

УДК 791.221.4:821.161.2Шевченко

Тетяна Журавльова
(Київ)

ЕКРАНІЗАЦІЯ ТВОРІВ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА В УКРАЇНСЬКОМУ КІНЕМАТОГРАФІ: РЕАЛІЗАЦІЯ МЕЛОДРАМАТИЧНИХ ПРИНЦИПІВ ПЕРШОДЖЕРЕЛА

Стаття має на меті визначити тематичні й технічні принципи мелодрами в екранізаціях творів Т. Шевченка. Звертаючись до його літературної спадщини, вітчизняний кінематограф відтворював основні ментальні якості українців, репрезентував їх як принцип національної та етнічної своєрідності.

Ключові слова: Т. Шевченко, кінематограф, мелодрама, національний.

Целью данной статьи является определение тематических и технических принципов мелодрамы в экранизациях произведений Т. Шевченко. Обращаясь к его литературному наследию, отечественный кинематограф воспроизводил основные ментальные качества украинцев, представлял их как принципы национального и этнического своеобразия.

Ключевые слова: Т. Шевченко, кинематограф, мелодрама, национальный.

The offered article aims at defining the thematic and technical principles of melodrama in the screen versions of the T. Shevchenko works. While applying to his literary heritage, the domestic filmmakers reproduced the basic mental values of the Ukrainians and represented them as a principle of the Ukrainian national and ethnic singularity.

Keywords: T. Shevchenko, cinema, melodrama, the national.

Вивчення творчої спадщини Т. Шевченка виділене в окрему міждисциплінарну галузь наукового знання – шевченкознавство. Зокрема, літературознавчий та естетичний напрями дослідження сприяють формуванню в суспільній свідомості об'єктивної думки щодо його постаті. Сталі, хрестоматійні, уявлення про Шевченка-революціонера, Шевченка – символа національної ідеї часто ідеологічними настановами затьмарювали особистість митця, звужували коло його філософських та художніх принципів.

Давався взнаки спадкоємний зв'язок державницької політики всього періоду існування незалежної України з радянською ідеологічною прагматикою, яка потребувала для власних психологічних установок певного маркування. До недавня українські культурні ідеологеми були не досить потужні й конкретні у визначенні національних пріоритетів, лідерів та ворогів. Однак за інерцією, схильною до офіціозу і помпезності, такі постаті, як Т. Шевченко, інтегрувалися в український культурний контекст як відірвані від потреб сьогодення, суто традиційні національні символи.

Тарас Шевченко безапеляційно є частиною української ідеї, радше її образом, аніж вербальним формулюванням. Поступальний рух у справі тиражування «постаті Кобзаря», тобто завантажування в масову свідомість окремих стереотипних схем щодо його особистого і творчого життя, сприяє хіба що появі в мас-медіа псевдонаукових опусів та заяв провокативного характеру.

Актуальність літературної творчості Тараса Григоровича періодично підтверджується соціально-історичним процесом, але має певні світоглядні перепони, аби актуалізуватися в суспільній свідомості сучасного українця у вигляді переконливих ментальних і культурних символів. Сучасна українська культура, намагаючись існувати в контексті європейських цінностей, багато втрачає від непримиримої опозиції – *традиції* та *новаторство*. Література Т. Шевченка, за оцінкою сучасного реципієнта, вже не належить до категорії суто традиційних національно-культурних пріоритетів. Розвиток культури, її взаємозв'язок із зовнішніми факторами визначаються її внутрішньою динамікою, тобто рухом культурного досвіду від покоління до покоління. Феномен Шевченка сьогодні покликаний бути трансформованим модерною культурою, інноваційними аспектами художньої творчості відображати актуальні смисли сьогодення [1].

Кінематограф як мистецтво досить молоде увібрало в себе багатотисячолітні традиції – культурні, мистецькі, технічні, і сформувалося, зрештою, як феномен метанаціональний. Однак за тематичними, естетичними чи етичними ознаками кожна національна кінематографія має свої особливості. Екранізуючи Т. Шевченка, кінематограф відтворював насамперед основні ментальні засади, презентував «народність» як форму національної та етнічної своєрідності.

За весь період існування кінематографа СРСР (переважно в цей час створено художні фільми за творами Шевченка) поняття «народність мистецтва» неодмінно пов'язувалося з марксистсько-ленінською естетикою. Мистецтво було покликане відтворювати класову боротьбу, прагнення певних соціальних груп. Ідеологічна домінанта збіднювала, знебарвлювала кінематографічну шевченкіану, робила кінотвір вторинним, порівняно з літературним оригіналом. Крім того, часто втрачався, залишався невикористаним уповні жанрово-стильовий контекст. Із семи відомих екранізацій принаймні чотири мають мелодраматичну сюжетну основу, проте жодна ніколи не називалася мелодрамою. Пропонована стаття має за мету визначити тематичні й технічні принципи мелодрами в таких екранізаціях Шевченкових творів, як «Назар Стодоля» (1936 р., реж. Г. Тасін), «Назар Стодоля» (1954 р., реж. В. Івченко), фільм-опера «Наймичка» (1963 р., реж. І. Молостова, В. Лапокниш), фільм-опера «Спокута» (1985 р., реж. Р. Олексів) та «Капітанша» (1987 р., реж. Б. Квашньов).

Починаючи зі шкільного підручника літератури, нам знайомий також Шевченко-лірик, «інший Шевченко», якого надихала на творчі пориви не лише соціальна складова людського буття. Його поетичні, драматичні та прозові твори за жанрово-стильовими ознаками характерні для тогочасних літературних напрямів.

Навіть якщо Т. Шевченко особисто не називав власні твори мелодрамами, абсолютно очевидно, що інтуїтивно він опирався на своєрідність художнього мислення, притаманну тому народові, з якого він походив, якому присвятив свою творчість. Особливості українського менталітету, що завжди тяжів до сентиментальності, надтонкого відчуття навколишнього світу і внутрішніх обертонів світу почуттів, найвиразніше втілені в народній пісенно-поетичній творчості. Ведучи мову про високу емоційність як одну зі складових національного характеру та властиві йому вразливість,

наївність, пріоритет логіки емоцій, можна конкретизувати цю рису як базисну для сприйняття мелодрами і для репродукування творів мистецтва цього жанру.

Мелодрама – це утворення зі сталими естетичними принципами, що має власну історію походження, типологію ознак та еволюцію в культурному просторі. Як художньо-драматургічне втілення основ мелодраматизму вона експонує світоглядні принципи, які належать до етичних універсалій людства: жага справедливості, чітка градація чеснот і пороку тощо.

Дослідники українського театру і творчості Т. Шевченка вважали першоджерело, тобто «Назара Стодолю», мелодрамою. Не оперуючи оціночними категоріями, П. Руплін зарахував драму до «стилю історичної мелодрами» з етнографічним забарвленням [3, с. 173]. О. Кисіль уважав твір таким, що має «хиби, зазвичай притаманні мелодрамі»: вчинки героїв мало мотивовані психологічно, дійові особи мають певні ампула, «театральні типи»: коханець, коханка, лиходій, інтриганка тощо [2, с. 85].

Аналізуючи мелодраматичні ознаки двох екранізацій «Назара Стодоли» (1936-го та 1954 років), насамперед потрібно зважити на роки їх створення – це розквіт і фінал сталінської епохи в радянській історії. Тоталітарна держава вимагала від мистецтва висвітлення й навіть декларування своїх ідеологічних і політичних принципів. Драма Т. Шевченка «Назар Стодоля» у своїй основі історично нейтральна, тобто не має матеріалу для ідеологічних маніпуляцій.

П'єса, написана 1843 року, перебуває в репертуарі українських театрів до сьогодні, можливо саме тому, що конфлікт базується на інших засадах, надполітичних та надісторичних. Проте головний антагоніст Хома Кичатий – багатий, свавільний сотник – вочевидь, не вповні відповідав рисам радянського ідеологічного штампа лиходія. Він був головною перепоною на шляху до щастя закоханих Назара та Галі. Боротьба за окреме, «приватне» щастя є символом мелодрами, яка чинить опір виходу своєї проблематики за межі камерного людського буття [4, с. 131]. В основі мелодраматичного конфлікту лежить мотив невинного страждання. Переживання в любовній сфері, прагнення якогось химерного щастя вважалося ознакою примітивного, «дрібнобуржуазного» світогляду. Радянська людина мала потерпати за ідею. Тому задля «правильних» акцентів, потрібного розуміння ролі народу в історії країни режисер береться за тему національно-визвольного руху. Картина створюється «за мотивами», це дозволяє вільно поводитися з текстом, вводити нових персонажів та цілком змінювати зміст основного конфлікту драми. Головним злом не тільки для Назара (О. Сердюк) і Галі (А. Васильєва), усього поневоленого люду, а навіть і для підступного Сотника (А. Бучма) стає польський шляхтич Халецький (М. Надемський).

Такий поділ сил мав потужне політичне підґрунтя. У 1930-х роках відносини Радянського Союзу та Польщі стали складними й суперечливими. Однією з головних стратегічних концепцій генерала Пілсудського, польського державного діяча, ще починаючи з 1920-х років, була ідея відродження Речі Посполитої в межах 1772 року! Польського пана, звісно, не було в драмі Шевченка, але ця постать має вагоме функціональне навантаження: селяни тікають від пана і записуються у кріпаки до сотника, мовляв, уживатися краще зі своїм, «доморощеним» тираном.

Фільм не висвітлює перипетії життя реальних людей, історичних осіб, але відштовхується від певних соціально-політичних подій, які справді відбувалися в минулому нашої країни. У цьому розумінні він відповідає визначенню історичної драми.

Любовна лінія є допоміжною і лише підкреслює характер головного конфлікту – зіткнення народних мас з поневолювачами, – щоб на конкретному прикладі було зрозуміло, що з панами щасливе життя не побудуєш. Фінал фільму також не відповідає оригіналу: Хому Кичатого вбиває Гнат, побратим Назара, стріляючи в нього з пістоля (знову ж таки цим підкреслено ідею, що пана-гнобителя краще вбити, аніж очікувати від нього милості). Сам Назар не зміг подолати Хому, тому що був ідеологічно незрілим, кохання затьмарило йому очі, забрало сили і свідомість: заради дочки сотника Кичатого Галі він записується до нього у кріпаки. Гнат тікає і організовує люд на

боротьбу. Навіть Галя проявляє свою нетерпимість до батька-ката, відрікається від нього, подаючи обеззброєному Назарові шаблю, щоб той бився з батьком! Родинні стосунки вторинні, коли йдеться про класову ненависть – це ідея не тільки мистецтва, але й офіційної політики тоталітарної держави.

Кінематограф 1920–1930-х років в СРСР був одним із засобів створення міфу про людину особливого типу – радянську людину – особистість без страху і докору, яка свій розум, честь та совість віддає служінню партії та народу. Прагнення головних героїв п'єси аж ніяк не відповідають цим вимогам: їхні інтереси сконцентровано навколо емоційної сфери. Для культурної парадигми єдиного творчого методу в 1930-х роках, соціалістичного реалізму, це було суттєвим недоліком. Проте зовсім ігнорувати головну колізію цієї драми було б некоректно стосовно до українського класика.

Мелодраматизм як потужна енергетика Шевченкового поетичного стилю дозовано, але все ж таки наявний у структурі фільму Г. Тасіна. Пристрасне кохання Назара і Галі розкривається через вчинки, сповнені жертвності: Назар добровільно позбавляє себе волі, записується в кріпаки до Кичатого заради того, щоб бачитися з Галею, а вона нехтує заможним життям у батьківському домі й тікає до біглого кріпака – Назара. Дещо спрощений, або ж скорочений (порівняно з оригіналом), текстовий матеріал діалогів закоханих все одно відштовхується від головної ознаки їхніх образів – прагнення найшвидше поєднати свої долі.

У фільмі простежується динаміка розвитку любовних стосунків: дівчина закохується, довіряє ключниці Стесі (Н. Ужвій) свої почуття, питається в неї поради. Зворушливою і чуттєвою є сцена в старій корчмі, коли Назар зігріває дівчині ноги власною шапкою, віддає їй свій верхній одяг і палко цілує. Та головний герой фільму – не Назар, він є лише прикладом окремої долі (етимологія прізвища красномовно пояснює «зерно» образу), яку паплюжать гнобителі і кати (Халецький, Кичатий). Рушійною силою сюжету є народ, його прагнення до справедливості і волі. Провідником і натхненником його волевиявлення є Гнат, друг Назара. Активний, безстрашний, незалежний від ніжних почуттів, він убиває сотника Кичатого і цим вичерпує головний конфлікт фільму.

Кінопостановка В. Івченка 1954 року була вже набагато ближчою до оригіналу. Фільм, знятий майже повністю в павільйоні, не може бути зарахований до розряду фільмів-вистав. Наявність елементів, притаманних театральному мистецтву, додає особливого стилю цій картині. Мелодраматичні піднесені Шевченкові діалоги, декоровані пестливою лексикою, фразеологією, що притаманна народній пісні, органічно поєднуються зі штучним (не фальшивим) предметним світом фільму. Допоміжне визначення жанру картини, а з вищезазначених причин і самої драми, як побутової видається недоречним, високий пафос відносин персонажів відсилає до естетики відтворення дійсності в оперному мистецтві.

У кольоровій кінострічці 1954 року вагома частина ефектного видовища належала відтвореному в повному обсязі обряду сватання, народним різдвяним гулянням, вечорницям. Однак без чіткої драматичної структури картина перетворилася б на етнографічний концерт. Мелодрама наповнила дійство емоційною енергетикою, додала динамізму дії. Кожну подію, кожен епізод підкорено основному завданню – співчуттю закоханим, прагненню їх якнайшвидшого поєднання. Мелодраматизм уже проявляється в стилі акторської гри, в експресії, з якою лише можна промовляти текст на кшталт: «Тату, що ви робите, чим я вас прогнівала? За що ви хочете мене убити, чи ж я не дочка вам?» – волає Галя, коли дізнається, що батько обманом просватав її за іншого, а вона ж присяглася Назарові! Камера довго затримується на обличчі дівчини, крупний план фіксує рясні сльози в очах.

Галя (Т. Литвиненко) і Назар (М. Зимовець) – ідеальні герої з тремтливим ставленням один до одного – укотре доводять, що в мелодраматичних творах законсервовано архаїчні стереотипи, які збігаються з основною характеристикою героїв мелодрами як безневинно постраждалих. Гносеологічна невинність персонажів породжує

надзавдання мелодраматичного твору – упевненість у торжестві справедливості й покаранні пороку. Фінальне каяття Хоми знімає з нього тавро негідника, зло знищене, не виходячи за межі одного персонажа.

Неймовірні метаморфози людського характеру, дії в афективному стані часто є атрибутами мелодрами. Події у драмі Т. Шевченка розгортаються за мелодраматичними законами, особливо переконливою (щодо жанрової належності) виявилася розв'язка: раптове «переродження» Хоми Кичатого (Д. Козачковський) – нещодавно він бажав смерті Назарові, велів його зв'язаного кинути в лісі на розправу вовкам, однак за якусь мить, дивлячись, як донька побивається за коханим, як вона картає себе, що втекла без батькового дозволу, він немов прозріває і благословляє закоханих.

Родинно-побутові колізії є основою сюжету і проблематики мелодрами «Наймичка» (1963 р., реж. І. Молостова та В. Лапокниш, Кіностудія ім. О. Довженка). Фільм знято за мотивами опери видатного українського композитора М. Вериківського, якого у свою чергу надихнула поема Шевченка «Наймичка». Лібрето написав поет К. Герасименко, тому в самому фільмі глядач має змогу оцінити ще й адаптацію Шевченкової поезії до естетичних принципів симбіозу музики і слова в опері.

Режисерський задум насамперед полягав в органічному поєднанні двох мистецтв – опери та кінематографа. Музика звучить безперервно, персонажі передають свої почуття через спів, проте манера акторського виконання ближча до реалістичної, аніж умовної оперної виразності. Камера оператора фільмує дивовижної краси пейзажі, милується спілим колоссям, вишневіми садками тощо, мізансцени позбавлені оперної помпезності. Навіть епізоди, покликані розчулити глядача, вирішені також суто кінематографічно: сцена, де мати милується малою дитиною, яка спить у люльці, не могла бути відтворена на оперній сцені.

Фільм уповні розкриває зміст поеми Т. Шевченка – страждання матері, яка не може зізнатися своєму синові, хто вона є насправді. Скривджена невинність, таємниця народження, несподівана розв'язка – зізнання – є суто мелодраматичними прийомами впливу. Мотив благородної жертви (Ганна впродовж життя зберігала таємницю своєї присутності в домі заможних селян як справжньої матері Марка) доводить стабільність мелодраматичних колізій [4, с. 118], їхню здатність «мандрувати» із сюжету в сюжет. Фільм, побудований відповідно до технічних прийомів мелодрами, з одного боку, заздалегідь знайомить глядача з кінцевим результатом дії, а з другого, – разом з персонажами перебуває в тенетах невідомості. За логікою подій Ганна (В. Донська-Присяжнюк) уже на весіллі сина Марка (А. Подубинський) має зізнатися, що вона – рідна мати, а його виховували прийомні батьки. Та нерідко мелодрама дозволяє собі відійти від власних правил щасливого фіналу, тому зізнання відбувається лише на смертному одрі. Можна припустити, що в такий спосіб Ганна спокутує свій гріх – позашлюбні стосунки з чоловіком: у поемі вона тричі йде паломницею до київської Лаври на прощу. Звернення до принижених та ображених, але вартих піднесення героїв, часом усупереч сталим моральним принципам, є частиною мелодраматичного арсеналу сюжетних мотивів. Автори мають чітко розмежувати моральні категорії, створюючи образ персонажа. Героїнею мелодрами може бути навіть пропаша душа, але має бути задіяним весь запас чеснот, щоб відстояти її душевну красу, шляхетність, жертвовність [4, с. 124–125].

Конфлікт драми і кінофільму переноситься у площину внутрішнього конфлікту: боротьби героїні з власними почуттями, що також не заперечується константними ознаками мелодрами.

Другого разу за поемою «Наймичка», точніше за її оперним утіленням, було знято телевізійний фільм 1985 року (реж. Р. Олексів, студія Укртелефільм). Так само, як і в першому варіанті, режисер надає перевагу натурним зйомкам, відмовляючись від павільйонних локацій. Побут сільського обійстя, пшеничні поля, соняшники, та навіть свійські тварини в кадрі не руйнують оперної специфіки. Музика та спів, які передають багату гаму людських переживань, не ілюструють дію, а є невід'ємним

елементом її драматизму. Не варто докладно зупинятися на певних відмінностях між двома екранізаціями. Слід лише зазначити, що у телефільмі головну роль виконує оперна співачка Л. Забіляста, яка впоралася із завданням драматичної актриси й надала образу Ганни м'якості та ліризму. Її героїня нікого не звинувачує у власних стражданнях, вона тишком спокутує свій гріх і радіє нагоді бути разом з дитиною.

Поєма «Наймичка» – розгорнута в часі народна пісня, доповнена подіями та персонажами, – демонструє типово мелодраматичний мотив: поневіряння обманутої багатієм бідної дівчини. Повесть Т. Шевченка «Капітанша» так само сповнена незвичними «фатальними» подіями. Вони не зовсім типові для української літератури, обставини швидше нагадують сюжети європейських мелодрам XVIII–XIX ст., з притаманним їм різким порушенням звичного зв'язку побутових явищ. Під час війни з Наполеоном російський офіцер привозить із Франції хлопчика-пажа, який насправді є дівчиною! Коли та вагітніє, звабник кидає її. Долею бідолашної опікується солдат Яким Туман. Дівчина помирає під час пологів, її дитина стає солдатові за дочку. Інтрига досягає апогею, коли донька повторила долю своєї матері: підступний капітан гарнізону, молодий красень, скориставшись недосвідченістю дівчини, збезчестив її. З немовлям на руках вона зазнає насмішок та образ. Старий Туман, аби припинити знущання, одружується з «Капітаншою», проте ставиться до неї як до доньки.

Фільм-виставу 1987 року (реж. Б. Квашньов), як і літературний твір, побудовано за принципом повість у повісті. Повна назва основної історії – «Капітанша, или Великодушный солдат». Головний герой – солдат Туман (Б. Ступка), проста, неписьменна людина, яка виявляє благородство. Оповідь акцентує увагу на моральних якостях людини як основі її характеру. Мелодраматична конструкція сюжету за принципом максимального нагнітання емоцій глядача, його моралізаторська характерність не стали провідною лінією телефільму.

Авторів, очевидно, більше надихнув жанр літературних нотаток, де враження і роздуми мандрівного письменника є своєрідним обрамленням, допоміжним елементом для сприйняття основної історії.

Постать Т. Шевченка в різні часи сприяла репрезентації соціально значущих ідей, а мелодраматизм викладу, як уважалося, міг стати на заваді правильному їх сприйняттю. Світовий кінематограф давно вже довів, що стиль і жанр не визначають національну ідею або художню якість фільму. Навпаки, міжвидова взаємодія літератури й кінематографа різних країн у виразних, притаманних естетиці часу, художніх формах створювала певні ціннісні орієнтири.

Кінематографічні прочитання художніх типів, створених Т. Шевченком, хронологічно пов'язані зі змінами у свідомості українського суспільства. Дослідження їхньої трансформації в часі розкриває логіку культурно-історичного процесу. Мистецтвознавчий дискурс, зрештою, є одним із чинників переосмислення, інтерпретації традиційних засад та образно-стильової системи Шевченкової спадщини заради продукування інноваційних художніх ідей.

1. Гун Г. Е. Функциональное измерение художественной культуры [Электронный ресурс] / Г. Е. Гун // Гуманитарные науки. – 2011. – № 2. – Режим доступа : <http://www.vipstd.ru/nauteh/index.php/--gn02-11/220a>.

2. Кисіль О. Український театр / О. Кисіль. – К. : Мистецтво, 1968. – 260 с.

3. Рулін П. На шляхах революційного театру / П. Рулін. – К. : Мистецтво, 1972. – 354 с.

4. Шилова И. О мелодраме / И. Шилова // Вопросы киноискусства. – М., 1976. – Вып. 17.