важность работы художника в фильме «Тарас Шевченко».*

**Ключевые слова:** художник, кинематограф, исторические фигуры, биографический фильм.

*An article is devoted to the famous Ukrainian artist Vasily Krichevsky whose work has made a significant contribution to cinemaart. The author emphasizes the complexity and importance of the artist's work in the films «Taras Shevchenko»*

**Key words:** artist, cinema, historical figures, biopic.

Василь Григорович Кричевський – один з видатних діячів української культури, художник, архітектор, педагог. Він автор таких втілених у життя проєктів, як будинок Полтавського земства, школи імені Грушевського в Києві. Він – професор Української Академії мистецтв (з 1922 року Інститут пластичного мистецтва). В Архітектурному інституті (з 30-х років Український державний художній інститут, тепер Національна академія мистецтв і архітектури) Кричевський викладав курс композиції осель, курс українських архітектурних форм і архітектурне малювання. Свій визначний внесок зробив він і у розвиток українського кінематографа, зокрема широко відома його співпраця з Олександром Довженком у картині «Звенигора», що зажила світової слави. Але не менш відома і наділена високою мистецькою цінністю його робота у фільмі Петра Чардиніна «Тарас Шевченко» (1926). Якщо Довженко був тісно пов'язаний із літературним і кінематографічним авангардом, то Петро Чардинін працював у манері традиційної кіношколи – так, скажімо, як В. Гардін або Я. Протазанов, режисери його покоління. Фільми Чардиніна були позначені високою кінематографічною культурою. Режисер умів майстерно і гармонійно скласти знімальну групу, точно підібрати виконавців. Так у стрічці «Тарас Шевченко» головну роль грав

один з найталановитіших українських акторів, артист театру «Березіль» Амвросій Бучма. Поряд з ним були такі виконавці, як Юрій Шумський, Іван Замичковський та ін. Чардинін розумів, що для досягнення високого мистецького результату потрібно занурити дію у максимально достовірне історичне середовище. Інакше зусилля акторів залишаться марними. Одним із співавторів митця став Василь Кричевський, який допоміг режисерові власними засобами художньої виразності розкрити шевченківську тему.

Василь Кричевський цікавився кінематографією від її народження, спостерігав за нею і жажався, багачи низький мистецький рівень фільмів, зроблених місцевими підприємцями в 1909–1912 роках, хоч у них і грали гарні українські актори. Разом з іншими майстрами кіно В. Кричевський обговорював можливості створення української організації з виробництва фільмів, яка б випускала українські стрічки більш якісними, мистецькими.

Кінематограф сам «прийшов» до Василя Кричевського в квітні 1925 року і, як згадувалось вище, в особі кінорежисера Петра Чардиніна. Він мав ставити повнометражний фільм про Тараса Шевченка. Для цього йому потрібен був науковий і мистецький консультант, який би глибоко знав шевченківську епоху. Режисер звернувся за допо-

могою до професора В. Г. Кричевського, який став і консультантом, і художником фільму водночас.

Перед розглядом спільної роботи П. Чардиніна та В. Кричевського доцільно зробити маленький екскурс в історію питання. В дореволюційному кіно теж були спроби відтворити на екрані образи шевченківської поезії, зокрема, поеми «Катерина». Постановку було здійснено французькою фірмою «Пате», і хоч у титрах стоїть прізвище Ганзена, режисером фактично був художник і сценарист, друг І. Кавалерідзе Ч. Сабінський. Фільм був позначений достовірним відображенням народного побуту і виразними натурними зйомками.

Історико-біографічний фільм Чардиніна про Тараса Шевченка вирізняється серед інших своєю масштабністю, в ньому висвітлювалися найважливіші події з життя поета – від дитинства і до смерті. Фільм передбачалося ставити в традиційно-психологічному плані. Це визначало і характер, і напрям роботи художника фільму. Сам Василь Кричевський писав про свою працю: «Я поставив перед собою завдання – уяснити весь соціально-економічний уклад життя кріпосництва, щоб донести до глядача контраст між побутом селян-кріпаків і панів»<sup>1</sup>. Його настанова щодо мистецького оформлення була такою – «не припускати ніякої поетизації побуту і ніякої фальші і безграмотної зневаги до подробиць»<sup>2</sup>, якими рясніли тодішні дореволюційні та й радянські фільми. Для цього Кричевський «взяв своїм джерелом не романтичну-побутову українську літературу і не кустарні склади з вишивкою і різьбленням, а історичні документи і побутові дані в архівах, бібліотеках, художньо-етнографічних музеях»<sup>3</sup>.

Під час створення картини «Тарас Шевченко» вочевидь зауважувалося, що в цій справі єдиним і головним фактором успіху була завчасна і точна підготовка до знімального періоду. В своїй статті «Про роботу над фільмом “Тарас Шевченко”» Кричевський докладно і послідовно розповідає про підготовку до зйомок та про ті проблеми, з якими стикалась творча група. Робота митця розпочалася з пошуку матеріалу, який допоміг передати атмосферу епохи історичного фільму. І для створення «аури» цієї доби Василь Кричевський цілими днями вів пошук у музеях, архівах, бібліотеках, книгарнях, букіністичних крамницях, а також обходив базари, оглядав приватні збірки й колекції, вишукуючи автентичний селянський одяг та елементи реквізиту майбутнього фільму. За сценарієм потрібні були одяг, побутові речі та меблі XVIII та XIX століття, які вже майже зникли із сучасного побуту.

Як же провадилася ця справді гігантська робота з підготування до постановки стрічки, що потребувала історичної правди, додержання всіх найменших відтінків у реквізиті, меблях, костюмах того часу, коли жив і помер великий поет? Кричевський згадує: «Чумацькі мажі ми дістали в етнографічному музеї Академії Наук, а старий майстер з-під Радомишля зробив нам ще кілька таких же для чумацької валки. Стару бричку попівську знайшли у каретника в Києві (від лаврських монахів). Диліжанс 40-х років дістали в Броварах, де він стояв замкнутий на поштової станції. Зразок миколаївських кандалів – у музеї Бупра. Тут же в Бупрі нам і зробили 20 пар таких кандалів (для рекрутів). Грошові асигнації (1819 і 1838 р.) я випадково надібав на базарі. Взимку, з дозволу Одеського керівництва, ми видрукували потрібну кількість їх (для Брюлловського аукціону, для хабара за рекрута та ін.) Форму «відпускної» грамоти відшукав мені в центральному архіві тов. Маяковський»<sup>4</sup>. Всі ці факти свідчать про те, що художник серйозно ставився до створення справжнього історичного фільму. Він досконало й тонко вивчив та дослідив картини, малюнки й фотографії шевченківської доби.

Працюючи цілими днями, вивчаючи життя і дух українського села, він створював ескізи реквізитів, одягу та певних образів, характерних для епохи, і готував проекти інтер'єрів для зйомок у павільйоні. Специфічні кінематографічні умови вимагали свого особливого підходу до декорацій й реквізиту, тож художникові доводилося знаходити його в процесі роботи. Він не переставав експериментувати, шукаючи найефективнішого, кінематографічно-правдивого розв'язання зображального рішення майбутнього фільму.

Робота над постановкою фільму була надзвичайно складною. Передбачалися і вибір різноманітної натури, і задіяність чималої масовки, причому у найрізноманітнішому одязі (селяни-кріпаки, солдати, представники різних суспільних верств). Найголовніше – все це вимагало історичної і побутової точності. В майстернях студії готувався відповідний реквізит і будувалися складні декорації. Так під час експедиції в Москву не вдалося, через брак освітлення, зняти нічні епізоди на Красній площі. Тому в Одесі на кінофабриці було збудовано вхід і бокові стіни собору Василя Блаженного. «Починаючи від розірваних чобіт, широких штанів і чумацького возу і кінчаючи витонченим сурдутом, фракком і ландо того часу – все це треба було виготовити з матеріалів і малюнків

того часу»<sup>5</sup>, – згадував адміністратор Одеської кінофабрики І. Гарбер.

Не менш важливим завданням для художника стало відтворення історичних персонажів. З цим у Кричевського нібито не було проблем, але деякі історичні постаті неначе «ховалися» від митця. Наприклад, було важко знайти портрет полковника Дубельта – начальника III-го відділу, який допитував Шевченка, бо ні в музеях, ні в спеціальних виданнях його не було. Допомогла випадковість. У Києві виручив творчу групу професор Макаренко. Така сама історія сталась і з відтворенням зовнішності Закревського – приятеля поета. Ситуація розв'язалася завдяки професорові Щербаківському, який у Ленінграді купив невідомий малюнок Шевченка – це і був портрет Закревського.

Разом з режисером Кричевський їздив Україною, шукаючи відповідні місця для натурних зйомок. По-перше, треба було знайти подібну до Кирилівки місцевість і обов'язково з панським палацом, недалеко від залізниці. Кричевський згадує, як творча група повернулася «із сумним висновком: що не можна знімати сцен з дитинства Шевченка на його батьківщині. Кирилівка розрослася... Могила, що біля неї заблудився малий Тарас, шукаючи залізних стовпців, – опинилась тепер серед села, і на ній збудовано хату. Село перетворилося на містечко, багато хат вкрито залізом. Подвір'я Шевченка змінилося. Хата нова»<sup>6</sup>. Для цієї сцени художник вирішив зупинитись у м. Верховні на Сквирщині. «Прекрасна <...> місцевість. Ліси, гаї, ставок і річка... Цілі кутки стародавньої місцевості. Палац побудований італійцем в 1812 році <...> Старий панський маєток, що належав колись графам Ржевуським та Ганським і викликав захоплення Бальзака...»<sup>7</sup>. Саме тут було відзнято багато сцен з дитинства Тараса, робота на панщині та інші епізоди. Потім Кричевський їздив до Ленінграда, де проводилися зйомки в Зимовому палаці, в Ермітажі тощо. Кричевський багато зробив, аби зберегти дух епохи імперського міста, показати його блиск, красу і жорстокість.

Особливо важкою і відповідальною була сцена похорону Шевченка. П'ятсот натурників, одягнутих у різноманітні костюми друзів поета, родичів, натовпу пересічних громадян, поліції та кінних жандармів наповнили вулицю. Почалася метушня, зацікавлена публіка нікого не слухала, змішувалася з акторами та масовкою і потрапляла в об'єктив. На допомогу прийшли міліціонери, перебрані поліцейськими і жандармами, лише вони і змусили публіку слухатись і навели порядок. Наступною перешкодою для знімаль-

ної групи стала погода в сцені зустрічі киянами труни з тілом Тараса. Під час зйомок погода була вередливою – то дощ, то сонце, то злива, всі обмокли, чоботи порозкисали. Кричевський пильно стежив, щоб жодна дрібниця з сучасного життя – ні вивіска, ні електричний ліхтар, ні дріт, ні нова будівля не потрапила в поле кадру та не зіпсувала картини. Всі відповідальні сцени приїзду, арешту, похорону і могили Шевченка було виконано з великою точністю. Робота знімальної групи закінчилася навіть на один день раніше, ніж було розраховано.

Фільм «Тарас Шевченко» вийшов у жовтні 1926 року і відразу ж став популярним в українського глядача, люди годинами стояли в черзі прагнути потрапити на перегляд. «"Тарас Шевченко" був справжнім шедевром серед інших українських фільмів. Технічне виконання і акторська гра вражали своєю завершеністю і простотою мистецького рішення»<sup>8</sup>, – писав про фільм П. Чардиніна відомий американський історик українського кіно Борис Берест.

Після виходу фільму його успішно показували в країнах Європи (в Парижі та в Америці). З особливим захопленням його сприймали українці. Ось як писали про ці події на сторінках часопису «Кіно»: «Немає більш-менш великого міста на Західній Україні, де б не демонструвався "Тарас Шевченко"... Про захоплення глядачів фільмом – годі говорити. Досить казати, що населення появу фільму розцінює як своєрідне свято... Демонструється фільм зі спеціальною музикою та за участю місцевих співочих капел, що виконують під час сеансів Шевченкові пісні»<sup>9</sup>. До повідомлення додаються фото – вхід до кінотеатру в м. Станіславів з рекламою «Тараса Шевченка». Двері були прикрашені святковими гірляндами, а над ними висів великий портрет Кобзаря.

Розглядаючи ескізи костюмів, декорацій фільму, відразу відчуваєш, що перед тобою робота художника, який прекрасно осягнув специфіку кінематографа, він добре відчуває епоху, в нього пильне око спостерігача, йому властива творча інтуїція, поєднана з аналітичністю, що зумовило точне вирішення теми, виявлення опуклих, виразних характеристик героїв. Кричевський не був художником-ілюстратором, він був художником-творцем і завдяки цим якостям зміг органічно влитись у процес творення фільму. Адже саме художник перший наочно втілює пропозицію сценариста та наміри режисера в ескізах, і від того, як виконані ці малюнки, залежить цілісне зображальне рішення фільму.

В. Кричевський був присутнім майже на всіх зйомках, перевіряючи вигляд декорацій, точки знімання камерою, правильність гриму, одяг тих часів, розташування реквізиту і т.д. Це було його правилом для всіх фільмів, які він оформляв або консультував. І цим правилом Кричевський підтверджує вислів І. Корнієнка, що «художник – це творчий супутник і друг режисера, драматурга та оператора протягом усіх зйомок. Коли він зрозуміє, то підкорює своє власне ставлення і бачення загальному цілеспрямованню твору, якнайбільшому і найяскравішому розкриттю його теми, ідеї»<sup>10</sup>.

У фільмі П. Чардиніна «Тарас Шевченко» робота українського художника Василя Кричевського відзначається глибоким, щирим проникненням і розумінням матеріалу сценарію, режисерського задуму. Художник, зібравши історичні матеріали й документи, з достовірністю та максимальною точністю відобразив життєвий шлях Кобзаря та його епоху.

Говорячи про творчу співпрацю Кричевського з режисером фільму П. Чардиніним, неправильним було б випустити з поля зору і їх спільну роботу з оператором Б. Завелевим. Адже художник і оператор спільними творчими зусиллями знаходять зображальне рішення фільму. Борис Завелев, так само як і Чардинін, почав працювати ще в дореволюційному кінематографі. До речі, саме Завелев зняв перший фільм Чардиніна в кіноательє О. Ханжонкова. Крім Чардиніна, Завелев як оператор співпрацював з Євгеном Багером, режисером і художником, який надавав величезної ваги саме зображальному рішенню фільму, максимальному використанню драматургії світла.

На початку 1920-х років, коли українське кіно робило перші кроки, Б. Завелев знімав разом з В. Гардінім, П. Чардиніним, а потім з О. Довженком і знамениту «Звенигору». Гадаємо, що сміливі експерименти молодого авангардиста Довженка вдалися ще й тому, що поруч з ним працювали такі талановиті професіонали, як В. Кричевський і Б. Завелев.

По цих роботах В. Г. Кричевського видно, як він вільно орієнтується в українській культурі, в народному мистецтві. Він не модернізатор старих і відмерлих мистецьких форм. Він просто знає їх і на цій основі творить нові й живі для сучасності форми.

Кричевський – великий майстер кінематографічної деталі. Деталь у його композиціях відібрана дуже ретельно, із вигадкою, вона точно передає глибоке дихання епохи, її суть, її спрямованість,

і це вміння не лише вказує на спостережливого та чутливого художника, а й на палкого борця. Він пронизує твір єдиною метою, не схематизуючи, не спрощуючи завдання.

Микола Бажан писав про роботу Кричевського в кіно: «<...> Робота таких творців, як В. Кричевський <...> свідчить за те, що інтереси кіно – суть інтересів всієї культури, що кіно не є пасербом її, а наймолодшим і чи не найулюбленишим сином. Принісши сюди свої знання, свій досвід і свій хист, він чи не перший вдарив по тій потворній марі “пейзанства”, що так міцно було засіла в нашому кіно... Він почав учити абетці українознавства наших кінематографістів»<sup>11</sup>.

Всі, хто працював з Кричевським у кіно, високо цінили його високу культуру, широку ерудицію, мистецький смак, майже невичерпну творчу працездатність і його винахідливість. Своїми роботами і своїми вимогами, а може й самим своїм прикладом, він підвищив загальний культурно-мистецький рівень українських кінематографістів, яким доводилось з ним працювати.

Дослідник розвитку кінематографії в Україні Іван Корнієнко, пише так: «Серед художників старшого покоління, які прийшли в кіно на початку 20-х років, визначається творчість В. Г. Кричевського. Він глибоко знав мистецтво, культуру українського народу, <...> був обізнаний з найкращими зразками світового мистецтва. Прийшовши на кіновиробництво, Кричевський захопився ним»<sup>12</sup>. Його творчий внесок в здобутки українського кінематографа незаперечний.

У цій статті наведено думки істориків, які розглядали події з дистанції часу. Не менш цікавими і корисними можуть бути свідчення сучасників, одним із яких є відомий письменник Юрій Яновський. Посідаючи у другій половині 20-х рр. посаду головного редактора Одеської кінофабрики, він добре знав бурхливе «закулісне» життя кіноконцерну, яке описується у його у романі «Майстер корабля». Прототипом поважного професора був саме Василь Григорович Кричевський. Завдяки знайомству Юрія Яновського із цим кінохудожником на сторінках роману з'являється людина, що приваблює всіх не лише своїм мистецьким обдаруванням, а й колосальною ерудицією. Оточення фахівця з цікавістю слухає, як треба вибрати деревину для того, щоб корабель був міцним, або про те, які звичаї мають буддисти в Китаї. Навіть пустотлива балерина Тайях замовляє, коли Професор обдумує план побудови корабля для майбутнього фільму.

Справді, В. Кричевський, як художник, доклав величезних зусиль у справі розвитку кінематографа, зробив вагомий вклад, який важко переоцінити, у будівництво «корабля» українського кіно. Його внесок у вітчизняний кінематограф незаперечний і вимагає подальших ретельних досліджень.

---

<sup>1</sup> Кричевський В. Про роботу над фільмом «Тарас Шевченко» / В. Кричевський // Кіно. – 1926. – № 12. – С. 13.

<sup>2</sup> Там само.

<sup>3</sup> Там само.

<sup>4</sup> Там само.

<sup>5</sup> Гарбер І. Як робився фільм «Тарас Шевченко» / І. Гарбер // Кіно. – 1926. – № 8. – С. 26.

<sup>6</sup> Кричевський В. Про роботу над фільмом «Тарас Шевченко» / В. Кричевський // Кіно. – 1926. – № 12. – С. 14.

<sup>7</sup> Там само.

<sup>8</sup> Berest V. History of the Ukrainian cinema / V. Berest. – New York, 1962. – С. 50.

<sup>9</sup> Павловський В. Василь Кричевський / В. Павловський. – Нью-Йорк, 1974. – С. 175.

<sup>10</sup> Корнієнко І. С. Українське радянське кіномистецтво // І. С. Корнієнко. – К. : Мистецтво, 1954. – С. 45.

<sup>11</sup> Бажан М. Творець у кіно / М. Бажан // Кіно. – 1928. – № 2. – С. 6.

<sup>12</sup> Корнієнко І. С. Українське радянське кіномистецтво // І. С. Корнієнко. – К. : Мистецтво, 1954. – С. 88.

## ДОТОРКНУТИСЯ ДО ШЕВЧЕНКА: ГАПТИЧНА ЕСТЕТИКА КІНОФІЛЬМІВ «ЛІЛЕЯ» ТА «НАЙМИЧКА»

*Стаття пропонує концепцію «гаптичної естетики» для аналізу чуттєвого виміру кінематографа «відлиги» (на матеріалі фільмів «Лілея» та «Наймичка»).*

**Ключові слова:** гаптична візуальність, синестезія, кінематограф відлиги, Шевченко.

*Статья предлагает концепцию «гаптической эстетики» для анализа осязательного измерения кинематографа «оттепели» (на материале фильмов «Лилея» и «Наймичка»).*

**Ключевые слова:** гаптическая визуальность, синестезия, кинематограф оттепели, Шевченко.

*The article offers the concept of «haptic aesthetics» to explore the haptic dimension on the Thaw cinema (on material of «Lileia» and «Naimychka» films).*

**Key words:** haptic visuality, synaesthesia, cinema of the Thaw, Shevchenko.

«Велич Пушкіна. Не для кіно. Але як кінематографічно!» – вигукував Сергій Ейзенштейн у 1939 році в своєму незавершеному дослідженні під назвою «Пушкін і кіно». Мріючи екранізувати пушкінського «Бориса Годунова», Ейзенштейн також пильно вивчав твори поета, прагнучи проаналізувати їх та виявити їхні «кінематографічні» елементи. Режисер наголошував: «Безперечно, потрібен «путівник кінематографіста» з класиків літератури. Хоча і з живопису. І з театру. І з музики. І з драматургії»<sup>1</sup>. Така одночасна зацікавленість різноманітними видами мистецтва не випадкова. Поезія для Ейзенштейна не була відірваною від музики, театру чи живопису, а усе це разом – від кінематографа. Режисер неодноразово наголошував на синестетичних<sup>2</sup> властивостях кінематографа, його фізіологічності, можливості поєднувати (чи взаємозамінювати) в одному монтажному комплексі звук, зображення, колір, відчуття фактури, викликати одночасно декілька фізіологічних реакцій.

Питанням фізіологічних, тілесних властивостей кінематографа цікавилися кінорежисери й теоретики кіно ледь не від початку його існування. Проте це питання рідко виносилося на перший план. У теорії кіно, як і в теорії мистецтва загалом, тривалий час найбільший вплив мала окуляцентрична парадигма — підходи, засновані на домінуванні зору над іншими видами чуття.

Ця парадигма бере початок у 1920-х роках (серед яскравих прикладів — теоретичні розвідки Р. Арнхайма, Б. Балаша, концепція «кіноока» Дзиги Вертова) та набуває свого розвитку в 1960–1970-ті (апаратна теорія, феміністична теорія кіно та ін.). На думку В. Собчак, «до недавнього часу <...> сучасна теорія кіно переважно ігнорувала або обходила увагою як чуттєве вираження кінематографа, так і «тілесно-матеріальне буття» глядача чи глядачки»<sup>3</sup>. Однак в 1990-х роках «поворот до тіла» стає більш виразним у теорії кіно. Серед провідних досліджень на цю тему можна назвати праці В. Собчак, С. Шавіро, Л. Маркс, Дж. Баркер, Л. Вільямс та Б. Крід<sup>4</sup>. Беручи за основу феноменологію М. Мерло-Понті, В. Собчак<sup>5</sup> наголошує на інтерсуб'єктивності комунікації між аудиторією та фільмом, яка можлива завдяки втіленню сприйняттю фільму. Розвиваючи теорію Собчак, Л. Маркс пропонує власний концептуальний апарат, в якому увага до шкіри (як людської, так і «шкіри фільму») посідає важливе місце. За Маркс, шкіра фільму «надає метафору, що підкреслює спосіб, у який фільм набуває значення через свою матеріальність, через контакт між тими, хто сприймає і репрезентованим об'єктом»<sup>6</sup>. Маркс називає той тип взаємодії аудиторії та фільму, у якому «очі функціонують як органи дотику»<sup>7</sup> «гаптичною візуальністю» (від. гр. *haptesthai* — торкатися, хапати). Дослідниця



стверджує, що «гаптичне сприйняття визначається в психології переважно як комбінація тактильних, кінестетичних і пропріоцептивних функцій, як спосіб, у який ми відчуваємо дотик і на поверхні, і всередині наших тіл»<sup>8</sup>.

Хоча підхід Маркс набув чималої популярності, слід зазначити, що його невідрефлексоване використання часто призводить до суперечностей та хибних прочитань. Наша теоретична позиція ґрунтується на підході Маркс, водночас розширюючи його для аналізу не лише тактильної функції, а й власне кінестетики та пропріоцепції кінодосвіду. Пропонується термін «гаптична естетика» для позначення практики афективного гаптичного сприйняття та вираження просторово-часової організації фільму. На нашу думку, використання та прояви гаптичної естетики завжди історично і культурно зумовлені, різноманітні і змінні, так само, як і людське сприйняття. Проте можливо визначити три рівні, на яких гаптична естетика може функціонувати в кіно:

Гаптична візуальність. Маркс відрізняє гаптичну візуальність від оптичної. Під оптичною візуальністю мається на увазі «бачення речей з дистанції, достатньої для того, щоб сприймати їх як виражені форми»<sup>9</sup>. Гаптичні зображення порушують відношення фігури і тла. Розмиті зображення, м'який фокус, зображення, яким бракує перспективи або в яких фактура відіграє важливу роль, можуть вважатися гаптичними, оскільки вони потребують активної аудиторії, що взаємодіє з екраном.

Кінестетика та пропріоцепція фільму. Кінестетика фільму стосується руху тіла, а пропріоцепція — його положення в просторі. І кінестетика, і пропріоцепція залучають не лише очі, а й усе тіло, яке функціонує та реагує як орган дотику. Наприклад, різкий наїзд камери, котрий ніби втягує в кадр, створює відчуття руху, породжуючи рефлекторну кінестетичну відповідь у м'язовій системі глядача чи глядачки. Так само як і неочікуваний кут камери чи її рух може викликати відчуття запаморочення, дезорієнтує аудиторію.

Темпоральність фільму. Темпоральність фільму відповідає положенню тіла глядача чи глядачки в часі й уможливує внутрішні соматичні відчуття часової організації фільму.

Слід зазначити, що дослідження гаптичного досвіду проводилися переважно на матеріалі сучасного кінематографа й оминали увагою кіно СРСР. Лише декілька розвідок присвячені гаптичним якостям раннього радянського кінематографа. Ця стаття вперше звернеться до українського кіно

доби «відлиги», зосереджуючись на такій фізіологічній складовій кінодосвіду, як гаптична естетика — вираження та сприйняття відчуття дотику, що відбувається за допомогою кінематографічних засобів виразності. Таким чином, це дослідження можна охарактеризувати як таке, що має новизну. Актуальність дослідження зумовлена тим фактом, що воно:

здійснює теоретичну розвідку для того та пропонує новий термін, щоб зняти наявні розбіжності в розумінні феномену «гаптичного»;

проводить ґрунтовний аналіз фільмів українського кіно «відлиги» з перспективи, відмінної від більшості кінознавчих досліджень;

завдяки своїй міждисциплінарності має суттєве значення як для подальшого розвитку теорії кіно, так і для розвитку історичних досліджень українського та радянського кіно «відлиги».

Дослідження проводитиметься на матеріалі двох кінострічок, які й досі залишаються невивченими. Хоча ці твори є феноменом, який, можливо, зацікавив би й Ейзенштейна: вони не лише є перекладом на мову кінопоезії Шевченка, а й одночасним кінематографічним осмисленням музики, танцю, кольору, співу. Йдеться про перший україномовний фільм-балет «Лілея» (1959, режисери В. Вронський, В. Лапокниш) та музичний фільм «Наймичка» за мотивами опери М. Вериківського (1964, режисери-постановники І. Молостова, В. Лапокниш, режисер І. Левченко)\*. Метою дослідження статті є науковий розгляд феномену гаптичної естетики в обраних кінострічках (шляхом їх детального аналізу) та виявлення характерних рис цього феномену в рамках радянського кінематографа «відлиги». Досягнення мети передбачає розв'язання таких завдань: дослідження історії та специфіки створення кінофільмів «Лілея» та «Наймичка»; вивчення елементів та функцій гаптичної естетики у стрічці «Лілея»; аналіз використання гаптичної естетики в кінофільмі «Наймичка».

Слід зазначити, що хоча Ейзенштейнові не вдалося поставити «Бориса Годунова», пушкінські твори все ж були неодноразово екранізовані і продовжують цікавити сучасних режисерів. Що ж до «українського Пушкіна» — Тараса Шевченка — можна перелічити лише сім кінофільмів за

\* Авторка висловлює подяку Н. О. Савіній, доньці акторки фільму «Лілея» балерини М. Сницької, за допомогу та інформацію щодо зйомок фільму. Авторка також висловлює подяку С. О. Лисецькому за інформацію щодо зйомок фільму «Наймичка». Цитати авторства С. Лисецького є прямими цитатами з розмови, якщо не зазначено інше.

мотивами його творів, з яких збереглося шість. Сприятливими обставинами для створення кінофільмів «Лілея» та «Наймичка» були ті зрушення, що відбулися з початком «відлиги» в радянській культурі. Так характеризує Є. Марголіт початок «відлиги»: «Висхідною точкою слугує 1953 р. – рік смерті Сталіна, що поклав початок певному пом'якшенню внутрішньої та зовнішньої політики»<sup>10</sup>. Саме це пом'якшення, а також постанова уряду про розширення кіновиробництва 1952 р., призвели до того, що в СРСР почався «сплеск національних кінематографій — так само яскравий, як і короткий»<sup>11</sup>. У 1958 році, коли знімався фільм «Лілея», цей сплеск лише починався.

Музичний фільм «Лілея» був створений на Київській кіностудії ім. О. Довженка на основі однойменної балетної постановки на музику К. Данькевича (1940 р.). Як постановка, так і фільм значно відрізняються від оригінальної балади Т. Шевченка (в основу сюжету покладені твори «Сліпий», «Княжна», «Відьма», «Неофіти», «Марина»), тому доцільно навести тут короткий переказ сюжету стрічки. Фільм розповідає про трагічне кохання бідної Лілеї та її односельчанина Степана. Під час заручин Лілеї та Степана дівчину бачить князь, закохується в неї та вирішує розлучити молоду пару. Степан тікає на Січ, а Лілея переховується у старому млині. Тікаючи від князя та його людей, Лілея опиняється в різних місцях: у таборі циган, у підводному царстві русалок. У цей час козак Степан потрапляє до татарського полону, де його осліплюють. Врешті княжі гайдуки знаходять як Лілею, так і Степана, котрий повертається в село сповістити про долю коханої та підняти народ на повстання. Лілея в панських покоях мусить танцювати, розважаючи князя та його гостей. Хоча селяни повстають проти князя, фінал фільму трагічний – Лілея помирає, і в останніх кадрах сліпий Степан на її могилі закликає до боротьби проти панського гніту. Після свого виходу «Лілея» здобула успіх як в Україні, так і за кордоном<sup>12</sup>. Проте доводиться констатувати, що зараз цей фільм мало відомий широкій аудиторії.

Так само як балетна постановка не є «перекладом» на мову танцю оригінального твору Шевченка, фільм «Лілея» не є простою екранізацією балету, а саме музичним фільмом. Спочатку до роботи над фільмом був запрошений головний балетмейстер Київського театру опери і балету імені Т. Шевченка Вахтанг Вронський, автор постановки «Лілеї» 1956 року. Проте згодом Вронський почав співпрацювати з режисером Василем Лапокнишем, щоб спільно знайти найбільш влуч-

не кінематографічне вираження твору. В архівних матеріалах кіностудії зазначається: «У зв'язку з змінами, що виникли при переведенні сценічного матеріалу на мову кіно, необхідно було переглянути і по-новому вирішити усі рисунки танців»<sup>13</sup>. Висновок по фільму від 20 грудня 1958 р. наголошує: «<...> У фільмі широко використовуються засоби кінематографічної виразності, що вдало поєднані з прийомами балету»<sup>14</sup>. Саме засоби кінематографічної виразності, ті механізми, завдяки яким аудиторія може відчутти афективну силу твору, є найцікавішими для нашого аналізу.

Візуальне рішення «Лілеї» свідчить про намагання режисерів справді збагатити мову танцю мовою кінематографа. Фільм починається з крупного кадру квітки лілії, що повільно розкривається, потім кадр перетікає в український пейзаж. Після цієї ліричної «передмови» раптово настає енергійне продовження. У той час як на задньому плані видно постаті танцюристів, на передньому плані юні хлопці та дівчата кидаються квітами, що пролітають повз кінокамеру і засипають її. Камера теж стає динамічною, наближаючись до танцюючої молоді та рухаючись в одному напрямі з нею. Проте молодь все ще важко розгледіти, оскільки між нею та камерою — довгі гілки дерев, тин, люди, що кидають квітки. Вже з перших кадрів помітно, як автори прагнуть прибрати дистанцію між переднім планом і тлом, переосмислити їх взаємовідносини. Змішання першого плану і тла – одна з характерних рис гаптичної візуальності, як її описує Л. Маркс: «Поняття гаптичного іноді використовується стосовно браку візуальної глибини, коли око радше переміщується по поверхні об'єкта, ніж рухається в ілюзорну глибину. Я надаю перевагу означенню гаптичної візуальності як видові бачення, що використовує око як орган дотику»<sup>15</sup>.

У сцені народного гуляння прийом змішання та взаємозаміни тла і переднього плану неодноразово повторюється. Танці на другому плані супроводжуються на передньому плані посталями тих, хто танцює або споглядає дійство. Стрибки через багаття різко переходять у крупні плани вогню, а палаючі колеса котяться просто в камеру, заповнюючи весь екран червоним полум'ям. Ця перша сцена фільму покликана акумулювати посилену увагу аудиторії через тілесну реакцію-відповідь на зображуване. По-перше, об'єкти, які затуляють на першому плані те, що відбувається на другому плані, стимулюють аудиторію «використовувати око як орган дотику», розглядати поверхню екрана, замість того, щоб безпосередньо концентру-

вати погляд на танцюючих. По-друге, надкрупні плани багаття сприяють викликанню в уяві фізичних спогадів про жар вогню: таким чином, до безпосередньо тактильних відчуттів додається відчуття тепла. По-друге, швидкий рух камери, що подекуди супроводжує танцюристів, а подекуди наближається чи віддаляється від них, посилює відчуття енергії танцю, втягує аудиторію у фізичне відчуття руху — кінестетичний досвід.

Симптоматично, що саме в цій сцені (порівняно з іншими сценами фільму) так багато уваги надається чуттєвій складовій кінодосвіду. На нашу думку, ця увага не випадкова. Ця сцена знайомить аудиторію з основними героями фільму: князем, «володарем землі та кріпацьких душ», кріпаком Степаном та власне селянами. Таким чином, фільм виявляє традиційні «комплекси» — панський і народний<sup>16</sup>. На відміну від пана, зображення якого не виходить за рамки канонічної оптичної візуальності, народ представлений у сцені за допомогою гаптичної візуальності та кінестетики, перетворюючись на колективне тіло, з яким може ідентифікуватися аудиторія.

Важливо зауважити, що оператором фільму був Микола Топчій, «фундатор-першопроходець»<sup>17</sup>, постійний партнер та однодумець Івана Кавалерідзе, котрий зняв, зокрема, «Коліївщину» та «Прометей», за мотивами шевченківських творів. Є. Марголіт говорив про Топчія: «Грандіозна майстерність <...> очевидна — у нього є такі прийоми кольорового кіно, які потім виявляться у інших операторів, від Юрія Ілленка до Юрія Клименка»<sup>18</sup>. «Лілея» стала другим кольоровим фільмом Топчія, в якому, попри певні «окови» балетного жанру, він зміг проявити свою майстерність. Наприклад, сцена, в якій Степан та Лілея знайомляться та закохуються одне в одного, важлива саме з точки зору використання елементів кінематографічної виразності. Саме тут вводиться цікаве операторське рішення: до рухомої камери згори почеплено гілля, яке, обрамляючи кадр, створює своєрідну віньєтку. Під час танку-гри Лілеї з подругами кадр згори обрамляє листя, а внизу на передньому плані з'являються жінки-глядачки, знову створюючи взаємодію між першим та другим планом. Після танку Лілея та Степан вперше цілуються: камера робить раптовий наїзд на пару, і листя, що було майже непомітним при статичній камері, починає коливатися. Таке живе обрамлення посилює чуттєвість сцени завдяки своїй гаптичній складовій — особливо враховуючи поєднання з музичним супроводом (обрив попередньої мелодії та пронизливий звук скрипки),

а також застиглістю самої пари та свідків поцілунок. Згодом цей прийом увиразниться ще більше — варто згадати хоча б зйомку крізь гілля дерев закоханих Марічки та Івана в «Тінях забутих предків» С. Параджанова. Таким чином, мотив закоханості та емоційної близькості Лілеї та Степана, їх перший поцілунок, виражається за допомогою засобів гаптичної візуальності («сплощення кадру», зближення переднього і заднього планів) та кінестетики (динамічний довгий план).

Інша сцена фільму, обрана для аналізу, пов'язана з передачею часових модальностей у фільмі й є, мабуть, найяскравішим прикладом роботи гаптичної візуальності у стрічці. Це сон Лілеї та її візит до царства русалок. Перехід з модальності реальності в модальність сну заздалегідь підготовлений та «пояснений» аудиторії на двох рівнях: вербальному та візуальному. Вербальний рівень полягає в закадровому голосі диктора, котрий сповіщає перед початком сцени: «І заснула під деревом змучена Лілея. І сниться їй...». Дикторський текст був запропонований для «посилення емоціонального звучання фільму» і супроводжує основні події фільму. Проте при підготовці фільму художня рада кіностудії вирішила, що текст «потрібно використовувати в тих місцях картини, де він конче необхідний»<sup>19</sup>. На думку Є. Марголіта, «кінець 1950-х років — доба ще достатньо жорсткого реалізму або, скажімо, умовно жорсткого, але в будь-якому разі реалізму: побутової правдоподібності, побутової достовірності»<sup>20</sup>. Сон Лілеї, напевно, потрібно було супроводити «достовірним» поясненням для того, щоб відрив від реальності став зрозумілим. Таким чином, за способом переходів між модальними пластами фільм опиняється поміж «Суничною галявиною» Бергмана 1957 р. (де ще використовувався закадровий голос) та «8 1/2» Фелліні 1963 р. (у якому переходи здійснювалися без жодних маркерів).

Що ж до візуального рівня, нереальні, фантастичні події мрій або снів, зміни темпоральної модальності дуже часто передаються в кінематографі саме завдяки використанню чуттєвого досвіду — у цьому аспекті сон Лілеї можна вважати одним з передвісників снів у «Івановому дитинстві» А. Тарковського 1962 р. Наведемо знову цитату Є. Марголіта про М. Топчія: «Топчій — один з найбільш заповзятих <...> адептів мальовничого кіно, традиція якого існувала в той час не в українській режисурі, а лише в українській операторській школі»<sup>21</sup>. Сцена сну побудована на грі відтінків та світла. Саме характер зображення вирізняє сон Лілеї поміж реальних подій у фільмі:

за допомогою комбінованих зйомок (з використанням акваріума), зміни освітлення, світлофільтрів, м'якого фокуса, подвійної експозиції досягається ефект фантастичності, нереалістичності зображення. Це відрізняє її від аналізованих вище сцен, у яких афективний вимір створювався за допомогою декорацій та планування мізасцени. Для сцени під водою Топчій та Лапокниш вдало поєднують різні шари зображень в одному кадрі: танцюючих русалок, плаваючих рибок, хвиль на воді. Такі багатошарові гаптичні зображення дають окові можливість вільно ковзати поверхнею екрана, зупиняючись на різних фактурах та елементах зображення, переходячи від першого плану (рух рибок) до загальної мізансцени (танці русалок та Лілеї). Відповідно завдяки гаптичній візуальності, що викликає тактильні спогади, ця сцена покликана створити відчуття приємного дотику в аудиторії. На противагу цьому відчуттю, поява княжого гайдука та князя уві сні Лілеї супроводжується напливом з різким наведенням фокуса на контрастно освітлених антагоністів. Закохана пара сахається, як, імовірно, й аудиторія, яку «виривають» з режиму гаптичної візуальності.

Аналогічно створена й коротка сцена, що репрезентує перехід з однієї часової модальності в іншу, – сцена спогадів Степана про його осліплення. Її розпочинає коментар диктора «А сталося лихо...», котрий переповідає, що сталося зі Степаном у турецькому полоні. Ірреальність того, що відбувається, акцентована й завдяки подвійній експозиції – крупні плани обличчя Степана та Лілеї нашаровуються на зображувані події. Проте, незважаючи на цю ірреальність, аудиторія активно залучається не у відсторонене споглядання, а в переживання та відчуття трагічних подій – адже обличчя Степана та Лілеї повсякчас спотворюються болем або жахом. На нашу думку, через гаптичну візуальність автори фільму намагаються передати болісні, травматичні відчуття та посилити афективний вимір сцени. Сцени сну і спогадів – кінематографічні втілення філософії вчителя М. Топчія, О. Калюжного, котрий стверджував: «Фільм має бути настільки ж площинним, як і картина живописця, як єгипетська фреска, як старовинна ікона»<sup>22</sup>. Калюжний порівнював ідеальний фільм з малюнком на матовому склі, що приховує життя від глядацької аудиторії. Саме цей «малюнок» обрав М. Топчій для ірреальних сцен, що приховують життя і водночас виявляють його в своєму чуттєвому вимірі.

Всього лише через п'ять років після виходу «Лілеї» починаються зйомки «Наймички», ще

одного музичного фільму за мотивами однойменного твору Шевченка. Як і «Лілея», «Наймичка» є уособленням синестетичного твору — проте цього разу кінематографічного втілення співу, а не танцю. Музичною основою фільму стала опера М. Вериківського за лібрето К. Герасименка. За словами С. Лисецького, оператора фільму, «важко робити кінооперу – це, перш за все, впливає з того, що мистецтво взагалі – умовна штука. Опера – специфічно умовна, кіно – більш натуралістичне. Яким чином суперумовне сценічно-музичне дійство перенести на кінематографічний, реалістичний ряд, тим паче, що сюжетно дія розгортається а абсолютному побуті? Як знайти співзвучність між музичним і візуально-пластичним? Це було, певне, основне завдання – не скажу, що усвідомлене – адже пояснити як це зробити, ніхто не міг – у школах нас того не вчили... Підсвідомо, певне, я спирався перш за все на Шевченка»<sup>23</sup>. «Наймичка» була створена до 150-ї річниці Кобзаря, і В. Донська-Присяжнюк отримала першу премію на всесоюзному кінофестивалі в Ленінграді (1964 р.) за виконання головної ролі – наймички Ганни. Не лише блискуча акторська гра, а й талановита режисерська та операторська робота (як і робота усієї команди, що працювала над фільмом), попри «труднощі перекладу», стала причиною того, що фільм хвилює та зачаровує й сучасну аудиторію.

Слід зазначити, що порівняно з «Лілеєю», яка знімалася переважно в павільйоні достатньо невеликого розміру, «Наймичка» характерна саме «вільними» натурними зйомками – для них було відібрано красюди навколо Канева. Проте у зйомці опери, на думку оператора фільму С. Лисецького, «Натура не має права бути просто пейзажем, вона має бути органічним компонентом дії». У «Наймичці» природа є повноцінною дійовою особою – так само, як і в поезії Шевченка, якою надихалася знімальна група. Саме це, на нашу думку, зумовлює використання гаптичної візуальності в зйомці пейзажів – увага привертається до деталей, фактури, сонце або квітуча гілка знімаються за допомогою світлофільтрів, що пом'якшують зображення.

Особливо цікава роль природи у сценах, що зображують кохання Ганни та улана. Важливо, що усі ці сцени супроводжуються елементами гаптичної візуальності: м'яким фокусом, сплюсненням перспективи за рахунок фактури предметів або інших засобів. Цікавим у цьому плані є вирішення сцени знайомства дівчини та улана: Ганна дивиться на своєї віддзеркалення у воді, яке почи-

нає пульсувати та коливатися, доки не губляться контури зображення і воно не перетворюється на суміш рухомих кольорів. Коли вода нарешті заспокоюється, поряд з віддзеркаленням Ганни виникає віддзеркалення улана, що дивиться на неї\*. Сцена поцілунку відбувається на тлі яблуні, яка заповнює весь кадр. Улан цілує Ганну, тоді як на першому плані та довкола персонажів гойдаються гілки з яблуками, – своєрідна «рима» до сцени з поцілунком у фільмі «Лілея». Таким чином, афективний досвід закоханості виражається пластично саме за допомогою гаптичної візуальності.

Подібність до «Лілеї» полягає і в способі передачі в «Наймичці» зміни темпоральної модальності. У фільмі наявні дві сцени спогадів — це спогади Ганни та улана про їхній роман. Обидві сцени починаються і завершуються переходами, що символізують перехід з реального часу в уявний, водночас зображення самих сцен є часто розфокусованим. Схожий спосіб застосовується і в сцені плину часу та зростання малого Марка: серія кадрів, що зняті у стилістиці «спогадів», перемежовується переходами-напливами. У порівнянні з «Лілеєю» стає очевидним, що перехід з однієї модальності в іншу стає більш поширеним та зрозумілим явищем у кінематографі: він вже відбувається без закадрового монологу та потребує меншої попередньої підготовки аудиторії.

Часом гаптична візуальність поєднується з кінестетикою для вираження афективного відчуття, відмінного від стану закоханості або передачі іншої часової модальності. Прикладом такого поєднання є сцена жнив, що відкриває фільм. Камера повільно минає високу пшеницю таким чином, що погляд теж змушений «подорожувати» зображенням, не маючи змоги заглибитися в перспективу. Наступний план показує женця крізь колоски пшениці. Жнець ритмічно махає косою з грабками, і камера згодом фокусується на його спітнілому чолі, ритмічно наближаючись та віддаляючись від женця, міметуючи його рух та спонукаючи аудиторію пережити те саме відчуття. Сцена продовжується показом нових персонажів-селян, що працюють, і закінчується показом Ганни, яка завершує працювати і посміхається, витираючись хусткою. Відчуття, що виражається за допомогою візуальності та кінестетики сцени – це відчуття задоволення від фізичної праці. Така зйомка суголосна позиції Є. Марголіта, що інтерпретує кінематограф «відлиги» через взаємозв'язок пейзажу

\* Схожа сцена з віддзеркаленням пізніше з'явиться в «Тінях забутих предків», де Іван побачить у воді віддзеркалення померлої Марічки.

й героя: пейзаж вперше після «скутості» сталінської доби набуває динаміки, адже він «відкриває дорогу стихійному жесту персонажа»<sup>24</sup>.

Цей взаємозв'язок є ще більш очевидним при показі «стихійного жесту» Ганни – відмови від власної дитини. На відміну від сцени жнив, ця сцена знімається майже в темряві. Око може вирізнити лише контури дерев та фігуру Ганни, що біжить з дитиною з рідного села. Сплощення перспективи посилюється завдяки обраним ракурсам – так, крила вітряка, біля якого зупиняється Ганна, перетинають кадр, утворюючи площинну графічну композицію. Майже позбавлена кольору та світла, ця сцена посилює афективний досвід аудиторії, активізуючи її увагу та відчуття. Як і в сцені праці, афективний стан Ганни виражається як за допомогою засобів гаптичної візуальності, так і за допомогою кінестетики та пропріоцепції. Зокрема, цікава сцена, в якій Ганна щойно залишила свого сина чужим людям і тікає. Рух камери, що супроводжує біг героїні, є швидким і хаотичним, а соняшники, крізь які біжить Ганна, повсякчас закривають героїню, розмиваючи передній план. За декілька хвилин ми бачимо інший біг крізь соняшники — старого Трохима, проте сцена відрізняється від попередньої за способом зйомки – та, відповідно, силою емоційного, чуттєвого та афективного навантаження.

Говорячи про афективний досвід, ми не маємо забувати про головний мотив фільму. У висновку на літературний сценарій «Наймички» наголошувалось: «Вся подальша робота над сценарієм повинна бути спрямована на якомога точніше донесення шевченківської глибини у відображенні теми жінки-матері»<sup>25</sup>. Проте як можна передати досвід материнства в кінематографі? На нашу думку, чуттєва складова образу Донської-Присяжнюк є важливим компонентом емоційної сили та переконливості образу. Протягом усього фільму Ганна зображується через чуттєвий досвід. Вона знімає з голови хустку, коли закінчує працювати, та стрічку, коли вирішує йти у найми. Ганна міцно обнімає подругу, розповідаючи їй про своє нещастя. У кімнаті вона прихиляється обличчям до мотузок коліски свого сина Марка, а коли бачить його, цілує його руку. Через дотик виражається, передусім, материнська ніжність: це акцентовано й сценою, в якій прийомна мати Марка, Настя, гладить його ніжки. Проте в образі Ганни виражається й страждання від неможливості обійняти свого сина: так, Ганна часто спирається на двері або тримається за стіну. Коли Марко одружується, у розпачі від того, що не може розповісти йому

правду, Ганна хапається за кожух у кімнаті. Як душевні страждання, так і фізична хвороба героїні проявляються через дотик: вона тримається за серце, а в останніх сценах фільму спирається на палицю та тримається за стіну, щоб не впасти. Фінал фільму є також і чуттєвою кульмінацією: Ганна з останніх сил хапається за Марка, постійно голубить його, увага камери зосереджена на її тремтливій руці, що простягається за сином. На нашу думку, саме ця увага до передачі відчуття дотику, що триває протягом фільму та загострюється наприкінці, посилює ідентифікацію аудиторії з героїнею, резонуючи з її фізичним та емоційним станом.

У той час як відчуття дотику поступово змінюється і загострюється протягом фільму через засоби кінематографічної виразності, передача кольору також змінюється. Є. Марголіт стверджує: «Колір ми починаємо сприймати тільки в тому разі, коли наші почуття збуджені, приведені, так би мовити, в бойову готовність. Не випадково найцікавіші наші експерименти з кольором <...> – там, де колір виникає на якийсь момент»<sup>26</sup>. У цьому сенсі «Наймичка» є унікальним експериментом, що виражає поезію Шевченка та музику Вериківського через колір: Ганна марніє на очах в буквальному сенсі слова. Перші сцени фільму вражають багатством кольору: так, Ганна вбрана в червоне намисто, червону стрічку, яскравий синій вінок з волошок та жовтий вінок з пшениці. Її віддзеркалення в синій воді під час сцени знайомства з уланом наповнене гармонійними насиченими кольорами. Проте чим далі, тим менш насиченими є кольори вбрання Ганни: починають переважати сірі, брунатні відтінки. Сцени з героїнею переважно відбуваються в хаті, що створює контраст з яскравими, наповненими кольором натурними сценами з іншими персонажами. Цей контраст є особливо виразним ближче до кінця фільму. У сцені, де Ганна молиться в церкві, жовтий колір є доміантним, тоді як інші кольори «вигорають», зливаючись із темним вбранням жінки та церковнослужителів. В останній сцені фільму Ганна лежить на тьмяному жовто-зеленому покривалі, що підкреслює жовтий, змарнілий колір її обличчя. На нашу думку, тьмяна кольорова гама, що увиразнюється протягом фільму, поступово готує аудиторію до невідворотного трагічного фіналу.

За словами С. Лисецького, «Кінотвір – це своєрідна мозаїка, смальта якої створюється технологічно. Проте під час створення кінофільму важливо зберігати внутрішній камертон – співзвучне чи не співзвучне художнє рішення оригінальній ідеї.

Основа цього камертону – інтуїція, що спирається на відчуття та попередній досвід». Це дослідження спрямувало увагу саме на процес технологічного створення кінематографічної «смальти»: феномен гаптичної естетики в фільмах «Лілея» та «Наймичка». Підсумовуючи, зазначимо, що обидва фільми активно використовують елементи гаптичної візуальності та кінестетики. Характерною рисою цього використання для обох фільмів є передання безпосереднього чуттєвого досвіду. І в «Лілеї», і в «Наймичці» через гаптичну візуальність та кінестетику передаються фізичні відчуття колективної активності: енергійний танок селян в першому випадку та їх колективна праця у другому. Подібними є й вираження афективного досвіду: в обох фільмах гаптична візуальність використовується для передачі досвіду закоханості. Так само схожим в обох фільмах є вираження зміни часової модальності, однак у «Наймичці» це вираження вже не потребує додаткового пояснення та підготовки аудиторії. Гаптичність кадрів досягається як за допомогою композиційних методів, так і за допомогою спеціальних технічних засобів. Характерною рисою фільму «Наймичка» є більша свобода у пластичній виразності, що спричинена як самим жанром фільму, так і ширшим контекстом розвитку відлиги в кінематографі. Гаптична візуальність та кінестетика, сукупно з експериментами з кольором, застосовуються в фільмі для поглиблення афективного досвіду аудиторії та посилення ідентифікації з головною героїнею через відчуття дотику.

Як «Лілею», так і «Наймичку» можна категоризувати як фільми «відлиги» завдяки їх особливій стилістиці, використанню пейзажу як органічного компоненту дії та увазі до вираження внутрішнього світу персонажів. Водночас можна стверджувати, що завдяки своєму оригінальному пластичному рішенню ці фільми закладають основу українського поетичного кіно – про що свідчить використання окремих кінематографічних елементів, зокрема, у «Тінях забутих предків» Параджанова. Феномен гаптичної естетики в кінематографі відлиги є багатоаспектним і складним явищем. Таким чином, до перспектив наукових пошуків можна віднести дослідження взаємозв'язку та порівняння гаптичної естетики цих фільмів та інших творів поетичної школи українського кінематографа.

<sup>1</sup> Эйзенштейн С. Избранные произведения в шести томах / Сергей Эйзенштейн. — М. : Искусство. — 1964. — Т. 2. — С. 311.

- <sup>2</sup> За А. Лурією, «<...> формою взаємодії чуттів є їх спільна робота, за якої якості відчуттів одного виду (наприклад, слухових) переносяться на інший вид відчуттів (наприклад, зорових). Це явище переносу якостей однієї модальності на іншу називається синестезією». Див.: Лекції по общей психологии / А. Р. Лурья. – СПб.: Питер, 2006. – С. 106.
- <sup>3</sup> Sobchack V. What My Fingers Knew: the Cinesthetic Subject, or Vision in the Flesh / Vivian Sobchack. // *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*. – Berkeley, CA : University of California Press, 2004. – С. 55–56.
- <sup>4</sup> Sobchack V. The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience / Vivian Sobchack. – Princeton University Press, 1992; Shaviro S. The Cinematic Body / Steven Shaviro. – University of Minnesota Press, 1994; Barker J. The Tactile Eye: Touch and the Cinematic Experience / Jennifer M. Barker. – University of California Press, 2009; Creed B. The Monstrous Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis / Barbara Creed. – London : Routledge, 1993; Williams L. Film Bodies: Gender, Genre, and Excess / Linda Williams // *Film Quarterly*. – 1991. – Vol. 4 (44).
- <sup>5</sup> Див.: Sobchack V. *Carnal Thoughts : Embodiment and Moving Image Culture* / Vivian Sobchack. – Berkeley, CA : University of California Press, 2004. – 328 с.
- <sup>6</sup> Marks L. The Skin of the Film : Intercultural Cinema, Embodiment and the Senses / Laura U. Marks. – Durham, NC and London : Duke University Press, 2000. – S. xi.
- <sup>7</sup> Ibid. – S. 162.
- <sup>8</sup> Ibid.
- <sup>9</sup> Marks, L. Haptic Visuality : Touching with the Eyes / Laura U. Marks // *Framework : The Finnish Art Review*. – 2004. – № 2. – S. 80.
- <sup>10</sup> Марголит Е. Живые и мёртвое. Заметки к истории советского кино 1920–1960-х годов / Е. Марголит. – СПб.: Сеанс, 2012. – С. 383.
- <sup>11</sup> Там само. – С. 453.
- <sup>12</sup> Капельгородська Н. Відгуки всесвіту (Українські фільми за кордоном) / Н. Капельгородська // Кіно і сучасність. Збірник статей. – К.: Мистецтво, 1963. – Вип. 2. – С. 169.
- <sup>13</sup> Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України (далі – ЦДАМЛМ України). – Ф. 670. – Оп. 1. – Спр. 3461. – Арк. 18.
- <sup>14</sup> ЦДАМЛМ України. – Ф. 670. – Оп. 1. – Спр. 3461. – Арк. 16.
- <sup>15</sup> Marks, L. Haptic Visuality : Touching with the Eyes / Laura U. Marks // *Framework : The Finnish Art Review*. – 2004. – № 2. – S. 79.
- <sup>16</sup> Параджанов С. Вечное движение / Сергей Параджанов // *Искусство кино*. – 2001. – № 12. – С. 28–39.
- <sup>17</sup> С. Лисецький. Микола Топчій як тінь забутих предків / Сергій Лисецький // *Мистецькі обрії* 2004 : альманах. Науково-теоретичні праці та публіцистика. – 2005. – Вип. 7. – С. 252–256.
- <sup>18</sup> Марголит Е. Живые и мёртвое. Заметки к истории советского кино 1920–1960-х годов / Е. Марголит. – СПб.: Сеанс, 2012. – С. 440.
- <sup>19</sup> ЦДАМЛМ України. – Ф. 670. – Оп. 1. – Спр. 1045. – Арк. 15.
- <sup>20</sup> Марголит Е. Живые и мёртвое. Заметки к истории советского кино 1920–1960-х годов / Е. Марголит. – СПб.: Сеанс, 2012. – С. 432.
- <sup>21</sup> Там само. – С. 435.
- <sup>22</sup> Цит. за: Марголит Е. Живые и мёртвое. Заметки к истории советского кино 1920–1960-х годов / Е. Марголит. – СПб.: Сеанс, 2012. – С. 520.
- <sup>23</sup> «Наймичка» в контексті сьогодення – в Будинку кіно відбувся показ і обговорення музичного фільму [Електронний ресурс] // Національна спілка кінематографістів України. – Режим доступу: <http://www.ukrkino.com.ua/about/spilkanews/?id=299> – Назва з екрана.
- <sup>24</sup> Марголит Е. Живые и мёртвое. Заметки к истории советского кино 1920–1960-х годов / Е. Марголит. – СПб.: Сеанс, 2012. – С. 400.
- <sup>25</sup> ЦДАМЛМ України. – Ф. 670. – Оп. 1. – Спр. 1672. – Арк. 11.
- <sup>26</sup> Марголит Е. Живые и мёртвое. Заметки к истории советского кино 1920–1960-х годов / Е. Марголит. – СПб.: Сеанс, 2012. – С. 435.

## ОБРАЗ ІСТОРИЧНОЇ ПОСТАТІ ЯК ФЕНОМЕН НАЦІОНАЛЬНОЇ ЕКРАННОЇ КУЛЬТУРИ

*У пропонованій статті на прикладі екранного втілення постаті Т. Г. Шевченка в ігрових фільмах і телевізійних серіалах українського виробництва ХХ–ХХІ ст. проаналізовано основні аспекти однієї зі складних форм художнього образу – зображення національно-значущої особистості в екранній культурі.*

*Проаналізовано екранну поетику, еволюцію образу Т. Г. Шевченка впродовж історії українського кіномистецтва, уточнено поняття «національно-значуща постать» в естетичному контексті.*

**Ключові слова:** кіномистецтво, Тарас Шевченко, естетика, історична постать, національне.

*В предлагаемой статье на примере экранного воплощения личности Т. Г. Шевченко в игровых фильмах и телевизионных сериалах украинского производства ХХ–ХХІ вв. рассмотрены основные аспекты одной из сложных форм художественного образа – изображение национально-значимой личности в экранной культуре.*

*Проанализирована поэтика, эволюция образа Т. Г. Шевченко на протяжении истории украинского киноискусства, уточнено понятие «национально-значимая личность» в эстетическом контексте.*

**Ключевые слова:** киноискусство, Тарас Шевченко, эстетика, историческая личность, национальное.

*The article deals with the examination of the basic aspects of one of the complex form of artistic image – a significant national historical figure in screen culture, on the example of Taras Shevchenko screen embodiment in Ukrainian feature films and television series produced in 20<sup>th</sup>-21<sup>st</sup> centuries.*

*It is analyzed screen poetics and Taras Shevchenko image evolution throughout history of the Ukrainian cinema art. Special attention is paid to «significant national personality» concept specification in the aesthetic context.*

**Key words:** cinema art, Taras Shevchenko, esthetics, historical figure, national.

Предмет дослідження – національно-значуща постать в екранній культурі – становить особливий інтерес, оскільки є таким мистецьким явищем, в якому поєднуються найвиразніші властивості художнього образу як загальної категорії естетики.

Відтак розмову про екранне втілення треба розпочати з певного ретроспективного екскурсу загально-мистецького характеру. Питання втілення національно-значущої постаті на екрані торкається поняття образу, екранного героя – що потребує детального з'ясування, з метою виявлення специфіки, яка відрізняє загально-мистецьке поняття образу (головного героя) і «національно-значущої» постаті, окреслення ознак, які дають змогу говорити про мистецьке, зокрема екранне втілення національно-значущої постаті

як про окреме самостійне явище в загальному мистецькому контексті.

Спочатку торкнемось поняття «героя» в історичному ключі. Це тим більш важливо, що попри поширеність виразів «історична постать», «загальноісторична фігура» тощо, під ними об'єднуються надзвичайно різні типи: мислителі і політики, полководці й тирані, митці й авантюристи, завойовники і визволителі... Оцінка ролі одних з них переоцінюється наступними поколіннями, інші лишаються в пам'яті як схоластичні приклади, довкола деяких вибудовуються міфи, роль окремих постатей зазнає несподіваних інтерпретацій, інколи повертаючи імена із забуття тощо. Навіть у відомій класичній праці Гегеля «Філософія історії», в частині, де докладно аналізується роль людини в історичному русі людства, Гегель



обмежується поняттям «загальноісторична постать», при цьому за приклади наводить Юлія Цезаря, Олександра Македонського – за німецьким мислителем, такий герой, ведений пристрастю, інтуїтивно вгадує «історичні можливості», дещо «загальне», у чому виражений поштовх «світового духу». Гегель пише: «Великі історичні відносини... Саме тут виникають великі зіткнення між наявними, визнаними обов'язками, законами й правами та між можливостями, які протилежні цій системі, порушують її й навіть руйнують її основу й дійсність, але водночас мають такий зміст, який може видатися гарним, загалом корисним, важливим і потрібним. Тепер ці можливості стають історичними; вони містять у собі дещо загальне іншого роду, ніж те загальне, яке становить основу існування народу або держави. Це загальне є моментом творчої ідеї, моментом істини, що прагне до себе самої й викликає рух. Історичними людьми, загальноісторичними особистостями є ті, у меті яких міститься таке загальне»<sup>1</sup>.

Однак це приклади специфічні і вочевидь не універсальні щодо історичного значення, хоча б з огляду на те, що політика і військова справа не вичерпують визначну історичну діяльність, скоріше навпаки, є специфічними проявами такої діяльності.

У цій праці під «національно-визначною історичною постаттю» ми розуміємо історичну особистість, вплив якої на національну культуру загально-визнаний народом упродовж декількох поколінь, незважаючи на змінні політичні обставини; її доробок входить у незаперечний культурний спадок, а його зміст є втіленням певних ідей, ключових для історичної долі і самовизначення народу. Така постать, з якою нація ідентифікує певні ключові риси свого ідеалу, національного характеру, історичної долі тощо.

Таке визначення певним чином навіть може перегукуватись з відомим міфологічним поняттям «культурного героя», втім, позбавлене суто міфопоетичного контексту. Таким чином, ця постать не просто знаходить своє відображення у мистецтві; ця постать опиняється у колі сталих тем мистецтва, які щоразу відновлюються у мистецькій мові нового покоління, нової доби. Вона стає певною «константою», довкола якої можуть вибудовуватись не лише традиція вшанування і вивчення, а й інтерпретації, забарвлені політично, ідеологічно і т. ін. Втім, такі інтерпретації не оспорожують (не заперечують) місце цієї постаті в національно-культурному просторі.

Порушена тема може мати достатньо широкий контекст – це й класичне питання ролі осо-

бистості в історії, і аспекти біографічних досліджень, і проблеми детермінізму історичних подій розвитку нації тощо. Ми свідомо зосереджуємося лише на мистецькому, кінематографічному аспекті, зокрема враховуючи й обсяг роботи.

У мистецькому контексті втілення національно-значущої постаті пов'язане з поняттям художнього образу – загальною категорією естетики – причому із специфічним випадком: прототипом.

Прототип (від грецьк. *prōtotypon* – прообраз) сполучає шар реального (риса і властивості реального характеру, історико-біографічні моменти) та шар художнього вимислу. На відміну від екранного героя як такого, який має певною мірою універсальні жанрові риси (герой-коханець, супермен, ліричний герой і т. ін) національно-значуща постать на екрані завжди несе в собі позитивно заряджене ядро, причому з цим пов'язані найсуттєвіші моменти для нації, те, що зараз називають національною ідентичністю, національною гідністю, «ідеєю» тощо.

Внаслідок визначеного вище національно-значуща історична постать у мистецтві входить до кола постійних тем, котрі певною мірою є циклічними, відновлюючись щоразу на новому етапі розвитку мистецтва, для нового покоління. Саме так відбувається з постаттю Тараса Шевченка в кінематографі України. Образ Тараса Шевченка послідовно втілювався в українському кінематографі у 1920-ті, 1950-ті, 1960-ті, 1990-ті та 2000-ні роки. Ці хронологічні точки накреслюють свого роду графік соціально-політичного та кінематографічного життя України, поворотні моменти історії країни і зокрема розвитку національного кінематографа, відповідно розтягуючи чи скорочуючи ланки-відрізки та показуючи їх вектор.

Відповідно, тут можна аналізувати не лише іконографію втілення національного історичного героя на екрані, а й іконологію (яка, за Ервіном Панофським, на відміну від іконографії, крізь призму естетики художнього твору досліджує культурно-історичні риси епохи<sup>2</sup>).

1920-ті рр. – період поживлення культурно-мистецького життя в Україні, політичні тенденції українізації, відповідні настрої у прошарку творчої інтелігенції. Фільм «Тарас Шевченко» Петра Чардиніна – перше втілення образу Шевченка на українському кіноекрані. У часописі «Кіно» (№ 8, 1926) вміщено статтю про знімання фільму, в якій показано на той час зразковий технологічний підхід і широту задуму: «Починаючи від розірваних чобіт, широких штанів і чумацького воза, і кінчаючи витонченим сурдуттом, фракком і ландо

того часу – все це треба було пошити й виготовити з матеріалів і матерії за малюнками того часу»<sup>3</sup>, з відповідною увагою до «всіх найменших відтінків у реквізиті, меблі, костюмах того часу, коли жив і помер великий поет» [Там само]. Знімали на Кавказі, в Ленінграді, Москві, Нижньому Новгороді, на натурах Київщини та у павільйонах кіностудії в Одесі. Фільм «Тарас Шевченко» 1926 р. став досягненням українського кіномистецтва 1920-х рр.

За 25 років Тарас Шевченко знов стає об'єктом зображення в ігровому кінематографі. Ігор Савченко вже мав визначний творчий доробок у жанрі біографічного фільму, створивши яскравий, художньо-виразний історико-біографічний фільм «Богдан Хмельницький» (1941).

Проте, на жаль, умови й обставини часу при створенні фільму «Тарас Шевченко» були іншими. Ідеологічний тиск красномовно проявляється у цьому протиставленні: один режисер у тому самому жанрі біографічного фільму про історичну національну постать досягає різних художніх результатів, і обставини не дають жодних підстав убачати в цьому питанні творчу удачу. «Богдан Хмельницький» 1941 р. – класичний кіно-біографічний твір цієї доби. В ньому є типові ознаки тогочасних радянських біографічних картин: образ народу, колоритна персоніфікація, характерні жанрові вставки, чітке протиставлення «своїх» і «чужих», російська мова розповіді і українські пісні музичним тлом. «Тарас Шевченко» 1951 р. певним чином перегукується з драматичною долею «Мічуріна» (1949 р.) О. Довженка. Саме в цей період кінострічки, зокрема біографічні, позначені найвиразнішим ідеологічним впливом, схолас-тичною догматизацією, шаблоном. Треба також враховувати, що Савченко не встиг сам завершити свій фільм, картину завершували учні режисера, це, безперечно, позначилося на фільмі. Склалася естетично-безвихідна ситуація: ідеологічний і формальний шаблон настільки звузився, що не лишилось місця для живого руху характеру, попри величезний акторський і режисерський потенціал.

Характерне для поетики втілення видатних постатей – коли самі постаті визнані і цим захищені від прямого засудження (проте не захищені від ідеологічної інтерпретації) – їхнє оточення може щоразу бути показане по-іншому, по-різному персоніфіковане. Це цілком аналогічно тому, як під час політичних змін у минулі часи зазнавали ретуші колективні фотографії вождів і політиків. Так, наприклад, у фільмі «Тарас Шевченко» 1951 р. Пантелеймон Куліш виведений за класичним зразком підступного зрадника, за рисами схо-

жого на негативного персонажа «шпигунських» стрічок тієї ж доби.

«Відлига» 1960-х – час створення фільму «Сон» – позначилась на кіновирозності. Насамперед у тому, що власне кінооповідність стала розкутішою, наратив ніби вийшов із стислих наче «бетонних берегів». З точки зору кінематографічної естетики фільм 1964 р. – це розкута мова кінорозповіді, з вільними переміщеннями у часі (флеш-бек), з переходами від внутрішніх картин уяви/спогадів героя до подієво-логічного наративу та інше.

При цьому центральна фігура – Шевченко – завжди лишається героєм, сповненим внутрішнього драматизму: в цьому вбачається ознака історичної фігури – вочевидь, цей механізм сягає ще розподілу на три роди художніх текстів (епос, драма, лірика): національно-значуща постать певного масштабу і суспільно-політичного значення фактично й не може бути позбавлена епічних і драматичних рис. На відміну від біографічних фільмів про реальні постаті з, так би мовити, світського життя, які можуть опинитись навіть в екстравагантному ексцентричному сюжеті (пригадаймо хоча б «Казанову» Ф. Фелліні або «Амадея» Мілоша Формана – з екстравагантним зухвалом, задирливим образом геніального композитора).

У праці «Автор і герой в естетичній діяльності» М. Бахтін аналізує такий складний аспект художньої творчості, як стосунки автора і героя твору. Бахтін зокрема описує випадки, коли між героєм і автором вбачається певна ідейна, психологічна паралель (Л. Толстой і Левін, Грибєєдов і Чацький). Бахтін пише: «Іноді спостерігається безпосереднє вкладення автором своїх думок в уста героя з точки зору їх теоретичної або етичної (політичної, соціальної) значущості, для переконання у їхній істинності та для пропаганди»<sup>4</sup>.

При цьому Бахтін, з одного боку, критично застерігає: «Це вже не естетично продуктивний принцип ставлення до героя» [там само], а з іншого – зауважує, що може мати місце й естетична переробка: «зазвичай при цьому проти волі й свідомості автора відбувається переробка думки для відповідності із цілим героєм, не з теоретичною єдністю його світогляду, а із цілим його особистістю, де поруч із зовнішністю, з манерою, із цілком певними життєвими обставинами світогляд – лише момент <...>. У тих же випадках, коли ця переробка не відбувається, виявляється не розчинений у цілісності твору прозаїзм» [там само].

На нашу думку, попри очевидну формальну відмінність між цілком вигаданим героєм та ге-

роєм, який має історичний прототип, ключовий момент – різниця між реальною людиною і героєм твору – є спільним. Автор і герой, наділений світоглядними позиціями автора, – так само не тотожні, як історична постать та її мистецьке втілення. Це протилежність «моменту події життя» і «моменту твору», за Бахтіним. Відповідно мистецьке втілення історичної постаті – це завжди трансформація, в якій світогляд реальної історичної особистості зазнає суто естетичної переробки.

Телевізійні фільми про Тараса Шевченка (зняті у 1992 та 2001 рр.) – «Тарас Шевченко. Заповіт» (реж. Станіслав Клименко, 9 серій) та «Мій Шевченко» (реж. Юрій Макаров, 4 серії) – це перенесення образу історичної постаті у телевізійний формат.

Обидва серіали, якщо можна так сказати, в малому (маючи на увазі одиничність прикладу) віддзеркалюють велике – зміну телевізійних форматів, розвиток жанру серіалу. Перший з названих фільмів, «Тарас Шевченко. Заповіт» (1992 р.) створений як загальноосвітня програма, з Богданом Ступкою у ролі ведучого й ігровими реконструкціями впродовж розповіді про життя Шевченка. Він є втіленням, так би мовити, класичного стилю освітніх телепрограм, стилістика їх опрацьована роками традиції, з характерними рисами вітчизняного ТБ-ефіру минулих літ: повільна, некваплива оповідність, ліричні відступи, певна дидактичність немовби навчального матеріалу. Другий серіал, фільм Юрія Макарова «Мій Шевченко» (2001 рр.), створений десять років потому, – спроба зробити продукт у форматі сучасних телевізійних історій про особистостей, у поетиці нової соціально-публіцистичної парадигми. Він розвиває жанр авторської передачі, це ніби розкуте пряме звернення автора-ведучого до глядача по той бік телеекрана.

У цьому серіалі Шевченко – наче герой «історії успіху»; інколи через стилістику і мовні зврати може видатись, що йдеться про успішного голову корпорації чи то створювача всесвітньо відомого бренду. І, між іншим, якщо справедливо, що будь-яка видатна історична постать з часом певним чином міфологізується, то сучасне світосприйняття у призмі мас-медіа замість правдивої міфопоетичної картини світу пропонує екранну міфопоетичну «картинку» з трансформацією складних, драматичних явищ життя у казково-наївні «історії успіху» з одноплановими кліше «харизми», «бренду», прямою залежністю між талантом, добробутом, успіхом.

Втім, відчутна певна відірваність зазначених фільмів від подібних зразків телепередач інших країн, які доступні сучасному глядачеві, а тому певна конкурентна неспроможність, «герметичність» створеного продукту. Дивною видається фігура Юрія Макарова – людини повільного темпераменту, в стильному дорогому костюмі – серед сільської природи та в інтер'єрах селянських хатин під солом'яними стріхами. Суто за логікою мізансцени очевидно, що людина в кадрі опинилась у середовищі дії нещодавно і певно лишатиметься недовго – і це контрастує з настроєм широї безпосередності, відбитої у назві «Мій Шевченко», і навіть дещо з форматом прямого демократичного спілкування з глядачем. Спостерігаємо й надумані сентенції. Після переліку подій в Європі чуємо фразу «а в Україні народжується Шевченко». Таке порівняння різнорідних явищ – є вочевидь порушенням логіки висновку, на кшталт «На горі бузина – а в Києві дядько». Далі чомусь, на думку авторів, «Шевченко, який народився в кріпацькій родині, просто не мав шансів», – так ніби вони забувають історичні приклади. Адже видатна постать, мистецький талант, духовний лідер – це завжди неочікуване явище, яке неможливо ані обчислити, ані передбачити. На відміну від формальних ознак (соціального статусу, освіти, статків і т. ін), де «шанси» справді можна заздалегідь передбачити з огляду на умови «старту».

При цьому в обох фільмах зберігається іконографія предмета зображення, що відповідає канонові певної доби, і водночас враховується зображально-виражальна специфіка телебачення і специфіка сприйняття телеаудиторією.

Підсумовуючи, можна зробити такі висновки.

Історична постать – поняття, яке охоплює різні соціальні типи і соціальні ролі, різні мотиви і форми проявів людської особистості. Національно-значуща історична постать – феномен людської особистості, в якому концентруються зокрема і міфологічні мотиви культурного героя, і риси ідеалу, і соціальна місія конкретного історичного періоду, і культурна пам'ять поколінь.

У мистецтві відомий зв'язок прототипа (реальної людини) з героєм твору у випадку з національно-значущою історичною постаттю зазнає трансформації. Позиція автора стосовно героя (за Бахтіним, це разом з жанром, є основними чинниками, що створюють образ героя) у випадку національно-значущої постаті не може бути абсолютно вільною: у тому розумінні, що такий герой не належить повною мірою авторові. В цьому відношенні не належить він і самому собі, адже герой

у художньому творі – це характер; у випадку національно-значущої постаті на перший план висувається вже наявний, міфологічно забарвлений, незрідка месіанський, «патерналістський» образ, у котрому головною є соціальна, історична роль, і його психологічний портрет досить часто стає також каноном.

Національно-значуща постать у мистецтві, зокрема на кіноекрані – стає постійним предметом зображення мистецтва кожної окремої епохи, при цьому зазначаючи розвитку іконографічно й іконологічно, зберігаючи, втім, культурно-історичне ядро, статус певного соціально-етичного канону. При цьому такий герой у своєму художньому втіленні віддзеркалює актуальні зміни у суспільстві, знакові явища.

Специфіка екранного втілення національно-значущої особистості та її відмінність – у порівнянні із просто «героєм» мистецького твору – полягають у тому, що герої мають універсальні жанрові риси (коханець, супермен, комічний, негативний), національний герой завжди має позитивно заряджене ядро, із чим пов'язується те, що зараз прийнято називати національною гідністю, втіленням національної (само)свідомості, і при цьому герой цей відображає зміни в суспільстві в теперішній момент (героїка революції, національна самосвідомість, історія успіху і т. ін.)

Упродовж історії національного екранного мистецтва був накопичений багаж екранного втілення постаті Тараса Шевченка. У сучасному екранному форматі – телесеріалі – зберігаються всі ці основні ознаки, крім того, долучається жанрова специфіка телебачення, акцентуються найяскравіші для масового глядача моменти, відчутна певна адаптація явищ і понять до мови сучасного інформаційного потоку.

При цьому вбачається спадкоємність екранної поетики, збагачення засобів виразності, нові форми візуального впливу поєднуються з наскрізними ідейними мотивами – все це дає змогу говорити про самодостатню, універсальну міфопоетичність екранного існування героя національної культури.

---

<sup>1</sup> Гегель Г. В. Ф. Сочинения. В 14 т. – Т. VIII. Философия истории // Пер. А. М. Водена ; ред. и предисл. Ф. А. Горохова. – М.–Л. : Государственное социально-экономическое издательство, 1935. – С. 28–29.

<sup>2</sup> Панофский Э. Смысл и толкование изобразительного искусства / Пер. с англ. В. В. Симонова ; ред. А. К. Лепорк. – Спб. : Гуманитарное агентство «Академический проект», 1999. – 394 с.

<sup>3</sup> Гарбер. Як робився фільм «Тарас Шевченко» Гарбер // Кіно. – 1926. – № 8. – С. 26.

<sup>4</sup> Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / Сост. С. Г. Бочаров ; текст подгот. Г. С. Бернштейн и Л. В. Дерюгина ; примеч. С. С. Аверинцева и С. Г. Бочарова. – М. : Искусство, 1979. – С. 11.

## ЗМІНА ПАРАДИГМИ КІНЕМАТОГРАФІЧНОЇ ШЕВЧЕНКІАНИ

*У статті досліджено знакові зміни у підходах сучасного вітчизняного кіномистецтва та екранних медіа в цілому до феномену Т. Г. Шевченка. Вперше піддано аналізу систему поглядів на духовну спадщину Кобзаря нової генерації митців українського кіно. Визначено типологію тем, актуалізованих підготовкою до 200-річчя поета.*

**Ключові слова:** кінематограф, фільм, шевченкіана, духовний світ, документалістика, анімація, проект, інтерпретація.

*В статье исследованы знаковые изменения в подходах современного отечественного киноискусства и экранных медиа в целом к феномену Т. Г. Шевченко. Впервые проанализирована система взглядов новой генерации украинских кинематографистов на духовное наследие Кобзаря. Определена типология тем, актуализированных подготовкой к 200-летию поэта.*

**Ключевые слова:** кинематограф, фильм, шевченкиана, духовный мир, документалистика, анимация, проект, интерпретация.

*The article investigates the significant changes in the approach of modern domestic cinematography and screen media in general to the Taras Shevchenko's phenomenon. For the first time subjected to the analysis the new generation of Ukrainian cineastes system of views to the spiritual world of the poet. Defined a typology of topics actualized within preparation for the 200th anniversary of the poet.*

**Key words:** cinema, film, Shevchenkiana, the spiritual world, documentary, animation, project, interpretation.

Являючи собою квінтесенцію українського духу, Т. Г. Шевченко відкриває для всіх прийдешніх поколінь можливості все нових і нових прочитань його творчої спадщини і для осмислення закладених у ній векторів розвитку нашої країни. Панорама екранних інтерпретацій творчості Кобзаря містить в собі чималий матеріал для дослідження еволюції культурних цінностей, геополітичних засад, а також маніпулятивних технологій, актуалізованих у різні періоди новітньої історії України. Метою цієї статті є вияву знакових змін у підходах сучасного вітчизняного кіномистецтва та екранних медіа в цілому до феномену Т. Г. Шевченка.

Приводом для її написання стало проведення Державним агентством України з питань кіно позачергового конкурсу неігрових кінопроектів, присвячених життю та творчості Т. Г. Шевченка. Конкурс відбувся восени 2013 р. відповідно до Плану заходів з підготовки та відзначення 200-річчя від дня народження Т. Г. Шевченка та 150-річ-

чя від дня його перепоховання, затвердженого розпорядженням Кабінету Міністрів України від 02.03.2011 № 167-р. Експертною комісією з питань кінематографії було розглянуто 12 кінопроектів у форматі відкритих пітчінгів (презентації кінопроектів). Під неігровими тут малися на увазі документальні, науково-популярні й анімаційні задуми. Переважна більшість учасників пітчінгів наполягала на тому, що їхнє бачення теми суттєво відрізняється від усталеного. Йшлося передусім про відхід від засад радянського мистецтва.

Вітчизняні письменники вже певною мірою пройшли цей шлях. Починаючи з доби перебудови, а потім у незалежній Україні вийшли твори, які відображали авторське сприйняття творчої спадщини Т. Г. Шевченка і його ролі в процесі становлення нації. Згадаємо тут такі принципи для нової доби праці, як «Шевченко і час» Є. Свєрстюка (1996), «Шевченків міф України. Спроба філософського аналізу» О. Забужко (1997), «Тарас Шевченко. Життя і творчість»

І. Дзюби (2008). Кінематографісти також постійно перебувають у пошуку екранних форм і художніх засобів, спроможних передати Шевченкову філософію буття і майбуття України. Та передусім вони намагаються зробити свій мистецький внесок у подолання відстані, утвореної у свідомості й художній рецепції сучасних українців десятиліттями заідеологізованого тлумачення творів поета. Відстані між розмаїттям і глибиною його образного світу та радянською традицією догматичного прочитання ідей поета.

Двохсотлітній ювілей Шевченка актуалізував роздуми про його роль і місце в сучасній українській культурі. Кіномистецтво ХХ століття має власний досвід осягнення творчості Кобзаря. Продуктивним для аналізу представлення образу Т. Г. Шевченка в неігровому кіно і на телебаченні, на думку авторки, є звернення до імагології, як частини історико-компаративного мистецтвознавства. У сучасному міждисциплінарному науковому дискурсі імагологію трактують передусім як дисципліну про закони створення, функціонування та інтерпретації образів «інших», «чужих» об'єктів. Проте саме поняття «імагологія» (вчення про образи) передбачає і ширше застосування. Тож у пропонованій статті розглядаються основні аспекти конструювання й тлумачення образу духовного провідника нації в українському неігровому кіно і на ТБ.

Передусім доцільно звернутися до так званої великої картини – трансформації означеного образу в історичному зрізі. Архівні матеріали вивчалися і радянським кінознавством. Найбільш фундаментально здійснив це завдання С. В. Дубенко у книзі «Тарас Шевченко та його герої на екрані» в розділі «Шевченко в хронікально-документальному та науково-популярному кіно». Він зокрема поділив досліджуваний масив кінодокументів на дві групи. До першої відніс «короткі репортажі, інформації, кінозарисовки (яких понад двісті) про відвідання музеїв, відкриття пам'ятників, ознайомлення з історичними місцями й ін.», до другої – «спеціальні випуски хронікально-документальних студій, кінонариси, приурочені до ювілейних дат»<sup>1</sup>. На відміну від зосередженого на суто мистецтвознавчому аналізі Дубенка, науковий інтерес авторки цієї статті скерований на розкриття імагологічних складових екранної шевченкіани.

Для цього авторка провела контент-аналіз колекції фільмів, кіножурналів і телесюжетів Центрального державного кінофотофоноархіву України ім. Г. С. Пшеничного (ЦДКФФА) за період від 1918 до 1961 рр. Такі хронологічні рам-

ки, охоплюючи лише частину зібрання ЦДКФФА, дали змогу, однак, упрозорити певні закономірності. Загалом проаналізовано 89 кіно- і телевізійних фільмів та сюжетів. Сенс цього розгляду полягав у тому, щоб з'ясувати, як саме російсько-центрична радянська культура формувала сприйняття творчості й особистості Т. Г. Шевченка. Задля систематизації спостережень всі дані зведено в лаконічну таблицю.

*Представлення образу Т. Г. Шевченка у хронікально-документальному та науково-популярному кіно 1918–1961 рр. (за матеріалами ЦДКФФА)*

Візуальна і змістова домінанта	Кількість	Відсоток
Пам'ятники поетові	43	48,31
Могила поета	22	24,72
Музей	15	16,85
Творча інтерпретація спадщини	9	10,11

Таким чином, відсоток кіно- і телевізійних матеріалів, зосереджених на показі пам'ятників поетові становить 48,31%, могили – 24,71, музеїв – 16,85, а творча інтерпретація спадщини Шевченка у формі присвяченої йому народної творчості, публічних дискусій, виступів письменників та ін. – 10,11%. Цілком очевидно, що переведенням Кобзаря в статус пам'ятника, а не дієвої складової тогочасного буття, радянські екранні мистецтва першої половини ХХ століття артикулювали насамперед його приналежність до минулого. Культурно-політичний меседж був однозначний і доволі категоричний. З одного боку, Шевченка послідовно проголошували борцем за визволення українського народу від поневолення царатом. Оскільки радянською владою царат повалено, висновок читався між рядків: Шевченкову місію слід вважати виконаною, а його спадщина належить минулій добі. В аналізованих екранних текстах відсутній розгляд будь-яких ідей поета, навіть його малярський доробок висвітлено лише у трьох стрічках. Фактично весь ідейно-художній комплекс його творчості, за лімітованим винятком, вилучено за рамки обговорення. Радянська культура, офіційно віддаючи належну шану духовному лідерові України, реально нівелювала актуальність його ідей, формалізувала сприйняття його образу.

Чи був такий підхід загальним правилом відображення особистості й доробку провідних діячів культури в екранних мистецтвах підданої

аналізові епохи? Це легко простежити на прикладі масиву кіно- і телевізійної продукції того ж періоду, присвяченої М. В. Гоголю. Спеціально для цієї статті авторкою вивчено зміст 63 неігрових фільмів й кіно- телесюжетів, відзнятих про письменника від 1918 до 1964. І ось яка кардинально відмінна статистика постає тут:

*Представлення образу М. В. Гоголя у хронікально-документальному та науково-популярному кіно 1918–1961 рр.*

Візуальна і змістова домінанта	Кількість	Відсоток
Творча інтерпретація спадщини	47	74,60%
Пам'ятники письменникові	11	17,46%
Музеї	4	6,35%
Могила письменника	1	1,58%

«Музеювання», «пам'ятниківізація» Гоголя посідають мінімальне місце в присвячених йому екранних текстах. Натомість творчій інтерпретації його літературної спадщини приділено максимальну увагу. У річищі саме такої інтерпретації було поставлено кілька повнометражних неігрових стрічок, зокрема – про органічну приналежність письменника до російської культури, а також – про його міжнародне визнання.

У культурологічних студіях «Між Гоголем і Шевченком» Юрій Луцький наводить слушне міркування стосовно пієтету, що його виказує Росія до Гоголя: «немає сумніву, що Гоголя можна розглядати як продукт загальноросійської культури. В останнє десятиріччя життя Гоголь став завзятим оборонцем цієї загальноросійської філософії, набагато завзятішим, ніж був у юності»<sup>2</sup>. Далі Луцький підсумовує, що Гоголь, на відміну від Шевченка, «не добачав ні у фольклорі, ні в історії нічого такого, що допомогло б йому повірити в окремішність України від Росії»<sup>3</sup>.

Слід також згадати вислів російського поета й публіциста Алексея Широпаєва, котрий, аналізуючи історичні шляхи Росії й України, зазначив: «Гаряча російсько-українська суперечка розгортається на історіософському, економічному, політичному полях. Це велика суперечка про Україну як таку, про її суверенітет і спроможності. Точиться вона і на полі культури. Тут, мабуть, головною стратегічною «висотою», за яку борються росіяни, є ім'я і спадщина Гоголя»<sup>4</sup>. На користь твердження А. Широпаєва промовляють і два ігрові мегапроекти, реалізовані у наш час ро-

сійським кінематографом: «Тарас Бульба» (2009) і «Вій» (2014). Шевченко, із його прагненням бачити Україну самостійною державою, далеко не частиною «вольної» сім'ї радянських народів, був прийнятний для совєцького режиму лише як пережиток попереднього століття. Саме таку концепцію презентували екранні мистецтва і система освіти СРСР. В її дусі виховувалися кілька поколінь українців. Інша річ, що національна свідомість завжди, бодай частково, була спроможна протистояти маніпулятивним технологіям влади. Але їхній вплив не минув безслідно.

Відтак із здобуттям Україною незалежності перед вітчизняним кінематографом постало завдання відтворити на екрані духовний світ Кобзаря у його цілісному, нередукованому варіанті. Першим великим кінопроектом, присвяченим творчості й особистості Т. Г. Шевченка, став 12-серійний телевізійний фільм Станіслава Клименка «Тарас Шевченко. Заповіт» (1992–1997), поставлений за сценарієм І. Дзюби, Б. Олійника та С. Клименка на Кіностудії ім. О. Довженка. Двоє із співавторів сценарію фільму на початку 1990-х не лише були досвідченими шевченкознавцями, а й обіймали офіційні посади в секторі культури: І. Дзюба був міністром культури (1992–1994), а Б. Олійник з 1987 р. і до сьогодні очолює Український фонд культури. Тож серіал С. Клименка передусім мав на меті подати позицію новоутвореної держави України щодо спадщини головної постаті свого духовного іконоста-су – Т. Шевченка. Планувався безпрецедентний за масштабом, сюжетними колізіями, кількістю історичних персонажів і подій телефільм (12 серій по 42 хв.). Економічна нестабільність країни у перше десятиліття незалежності, занепад національного кіновиробництва внесли корективи у первісний задум. Але навіть не в цьому була проблема.

Намагаючись виправити вади заідеологізованого радянського підходу до особистості й ідей Т. Шевченка, автори послуговувалися старим арсеналом засобів художньої виразності, а головне – діяли в межах традиційної для СРСР концепції представлення Шевченка як частини минулого, відторгненої від сучасності. Перша серія мала показову назву: «Давно те діялось колись». Починаючи оповідь, наратор проекту, народний артист України Богдан Ступка, одразу задавав часо-просторові координати оповіді: «Ми вирушаємо в життєвий і духовний світ великого поета і борця, який став виразником і символом своєї нації». А потім одягав циліндр і опанчу, щоб «органічно» увійти до кола персонажів XIX ст. Музичний су-

провід базувався на мотивах народних дум і пісень. Серіал С. Клименка позиціонувався як навчально-художньо-просвітницький, а чільне місце серед його замовників посідав науково-методичний центр Міністерства освіти України. Відтак у фільмі домінувала дидактична інтонація. За художніми якостями «Тарас Шевченко. Заповіт» лишився на рівні пересічної реконструкції, яка за багатьма складовими – підкреслено театралізованою виконавською манерою, типом освітлення, монтажу, відтворення кольору тощо – сьогодні застаріла й виглядає архаїчно.

Після відзнятої 1997 р. 11-ї серії роботи над циклом було призупинено через брак фінансування. У 2008 р. пішов з життя С. Клименко, у 2012 – Б. Ступка. Тільки у зв'язку із підготовкою до відзначення 200-річчя Т. Шевченка Товариство «Просвіта», яке є підрозділом Українського фонду культури, спромоглося отримати бюджетні кошти на завершальну 12-ту серію. Її постановником виступає Леонід Мужук, автор низки змістовних кінематографічних досліджень, присвячених «білим» плямам вітчизняної історії ХХ століття. Та хоч яким би став фінал одного з наймасштабніших задумів кіношевенкіани, сам серіал належить історії й за своїм форматом не відповідає вже горизонталі очікування своєї адресної аудиторії сучасної молоді й підлітків, призвичаєних поточною кінопрокатною продукцією до інших способів викладу теми, до інших засобів акторської виразності, монтажного ритму, спеціальних ефектів. «Тарас Шевченко. Заповіт» не відбувся як освітянський проект.

Наприкінці першого десятиріччя незалежності України на телевізійному каналі «1+1» було реалізовано творчий задум, який продемонстрував зміну системи поглядів на духовну спадщину Кобзаря і концептуальної схеми її рецепції, – «Мій Шевченко» Юрія Макарова. Застосований авторами «поліекран» надав динамічності зображальному рішенню, дав змогу відкрити додаткові смисли в зіставленні документів епохи, хронікальних кадрів та ігрових фрагментів про Шевченка (зокрема було використано уривки з фільмів Ігоря Савченка і Станіслава Клименка). Екранну візуалізацію реальних фактів, місць подій виконано із застосуванням найсучасніших технічних засобів. Синхронізація змісту екранної оповіді Макарова з його присутністю саме в тих місцях, а подекуди – й інтер'єрах, де перебував колись Т. Шевченко, своєрідним чином матеріалізує просторовий зв'язок часів. Вільнюс, Петербург, Арал постають у цьому контексті не просто як географічні назви,

а радше як частина спільної родової біографії поета і сучасних українців, його духовних нащадків. Сходжені Шевченком вулиці далеких міст, стримана стосила степових пейзажів, які він осягнув у своїх творах, всі реалії дистанційованого у часі світу враз опиняються на відстані погляду, а відтак приходять усвідомлення симультанності різних вимірів буття, вміло з'єднаних в екранному тексті. Авторський колектив проекту в складі Ю. Макарова і тодішнього генерального продюсера каналу «1+1» О. Роднянського, продюсера В. Оселедчика спирався у роботі над «Моїм Шевченком» на кращі мистецькі здобутки студії «Київнаукфільм», з якої всі вони починали свій творчий шлях і де сформувався їхній індивідуальний авторський почерк.

Завідувач відділу рукописів Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України Сергій Гальченко високо оцінив проект «Мій Шевченко»: «Мене радує те, що Юрій Макаров підійшов до висвітлення постаті Шевченка зі своєї позиції. І справді – його бачення цікаве і захоплююче, бо тут немає тенденційності, є дрібні неточності, є суб'єктивна оцінка деяких фактів, є про що сперечатися, полемізувати. У мене таке переконання, що це перший солідний і вагомий крок у сучасній кіно- і телешевченкіані»<sup>5</sup>.

Наступний сплеск інтересу кіномитців до теми Т. Г. Шевченка припадає на 2013–2014 рр. і пов'язаний із підготовкою до 200-річчя від дня народження Кобзаря. Як уже згадувалося раніше, у конкурсі, присвяченому ювілеєві, взяло участь 12 проектів. Їхні автори належать до різних поколінь. Дехто вперше звернувся до теми Т. Г. Шевченка саме задля участі в пітчінгу. Отже, що нового мають сказати вітчизняні документалісти у кіношевенкіані третьої доби національної незалежності? Перше, що привертає увагу в дванадцяти проектах, розглянутих Експертною комісією, – це їхня стовідсоткова зосередженість на творчій інтерпретації спадщини Кобзаря. Різні за мистецькою якістю, вони всі, проте, скеровані на осягнення сенсу його життя і творчості. І це засвідчує питому вагу спадщини Т. Г. Шевченка в сучасній українській культурі. У конкурсі взяли участь досвідчені кіномитці й нова генерація авторів. Перші здебільшого спиралися на апробовані засоби художньої виразності, другі намагалися знайти індивідуальне образне рішення. За зразок творчого бачення старшого покоління править документальний проект «Тарас Шевченко у світі великим». Режисер і сценарист Валентина Шестопалова назвала свій проект паралель-



ним дослідженням історії проникнення творів Шевченка в англomовну культуру в XIX і XX століттях й заявила, що прагне розкрити підгрунття, на якому формуються нові особистості, зацікавлені у популяризації творчості Т. Г. Шевченка в англomовному світі. Для посилення видовищності задуму вона планувала ввести сцени реконструкції за участю акторів, посилаючись на широке застосування цього прийому провідними світовими телеканалами. У радянській документалістиці міжнародний аспект рецепції Шевченка був представлений винятково зйомками відвідин іноземними делегаціями пам'ятника й могили Кобзаря. В цьому сенсі проект В. Шестопалової знаменував новий тип бачення теми. Разом із тим задумові бракувало художньої цілісності й динамічності.

Театральний режисер і культуролог Сергій Проскурня у проекті «Тарас Шевченко. Ідентифікація» запропонував у кінематографічній формі з'ясувати, якою є істина про поета, породжена уявою народу. Наскільки вона відповідає справжньому образу Кобзаря. З огляду на досвід радянської кіношевенкіани, така постановка питання постає цілком доречною. Основна мета задуму Проскурні – дослідити, за його власним визначенням, – ««міф України про Шевченка»: не те, що Кобзар зробив із Батьківщиною, а що Батьківщина зробила з ним; не те, що він писав про народ, а те, що розповідають про нього в народі, включно з різноманітними легендами, складеними серед різних соціальних груп, від революціонерів до жандармів»<sup>6</sup>. Режисер планував розгорнути у фільмі перекази та згадки літніх людей, цитати сучасників доби Шевченка, які доповнюють реальну біографію поета або ж суперечать їй, спогади старожитців, фантастичні оповіді (в тому числі – про посмертне життя безсмертного Кобзаря), ідеологічно вивірений фольклор радянських часів і «псевдошевенкіана». За формою це класичний монтаж інтерв'ю.

Паралельно із роботою над фільмом «Тарас Шевченко. Ідентифікація» Проскурня працював над телевізійним циклом «Наш Шевченко», започаткованим режисером на черкаській телекомпанії «Вікка». Саму ідею проекту С. Проскурня запозичив з документального фільму Владислава Виноградова «Наш Пушкін» (1979), поставленого до 180-річчя від дня народження російського поета. Виноградов знайшов продуктивний спосіб осучаснення образу класика, включення його у потік життя Росії 1970-х – через спогади його прямих нащадків, роздуми таких агентів впливу, як П. Антокольський, Б. Окуджава, Є. Євтушенко,

а також через сприйняття поезії О. Пушкіна простими росіянами.

Відштовхуючись від ідеї 40-хвилинного фільму Виноградова, С. Проскурня розгорнув власний проект у великий телевізійний цикл шевченкіани. Його задум включає 365 міні-сюжетів – по одному на кожен день між 9 березня 2013 і 9 березня 2014. У проекті вже знялись співачки сестри Тельнюк, Ірина Білик, співаки Фома, Фоззі, Андрій Хливнюк, київські актори Олег Примогонов і Олег Драч, львівська актриса Лідія Данильчук і поет Богдан Стельмах, джазовий піаніст Сергій Крашенінніков, письменник Юрій Андрухович, режисер Андрій Крїтенко, а також вчителі, школярі і студенти, журналісти, пожежники і прикордонники, бізнесмени і фармацевти, художники і юристи, бармени і байкери. Зйомки відбувалися в Черкасах, Чигирині, Холодному Яру та інших шевченківських місцях.

Через розгорнення проекту в часі, оголилася темпоральна логіка його змісту. «Коли почався Майдан, – розповів режисер в ефірі Радіо Свобода, – я зрозумів, що відтепер усі сюжети мусять з'являтися звідти. Тому що Шевченко, його творчість, його образ, його символ, він сам стали символом Майдану. Скрізь на Майдані, куди не кинеш оком, скрізь ти бачиш Шевченка, чи його портрет, чи якусь цитату, чи навіть переспіви з його поезії, такі рімейки, які на сьогоднішній актуальний лад переосмислені»<sup>7</sup>. Режисер звернув увагу на одного з вартових самооборони. Юнак мав постійний пост, прикрашений українським і вірменським прапорами. Зацікавлений вірменином, який вільно говорив українською, Проскурня зафільмував, як юнак читає уривок з поеми «Кавказ». Цей епізод картини невдовзі у трагічний спосіб поєднав правду мистецтва і життя: 20-річний Сергій Нігоян загинув від кулі снайпера під час протистояння на вул. Грушевського, а уривок проекту за його участю став онтологічним означником нової доби. Фінал телевізійного циклу «Наш Шевченко» запланований як велика телевізійна інсталяція під назвою «Шевченкоманія» у «Мистецькому Арсеналі», в ході якої на екранах 52-х телевізорів (відповідно до кількості тижнів від 9 березня 2013 до 9 березня 2014) демонструватимуться всі відзняті сюжети. Головний музичний образ циклу – «Отче наш» Валентина Сильвестрова, у виконанні Муніципального хору «Київ». Обидва задуми С. Проскурні виводять тему Шевченка у простір світового поп-арту, містять елементи естетики Е. Варгола і Н. Макларена. Надаючи своєму тлумаченню шевченкіани рис постмодер-

ної кітчевості, Проскурня, введений в образі химерника Павла Мацапури в «Рекреаціях» Юрія Андруховича, віднаходить чи не найкращий спосіб популяризації ідей Кобзаря в сучасному українському суспільстві, просякнутому стереотипами кітчу. Для глядача, призвичаєного до попсового телебачення та естради, кітч перетворюється на своєрідне естетичне есперанто, через посередництво якого він спроможний сприймати навіть доволі складні й контрверсійні ідеї.

Письменник із Кіровоградщини Олександр Жовна, який дебютував у режисурі кіно постановкою ігрового фільму «Маленьке життя» (2008), представив на конкурс документальний проект із ігровими елементами «Милі мої українці...». Він запропонував погляд на роль Т. Г. Шевченка в українському суспільстві крізь призму долі свого духовного учителя Степана Кожум'яки (1898–1989), який поклав життя на справу поширення ідей Кобзаря. Популяризація Шевченкових ідей коштувала героєві проекту двадцяти років заслання: спочатку – за влади Й. Сталіна, потім – за М. Хрущова. Жовна замислив дати Кожум'яці, який два роки не дожив до проголошення незалежності України, можливість у кінематографічний спосіб долучитися до сьогодення й вирішити, чи зреалізовано в ньому сподівання провінційного філософа і понад усе шанованого ним Кобзаря. Головною проблемою цього проекту стала відсутність чітко окресленого візуального образу.

Постановник низки документальних та ігрових картин, сценарист фільму «ТойХтоПройшовКрізьВогонь» (2012) Костянтин Коновалов присвятив свій проект «Експедиція» подорожі Т. Г. Шевченка в складі експедиції А. І. Бутакова на Аральське море. Надзавданням задуму Коновалова стало висвітлення діяльності Кобзаря в іпостасях мандрівника й етнографа. Для цього режисером заплановано реконструкцію подій 1848 р. Посилаючись на спогади та документи, в яких поет розкривається як сміливий мандрівник, невтомний дослідник, душа компанії, Коновалов тяжіє до відтворення образу Шевченка в усій складності його людських проявів, ігнорованих у неігрових стрічках минулих десятиліть. Значне місце у проекті відведено показові умов проживання Шевченка, деталям побуту, особливостям спорядження художника. До теми перебування поета на Аралі звертається й інший авторський колектив – сценарист Олександр Денисенко і режисер Олег Павлюченков – у проекті «Сліди, полишені вітрами».

Проект 39-річного режисера і сценариста Тараса Ткаченка «Кобзар» зосереджений на долі книги, яка значною мірою вплинула на становлення модерної ідентифікації українців і стала засадничим духовним документом української державності. Об'єктом мистецького дослідження Ткаченка є феномен Шевченка, тоді як предметом – історія видань «Кобзаря», тобто історія актів цензури, доносів, пробудження національної свідомості. У проекті йдеться не лише про прижиттєві видання, які перетворилися на раритети, а й про видання, що вийшли на Кубані, на Далекому Сході, у Китаї, Польщі, Канаді... Ареали поширення «Кобзаря» дають уявлення про географію розселення українців, а хронологічно – про історію України.

За задумом автора, у фільмі розглядаються різні аспекти, пов'язані з цією книжкою, – текстологічні, біографічні, географічні та історичні. Ткаченко, маючи дві вищі освіти – філологічну і режисерську, – зіставляє у своєму проекті як суто академічне і камерне значення, плануючи розшукати приватні людські історії пов'язані з цією книгою. Адже у багатьох родинах «Кобзар» зберігається як сімейна реліквія. Про свої «Кобзарі» мають розповісти нащадки І. Франка, В. Стефаника, а також сучасні літератори – Ліна Костенко й Іван Драч, автор сценарію фільму «Сон» (1964) Дмитро Павличко, – особистості, які стояли біля витоків відродження української державності. Одне з основних питань, на яке прагне знайти відповідь у своєму фільмі Т. Ткаченко, – які чинники сформували національний стрижень свідомості Т. Шевченка. Адже 1840 р., коли вийшла невеличка книжечка з 8 поезій: «Перебендя», «Катерина», «Тополя», «Думка», «До Основ'яненка», «Іван Підкова», «Тарасова ніч» і «Думи мої, думи мої, лихо мені з вами», поетові виповнилося 26 років, із яких в Україні він прожив лише 14, а решту – у Вільносі й Петербурзі. На переконання режисера, біографія «Кобзаря» іще далеко не завершилась, вона триває і триватиме ще довго, визначаючи історичні шляхи України.

Іншим прикладом сучасного творчого прочитання спадщини Т. Шевченка є проект «Сліди, полишені вітрами» режисера Олега Павлюченкова за сценарієм Олександра Денисенка. Звертаючись до духовного світу й філософії поета, автори висувують концепцію художнього проникнення до лірики Т. Г. Шевченка через посередництво найсучасніших виражальних засобів екрана. Це принципово новий підхід до екранної інтерпретації творчості Кобзаря, звернений не лише до

свідомості, а й до механізмів підсвідомої рецепції екранного твору. Математично точне використання колористики, темпоритм зображення, побудова монтажної фрази і тому подібні чинники несуть не менше смислове навантаження, ніж вербальна інформація. Для відтворення образного поетичного ладу, ритміки віршів застосовується урухомлена художня тканина акварельних робіт, вирішена у 3D на основі негативних оригіналів. Для фахівця з математичних алгоритмів колоризації та 3D Павлюченкова застосування новітніх технологічних прийомів є цілком органічним засобом художньої виразності. Важливим аспектом картини постає декодування смислів і композиційних таїн художніх творів Кобзаря. Поєднання візуального і текстуального шарів Шевченкового доробку в цифровій технологічній обробці дає можливість авторам через багатовимірний екранний образ розкрити сутнісні риси українського світобачення, сконцентрованого в творчості поета. Мікс творів В. Сильвестрова, М. Скорика, Є. Станковича надає проєктові О. Павлюченкова правдивого національного звучання. Проєкт здійснюється у співпраці зі США. Попри те, що у вітчизняній документалістиці 3D технологія застосовується вперше, світовий екран вже має чимало прикладів такого художнього рішення. Режисер фільму «Сліди, полишені вітрами» спирається передусім на естетичний досвід стрічки Віма Вендерса «Піна» (Pina, 2011).

Застосування тривимірного зображення у сучасній кіношевченкіані має на меті як художні завдання, так і комерційні. Автори прагнуть максимально розширити аудиторію свого твору, надати йому кінотеатральної конкурентоспроможності. У контексті прокатної продукції новітньої доби 3D технологія є однією з необхідних умов для залучення найактивнішої і водночас найбільш скептичної частини глядацької аудиторії – підліткової. Характерну замальовку її ставлення до національної класики подано в новелі «Українська література» провокативного кіноальманаху «Мудаки. Арабески» (2011), зафільмованого колективом молодих режисерів. Саме цьому глядачеві, ладному від нудьги на уроках української дорисовувати портретам класиків у підручнику цензурні й нецензурні «прикраси», відверто продемонстровані в «Українській літературі», адресовано анімаційний проєкт «Кобзар-2014» 43-річного режисера Богдана Шевченка.

На відміну від раніше згаданого дослідницького проєкту «Кобзар», присвяченого висвітленню історіографічного аспекту побутування

базового твору національної культури як книги, у «Кобзарі-2014» на перше місце виходить текст Т. Шевченка у специфічній модерній його візуалізації. За основу взято вірш «За байраком байрак», доповнений уривками з інших творів з «Кобзаря». Так само, як і постановник російської версії «Вія» (2013) Олега Степченко, Богдан Шевченко також художник за освітою. І для нього теж саме зображення стає домінантою образної структури фільму. На його переконання, культурно-історична спадщина України потребує модернізації, а використання новітніх технологічних можливостей екрана є одним із найпродуктивніших шляхів до неї, засобом включення класичної спадщини до горизонтів очікування молодого покоління. Одягаючи тексти «Кобзаря» у виразно маскультові лаштунки, Б. Шевченко, широко застосовує елементи естетики фентезі та бойовика, щоб надати дії видовищності й динамічності, синхронізувати її з характеристиками комерційної кінопродукції. Він наголошує, що саме ці якості надають його проєктові новаторського звучання. Привласнення собі новаторства в цьому разі ґрунтується на низькій обізнаності з історією вітчизняного кіно, зокрема – із «Колівищиною» (1933) І. Кавалерідзе. Але слід визнати й те, що кіномова постійно розвивається, можливості екрана вдосконалюються. Для вихованої кліпово-колажною естетикою Інтернету молодіжної аудиторії «Кобзар-2014» цілком може відкрити шлях до усвідомлення сенсу спадщини Т. Г. Шевченка – якраз завдяки обраній авторами специфічній художній формі.

Розгляд різних за тематикою і мистецьким рішенням проєктів, поданих до конкурсу, присвяченого 200-річчю від дня народження Кобзаря, дає можливість стверджувати, що вони на сто відсотків орієнтовані на творчу інтерпретацію особистості й доробку поета. І за цим показником суттєво відрізняються від радянської кіношевченкіани, смислової домінанта якої – відповідно до тогочасних ідеологічних настанов – нівелювала актуальність ідей Кобзаря, формалізувала сприйняття його образу. Частина задумів відображає прагнення сучасного українського кінематографа віддзеркалити онтологічний зв'язок історії й сьогодення, органічну присутність доробку Т. Г. Шевченка у дискурсі сучасної національної культури. Адресовані молодіжній аудиторії й розраховані на кіно-театральний показ проєкти позначені пошуком нових можливостей екранної виразності. Вони дають матеріал для подальшого аналізу ролі кіномистецтва в освітній справі.

<sup>1</sup> Дубенко С. В. Тарас Шевченко та його герої на екрані / С. В. Дубенко. – К. : Наукова думка, 1967. – С. 153.

<sup>2</sup> Луцький Ю. Між Гоголем і Шевченком / Юрій Луцький. – К. : Час, 1998. – С. 147.

<sup>3</sup> Там само. – С. 150.

<sup>4</sup> Широпаев А. Украинский и российский пути в истории : О двух разных народах / Алексей Широпаев // День. – 2010. – № 233. – С. 20.

<sup>5</sup> У святкові дні відбулась прем'єра телепроєкту Юрія Макарова «Мій Шевченко» [Електронний ресурс] // День. – 2001. – « 155. Режим доступу: [http://](http://www.day.kiev.ua/uk/article/media/taras-shevchenko-istoriya-uspihu)

[www.day.kiev.ua/uk/article/media/taras-shevchenko-istoriya-uspihu](http://www.day.kiev.ua/uk/article/media/taras-shevchenko-istoriya-uspihu) – Назва з екрана.

<sup>6</sup> Проскурня С. Режисерська експлікація проєкту «Тарас Шевченко. Ідентифікація» / Сергій Проскурня. – К. : Державне агентство України з питань кіно, 2013.

<sup>7</sup> Щур М. Загиблий майданівець Нігоян буде обличчям проєкту «Наш Шевченко» – Проскурня / Марія Щур » [Електронний ресурс] // Радіо «Свобода». – Режим доступу: <http://www.radiosvoboda.org/content/article/25239093.html> – Назва з екрана.

## ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

**Андрійцьо Василь Михайлович** – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри суспільних дисциплін Карпатського інституту підприємництва Відкритого міжнародного університету розвитку людини «Україна».

**Веселовська Ганна Іванівна** – доктор мистецтвознавства, професор, головний науковий співробітник відділу науково-творчих досліджень, інформації та аналізу Інституту проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України.

**Волошенюк Оксана Валеріївна** – провідний мистецтвознавець відділу кінознавства Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського Національної академії наук України.

**Гайдабура Валерій Михайлович** – заслужений діяч мистецтв України, член-кореспондент Національної академії мистецтв України, доктор мистецтвознавства, заступник генерального директора Національного академічного драматичного театру імені Івана Франка.

**Гуменюк Віктор Іванович** – заслужений діяч мистецтв АР Крим, доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри теорії та історії української літератури Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського.

**Дорошенко Андрій Дмитрович** – кандидат політичних наук, старший науковий співробітник відділу кінознавства Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського Національної академії наук України.

**Дмитрик Олена Мирославівна** – аспірантка відділу кінознавства Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського Національної академії наук України.

**Захаревич Михайло Васильович** – народний артист України, доцент, генеральний директор Національного академічного драматичного театру імені Івана Франка.

**Козак Богдан Миколайович** – народний артист України, академік Національної академії наук України, професор, завідувач кафедри театрознавства та акторської майстерності факультету культури і мистецтв Львівського національного університету імені Івана Франка.

**Коваленко Єва Ігорівна** – молодший науковий співробітник відділу культурології та театрознавства Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського Національної академії наук України.

**Кравчук Петро Іванович** – заслужений діяч мистецтв України, кандидат мистецтвознавства, професор, проректор з науково-педагогічної роботи Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.

**Лаврентій Роман Ярославович** – завідувач відділу культурно-просвітницької роботи Наукової бібліотеки Львівського національного університету імені Івана Франка.

**Новікова Людмила Євгеніївна** – кандидат мистецтвознавства, молодший науковий співробітник відділу кінознавства Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського Національної академії наук України.

**Овчїєва Леся Петрівна** – старший викладач кафедри сценічної мови Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.

**Партола Яна Вікторівна** – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри театрознавства Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.

**Пилипчук Ростислав Ярославович** – заслужений діяч мистецтв України, академік Національної академії мистецтв України, кандидат мистецтвознавства, професор, радник ректора Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.

**Полякова Юліана Юріївна** – театрознавець, головний бібліограф науково-бібліографічного відділу Центральної наукової бібліотеки Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна.

**Тримбач Сергій Васильович** – голова Національної спілки кінематографістів України, науковий співробітник відділу кінознавства Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського Національної академії наук України.

**Черков Георгій Анатолійович** – кандидат мистецтвознавства, науковий співробітник відділу кінознавства Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського Національної академії наук України.

**Чхатарашвілі-Петраш Інга Теймуразівна** – завідувач навчальної лабораторії кафедри кінознавства Інституту екранних мистецтв Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.

**Шульгіна Анастасія Артурівна** – аспірантка відділу кінознавства Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського Національної академії наук України.

**Науковий вісник** Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого: Збірник наукових праць / Київський нац. ун-т театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого; Редкол.: О. І. Безгін (голова) та ін. – К., 2014. – Вип. 14. – 192 с.

**Редакційна колегія «Наукового вісника Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого»  
запрошує Вас до активної співпраці!**

На розгляд приймаються рукописи статей в одному примірнику. Обсяг статті не повинен перевищувати **20–25 сторінок** (1 авторський аркуш). **За зміст статті, достовірність фактів, цитат, дат тощо відповідає автор.**

Структура наукової статті відповідно до вимог ВАК України повинна мати такі необхідні елементи: постановка проблеми у загальному вигляді та її зв'язок із важливими науковими чи практичними завданнями; аналіз останніх досліджень і публікацій, в яких започатковано розв'язання даної проблеми і на які спирається автор; виділення невирішених раніше частин загальної проблеми, котрим присвячується означена стаття; формулювання цілей статті (постановка завдання); виклад основного матеріалу з повним обґрунтуванням отриманих наукових результатів; висновки з даного дослідження і перспективи подальших розвідок у даному напрямку.

Матеріал обов'язково має супроводжуватися **анотаціями з ключовими словами та назвою статті** (*українською, російською та англійською мовами*), інформацією про автора (прізвище, ім'я та по батькові (повністю), науковий ступінь, вчене звання, почесні звання, місце роботи та посаду, номери телефонів для зв'язку, адресу електронної пошти).

Неопубліковані матеріали авторів не повертаються. Редколегія не завжди поділяє точку зору автора, зберігає оригінальний стиль матеріалів, залишає за собою право **редагувати й скорочувати** подані матеріали.

***Передрук статей, вже опублікованих в інших виданнях, не допускається.***

Посилання на «Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого» при передруку публікацій **є обов'язковим**.

Рукопис має бути набраним без переносів слів, у текстовому редакторі Microsoft Word for Windows, шрифтом Times New Roman, кеглем 14, міжрядковий інтервал 1,5, з однократними пробілами між словами, на сторінках формату А4, з нумерацією сторінок внизу. **Одночасно обов'язково подається стислий реферативний виклад статті англійською мовою** (обсяг 1,5 сторінки формату А4), набраний тим самим шрифтом, кеглем та з інтервалом рядків 1,5.

Абзацні відступи мають формуватися в тексті **автоматично**. Використання для абзацного відступу на початку рядка пропусків (пробілів) чи табуляції не допускається.

Посилання (виноска) виконуються через меню «Вставка» **автоматично** в кінці тексту.

Купюру в цитатах (навмисно пропущену автором статті частину цитованого тексту) позначають трьома крапками, взятими в кутові дужки: <...>. Файл має бути записаним на CD-ROM або на електронний накопичувач (флеш-пам'ять) у форматі DOC або RTF.

Матеріали надсилаються поштою на адресу: 01034, м. Київ, вул. Ярославів Вал, 40, редакція «Наукового вісника Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого» або електронною поштою

(E-mail): karpenko-kary@ukr.net

Телефони для довідок: (+380 44) 272-10-32; 272-02-20, тел./факс: 272-11- 25, 272-02-17.

Міністерство культури України  
Київський національний університет  
театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого

**НАУКОВИЙ ВІСНИК**  
**Київського національного університету**  
**театру, кіно і телебачення**  
**імені І. К. Карпенка-Карого**

**Збірник наукових праць**

**Випуск 14**

*Свідоцтво про державну реєстрацію КВ № 11161-4IP,  
видане Міністерством юстиції України 30.10.2006 р.  
(за звітний період перереєстровано за постановою ВАК від 18.11.2009 № 1-05/5)*

ISSN 1997-4264

Редактор Т. К. Щегельська  
Коректор Т. К. Торецька

Підписано до друку 15.09.2014 р. Формат 60×84/8.  
Папір офсетний. Гарнітура Таймс. Друк офсетний. Обл.-вид. арк. 19.89.

Адреса редакції: 01034, м. Київ, вул. Ярославів Вал, 40,  
редакція «Наукового вісника» Київського національного університету театру,  
кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.

Видавництво «Освіта України»,  
04136, м. Київ, вул. Маршала Гречка, 13, оф. 808  
Свідоцтво про внесення до Державного реєстру  
суб'єктів видавничої справи ДК №1957 від 27.09.2004 р.  
Тел. (044) 384-26-08, (097) 479-78-36, (050) 552-20-13.  
E-mail: osvita2005@mail.ru, www.rambook.ru

Видавництво «Освіта України» запрошує авторів до співпраці  
з випуску видань, що стосуються питань управління,  
модернізації, інноваційних процесів, технологій, методичних  
і методологічних аспектів освіти та навчального процесу  
у вищих навчальних закладах.  
Надаємо всі види видавничих та поліграфічних послуг.