

УДК 791.227Шевченко"1926"

Ольга Пашкова
(Київ)

ПЛАСТИЧНЕ ВИРІШЕННЯ ФІЛЬМУ «ТАРАС ШЕВЧЕНКО» (1926)

У статті розглянуто основні аспекти пластичного вирішення фільму «Тарас Шевченко» (1926). Проаналізовано метод реконструкції історичних подій, який використовувався в цій картині.

Ключові слова: пластичне вирішення, метод реконструкції.

В статье рассматриваются основные аспекты пластического решения фильма «Тарас Шевченко» (1926). Анализируется метод реконструкции исторических событий, использованный в этой картине.

Ключевые слова: пластическое решение, метод реконструкции.

The basic aspects of plastic solution of the film *Taras Shevchenko* (1926) are considered in the article. The author's purpose is an analysis of the reconstruction method of historical events which has been used while filming.

Keywords: plastic solution, reconstruction method.

Незважаючи на активні спроби модерністів з угруповання «Українська хата» і футуристів на чолі з М. Семенком ревізувати канонічний образ Тараса Шевченка, статус поета-місії в українській культурі залишився непохитним. «Іконоборчі» тенденції 1910-х – 1920-х років справили певний вплив на нове прочитання творчості поета, проте залишилися на узбіччі мейстрімівської тенденції, згідно з якою формувалося офіційне ставлення до творчості митця.

Популяризація спадщини Т. Шевченка в радянському суспільстві розпочалася на початку 1920-х років з видання наукових, популярних, педагогічних розвідок, присвячених поетові. У цей період відбулася зміна орієнтирів – до «архіву» потрапили традиційні епітети «національний пророк-кобзар» і «геніальний кріпак-самоука», натомість, набуло актуальності вивчення мистецького світогляду митця, вихованого на класичних взірцях, а також історично-суспільного тла, на якому розгорталася діяльність поета.

Певний внесок у справу популяризації творчості Т. Шевченка зробили кінематографісти. ВУФКУ в 1925 році доклав зусиль до споруди «пам'ятника» поетові – розпочалася робота над двосерійною історико-біографічною картиною «Тарас Шевченко». «Роль такого фільму-пам'ятника величезна, бо його побачать, зрозуміють, відчують мільйони людей: українців, росіян і взагалі трудящих цілого світу, – писала українська професійна преса. – Такий фільм має характер вічний. Він як пам'ятник ніколи не старітиме і щороку з'являтиметься на екранах в день ювілею Тараса Григоровича перед мільйонною аудиторією» [4, с. 1]. Випуск фільму планували до 112-ої річниці від дня народження творця.

Завдання для кінематографістів було сформульовано конкретно: картина мала стати «пам'ятником, гідним поета». Як результат, масштаби постановки були грандіозними для тогочасного українського кіно. У роботі над фільмом, крім кінематографістів, брали участь Всеукраїнська академія наук, Всеукраїнський музей ім. Т. Г. Шевченка, Одеський музей Академії наук, академіки М. Грушевський і О. Новицький, науковий співробітник Історичного музею в Києві етнограф А. Онищук, знавці шевченківської доби. Серйозність підходу до втілення на екрані біографії Т. Шевченка обумовлювалася значністю поетової постаті для української культури. «Всеукраїнська Академія Наук санкціонувала та у великій мірі допомагала зробити цей фільм правильно науковим, і цим дати новий культурний внесок до загальної скарбниці нашої культури, – повідомляв журнал «Кіно». – Професорові В. Г. Кричевському належить почесне місце, як одному з творців цього фільму: він науково-художньо оформив його» [4, с. 2].

У практиці кіновиробництва це був перший факт запрошення на посаду художника-постановника професора, фахівця з питань образотворчого мистецтва й архітектури, що пояснюється двома причинами. По-перше, у середині 1920-х років українська інтелігенція ще плекала ідеї про національне відродження та самостійність. По-друге, знакова постать Т. Шевченка ідеально підходила для увічнення засобами національного кінематографа, тому до фільмування «Тараса Шевченка» залучали найкращих вітчизняних фахівців.

За іронією долі представником Редсектора ВУФКУ на постановці був М. Семенко, який у маніфесті «Сам» (1914) епатажно заявляв: «Я палю свій “Кобзар”». Цей шевченкоборчий жест футуриста в рік столітнього ювілею митця був сприйнятий у суспільстві як відверта наруга над усією українською культурою. Проте ставлення М. Семенка до Т. Шевченка не було настільки однозначним, щоб зводити його до повного заперечення творчості поета. Мабуть, метою цієї акції було намагання звільнити шевченківський канон від штучних нашарувань, які йому надали численні інтерпретатори. Роботу у фільмі «Тарас Шевченко» можна розглядати як одну зі спроб М. Семенка переосмислити образ Т. Шевченка, подібну до відкриття рубрики «Реабілітація Шевченка» в журналі «Нова генерація» (1927–1930).

На посаду режисера запросили П. Чардиніна – провідного українського режисера, який після закінчення роботи над фільмом відсвяткував свій двадцятирічний ювілей роботи в кінематографі. П. Чардинін першим з театральних діячів розпізнав перспективність екранного мистецтва, тому його акторські роботи в новому мистецтві датуються 1908 роком. З цього часу майже жодна постановка кінокомпанії О. Ханжонкова не відбувалася без його участі. Таким чином, коли визнані майстри – Я. Протазанов, Є. Бауер і В. Гардін – тільки розпочинали свій шлях у дореволюційному кіно, П. Чардинін уже був досвідченим кінематографістом (його фільмографія за десять років роботи в кінематографі налічувала більше 200 фільмів за свідченням журналу «Мир екрана»).

За перше десятиліття П. Чардиніну вдалося створити певний канон у кіно, який наслідували початківці. Він мав репутацію режисера, який може будь-який, навіть безнадійний проект реалізувати на належному рівні, та навіть більше – досягти оптимальних результатів. У 1910-х роках поступово сформувалася його власна палітра виражальних засобів, які митець постійно удосконалював. Головне досягнення режисера – це творче використання всіх розповсюджених на той час прийомів фільмування (різні варіанти монтажних сполук, різномасштабні плани, ракурсна зйомка, глибинна будова мізансцени та світлові ефекти тощо). Серед жанрово-тематичних уподобань П. Чардиніна осібне місце посідали екранізації літературних творів (наприклад, «Король, закон і воля» за Л. Андреевим і «Мазепа» за Ю. Словацьким (обидва – 1914), «Хазяйка» за Ф. Достоевським (1916) та ін.). Улюблений репертуар визначав методи роботи режисера: головну ставку він робив на акторське виконання. Методи попереднього обговорення з акторами сцен і постійного спостереження за ходом фільмування через візир камери, апробовані П. Чардиніном, наслідували інші режисери. Після повернення з еміграції кінематографіст розпочав співробітництво з ВУФКУ – він зробив 26 фільмів на замовлення українських кіноустанов, серед яких «Тарас Шевченко» без перебільшення можна назвати найкращим.

Окремо слід наголосити, що П. Чардинін був майстерним оператором – як правило, він очолював операторську групу своїх стрічок дореволюційного періоду. Деякі свої картини він фільмував власноруч. Зокрема, професійна преса вирізняла якість операторської роботи П. Чардиніна у фільмі «Біля каміна».

Оператором картини «Тарас Шевченко» був провідний український майстер екрана Б. Завелєв. Становлення фахівця розпочалося у творчому тандемі з Є. Бауером. Оператор вважався неперевершеним майстром освітлення та зйомки глибинно побудованих композицій. Він виявляв вишукану майстерність у розміщенні освітлювальних приладів, чим досягав різних за тональністю освітлення ближніх та дальніх планів,

завдяки чому кінопростір набував ілюзії рельєфності. Усі ці фахові прийоми Б. Завелєв застосував під час постановки фільму.

Картина вирізнялася серед тогочасної української продукції методом реалізації художнього задуму. На меті, фактично, була реконструкція історичних подій. Метод обумовив усі підходи до матеріалу, насамперед до пластичного вирішення. Стрічка замислювалася не тільки як хронологічне викладення подій Шевченкового життя, а як панорама доби тощо.

Фільм задумувався як історико-біографічний: окремі, найбільш суттєві факти життя поета вибудовувалися за хронологією. Тогочасна критика звертала увагу на певні хиби загальної драматургії, зокрема на неопрацьованість деяких сюжетних ліній, проте загалом оцінювала стрічку позитивно. Не залишилися непоміченими акторська робота А. Бучми, виконавця ролі Т. Шевченка, і високий рівень зображальної культури, обумовлений професійною майстерністю П. Чардиніна, Б. Завелева і В. Кричевського. І справді, фільм «Тарас Шевченко» мав певні художні здобутки, які стимулювали подальші пошуки в галузі мови кіно.

А. Бучма мав подолати дві серйозні проблеми, що постали під час роботи над роллю. Першою з них була широка відомість людини, яку втілював актор на екрані. Адже творчість Т. Шевченка мала культовий статус в українській літературі. «Шевченко є виключна постать – навіть у масштабі всесвітньому, – проголошувалося в журналі «Кіно». – Шевченко не вкладається в схему суто-мистецького, суто-літературного розвитку. Пушкін – є геніальний поет – і тільки. Шевченко є, насамперед, постать громадсько-політична» [5, с. 2]. На час виробництва картини «Тарас Шевченко» цей вислів відображав офіційну позицію щодо цінності творчості Т. Шевченка, яку мали враховувати кінематографісти. Другу перепону складала драматургічна основа, що вибудовувалася за хронологічним принципом. Подібна форма передбачала показ низки подій і ситуацій, які ілюстрували біографічні факти. Актору треба було знайти такі засоби виконавчої виразності, щоб створити цілісний людський характер і унаочнити психологічні нюанси поведінки. А. Бучма, втілюючи образ Т. Шевченка, відійшов від зовнішньої афектації. Образ поета у виконанні актора набув монументальності, що відповідало тогочасним офіційним очікуванням. Наприклад, в одному з кульмінаційних епізодів, у якому Т. Шевченко чує свій вирок у жандармському управлінні, актор використав малорозповсюджений у кінематографі того часу прийом психологічної трактовки образу в кризовій ситуації: герой А. Бучми застигав у статуарному спокої, чим виражав відразу два стани душі – розуміння повного краху життя та мовчазної ненависті.

А. Бучма виявив себе майстерним актором кіно, який добре розумів екранну специфіку. Тогочасна преса відзначала його вміння не тільки органічно поводитися перед камерою, але й залежно від масштабу кадру використовувати необхідні пластичні та психофізичні дані власної вдачі. «Одна з найважливіших властивостей Бучми, що ріднить його з кращими майстрами екрану – почуття плану, – характеризувалася робота над роллю актора в журналі «Кіно». – Бучма знає апарат і вміє в залежності від плану, що на ньому він знімається в даному монтажному шматочку, досягти певного враження, користуючись з свого тіла або з речей, не нагромаджуючи рухів, а ощадно, економно подаючи мимічну фразу так, щоб вона не потребувала жодних пояснень і зайвих монтажних перерізків» [2, с. 5].

Сценарій охоплював події від часів дитинства до останніх днів життя поета. Дія починалася в рідному селі Т. Шевченка, також автори включили до картини петербурзький період, заслання, перебування в Україні. Як бачимо з переліку місць дії, локацій було багато. Проте найскладнішим виявилось відтворення історичного вигляду. Місця для фільмування шукали на Київщині та в селі Верховні, де ще зберігся колорит старого українського села. Там, де впадала в око неухильна дія часу, кінематографісти намагалися повернути його хід у зворотній бік – реставрували поміщицький будинок шевченківської доби. Багато сцен знімали в Ленінграді – у Зимовому палаці,

у Літньому саду та Петропавлівський фортеці. Крім того, фільмування провадилося навіть у тих місцевостях, де Т. Шевченко перебував тимчасово – у Москві, Нижньому Новгороді, на Волзі, біля Каспійського моря. На Кавказі було знято увесь Військово-Грузинський шлях, прірви й шпилі Кавказьких гір для сцен, у яких війська Миколи I долали Кавказ (за поемою «Кавказ»).

Досягти масштабного охоплення різних географічних місцевостей кінематографістам допоміг революційний для тогочасного українського кіно метод завчасної підготовки зйомок. Локації ретельно готувалися для фільмування. Коли розпочиналися зйомки запланованих об'єктів, члени знімальної групи, незадіяні в цьому процесі, здійснювали підготовку наступних місцевостей. Доки група перебувала у відрядженні, В. Кричевський розробляв дизайнерські концепти та розшукував необхідний історичний реквізит.

Після виходу картини на екран, В. Кричевський у журналі «Кіно» розповів про свою роботу: «Пристаюючи до праці над фільмом “Тарас Шевченко”, я постановив собі стати на рівень художньої, історичної й побутової правди» [3, с. 13]. В. Кричевський зосередився на відтворенні предметного тла історичних подій, де контрастно протиставлялися побут селян-кріпаків та панів. Основною метою було уникнення будь-якої поетизації середовища, тому художник ретельно вивчав архівні матеріали шевченківської доби, які допомогли б йому адекватно відтворити атмосферу першої половини ХІХ ст. Митець наводив приклад, як виник змішаний стиль «невловимого переходу від ренесансу до емпіге», притаманний апартаментам Енгельгардта: у період, коли відбувалися події, ампір доживав віку, проте художник припустив, що архітектура та декор можуть бути давнішого стилю [3, с. 15]. Автентичні предмети тогочасного побуту, меблі та костюми надавали музеї. Деякі необхідні деталі тогочасного побуту спеціально розшукувалися. Наприклад, диліжанс 1840-х років випадково знайшли на броварській станції, де він простояв багато років. Костюми виготовлялися на основі журналів мод 1818–1860 років. Для батальних сцен, у яких брали участь цілі кавалерійські бригади, у майстернях Одеської кінофабрики було виготовлено 1000 комплектів одягу, крім того їм було штучно надано вигляду, ніби вони були у тривалому використанні.

Увага В. Кричевського була зосереджена на створенні відповідної атмосфери місця дії, яка доповнювала б психологічні характеристики персонажів і драматичні колізії. Дизайну інтер'єрів майстерень художників і кімнат притаманні художній смак і функціональність. Влучно підібрані деталі підкреслюють драматургічний настрій конкретного епізоду. Щоправда, тогочасна критика звинувачувала кінематографістів у надмірному натуралізмі епізодів у майстернях, проте для сучасного ока подібна композиція видається привабливою, завдяки притаманній їй лінійній чіткості. Ретельно дібраний реквізит не відволікає від дійових осіб, натомість додає відтінки й історичну конкретику. Достовірності середовища сприяли зйомки деяких епізодів у автентичних історичних місцях (наприклад, кімнати Зимового палацу, зал Дворянського зібрання). Заради ефекту «справжності» реставрувалися будинки, які планувалося фільмувати.

Глибоке знання В. Кричевським народного декоративного мистецтва виявилось в оформленні сцен із селянського життя: кожна деталь побуту, інтер'єрів і костюмів була продумана і доречно використана, що сприяло відтворенню шевченківської доби. Проте після виходу картини на екрани в цих епізодах убачали присмак «пейзажності», а в 1930-х роках їх було нищівно розкритиковано. «Життя українського села романтизовано, – писав П. Грідасов. – Роботу в полі показано, як в опері – в нарядах, світлих убраннях, з піснями. У всьому цьому не важко пізнати фашистські ідеї Хвильового і його компанії, що намагалися протиставити українську культуру російській» [1, с. 13].

Високий рівень зображальної виразності було досягнуто завдяки утворенню творчого тандему – оператора Б. Завелева і художника В. Кричевського. Мислення архітектора допомагало В. Кричевському у створенні об'ємних декорацій і побутових

ансамблів. У проектуванні об'єктів художник завжди враховував нюанси фільмування: ракурс, рух камери, що давало можливість цілісного використання всього декораторського комплексу. Службові обов'язки останнього не вичерпувалися створенням начерків декорацій, художник брав участь у виборі природи й розробленні зображальної експлікації. Смаку В. Кричевського як пейзажиста завдячують чудові натурні епізоди, що фільмувалися в селі Верховні на Київщині, у Ленінграді. Завдяки його вмінню точно й влучно відбирати місця для зйомок, було зафільмовано такі епізоди, як парад військ Миколи I біля Зимового палацу, краєвиди Літнього саду та Військово-Грузинського шляху, Кавказьких гір. Окремо слід зауважити, що під керівництвом художника для зйомок під Києвом було насипано могилу Т. Шевченка і зроблено хрест за фотографією, тому що його могила на Тарасовій горі в 1926 році мала інший вигляд, ніж відразу після поховання.

Велике значення в пластичному вирішенні картини мали портрети героїв, які були реальними історичними фігурами. В. Кричевський брав участь у роботі над гримом – створював дизайнерський концепт, який втілював відомий фахівець Щербина. Високої оцінки з погляду зображальної виразності заслуговує грим А. Бучми (Т. Шевченко), який розроблявся за взірцями портретного живопису XVIII–XIX ст. Особлива увага приділялася виявленню психологічного стану через екранний образ. У роботі над зовнішнім виглядом героїв художник керувався типажним принципом – розшукував зображення історичних прототипів. Наприклад, зовнішність Закревського було створено на основі малюнка Т. Шевченка, випадково знайденого професором Д. Щербаківським у Ленінграді.

В. Кричевський брав участь у створенні концепції костюмів. Як знавець народного українського мистецтва, він допомагав знайти таке вирішення костюмів, що найбільш відповідало б етнографічним нюансам і характеру певного персонажа. Так, костюми до фільму були створені за журналами мод і музейними зразками, вони поєднували риси загального стилю епохи й окремі деталі, що характеризували власника костюма. Крім того, костюми органічно вписувалися в загальний пластичний образ картини.

Враховуючи специфіку кінематографа, В. Кричевський адаптував у кіно досягнення інших пластичних мистецтв, зокрема театру, архітектури, живопису та графіки. Наприклад, фундусна система, запозичена художником з театральної практики, зберігаючи функціональні можливості – зручність у збиранні й транспортуванні, набула в кіно, завдяки його діяльності, додаткові властивості: «забезпечила створення виразного живописного комплексу, який зливається в одне ціле з усім тим, що заповнює кадр» [6, с. 146].

Завершення картини ознаменувалося новим етапом у переосмисленні образу Т. Шевченка в кінематографі. Ідею стрічки розглядали не тільки як історію боротьби й страждань конкретної людини – Т. Шевченка, але й усього українського народу. Крім того, розпочалося формування нового статусу полум'яного Кобзаря в Україні – у суспільній свідомості він поступово перетворився з «витриманого і послідовного революціонера» свого часу на «провісника сучасних комуністичних ідей». Фактично, наприкінці 1920-х років такий «осучаснений» Т. Шевченко став однією з ключових постатей радянської пропаганди.

Фільм «Тарас Шевченко» мав гідну прокатну історію. Картина була широко представлена в радянському прокаті, наприкінці 1927 року її надіслали до Парижа та Берліна, також вона демонструвалася в США, Канаді, Польщі, Чехословаччині, Румунії.

Пластичне вирішення стрічки «Тарас Шевченко», новітні методи, застосовані під час її виробництва, відкрили новий шлях перед кінематографістами, які працювали над історико-біографічною тематикою. Проте в наступному десятилітті ці досягнення залишилися недооціненими. На межі 1920–1930 років раппівські ідеї, що домінували в тогочасному кінематографі, не мали жодної точки зіткнення з художньою концепцією «Тараса Шевченка», а канон історико-біографічного фільму, який склався в середині 1930-х, уже не мав нічого спільного з ідеєю історичної реконструкції.

1. *Грідасов П.* Як шкодили націоналісти в українському кіно // Радянське кіно. – 1937. – № 6.
2. Кіно. – 1927. – № 5.
3. *Кричевський В.* Про роботу над фільмом «Тарас Шевченко» // Кіно. – 1926. – № 12.
4. Пам'ятник Шевченкові // Кіно. – 1926. – № 5.
5. Шевченко і ми // Кіно. – 1927. – № 5.
6. *Шимон О.* Сторінки історії кіно на Україні. – К., 1964.