УДК 821.161.2-2.09 Кавалерідзе І.

Леонід БАРАБАН

ДЕЩО ПРО ІВАНА КАВАЛЕРІДЗЕ-ДРАМАТУРГА

Вперше аналізуються цікаві з погляду художньої думки п'єси Івана Кавалерідзе (1887–1978), їх сценічне прочитання провідними українськими режисерами, подаються невідомі досі факти написання п'єс, розглядається їх структура і формотворчість, загальноєвропейський контекст, інтерпретація драм театральною критикою.

Ключові слова: *індивідуальність драматурга, повість для сцени, режисерське прочитання, акторське виконання, театральна критика.*

Впервые анализируются интересные с точки зрения художественной мысли пьесы Ивана Кавалеридзе (1887–1978) их сценическое прочтение ведущими украинскими режиссерами, подаются неизвестные до сих пор факты написания пьес, рассматривается их структура и формотворчество, общеевропейский контекст, интерпретация драм театральной критикой.

Ключевые слова: *индивидуальность драматурга, повесть для сцены, режиссерское прочтение, актерское исполнение, театральная критика.*

First analyzes of interest from the point of view of artistic thought the play of Ivan Kavaleridze (1887–1978) of their reading stage leading Ukrainian producers, served hitherto unknown facts of writing plays, discusses their structure and forming shapes, European context, the interpretation of dramas in theatrical criticism.

Key-words: *personality drama, the story for the stage director's reading, acting performance, theater critic.*

Як і кожне значне мистецьке явище, вся драматургія Івана Кавалерідзе (а написано ним понад 12 п'єс)[1] тісно і органічно пов'язана зі своєю епохою, усім європейським театральним розвитком другої половини минулого XX століття. Разом з тим у кожній з друкованих і тих, що знаходяться нині в машинописах у Державному архіві-музеї літератури і мистецтва України, відчувається ознака особливої індивідуальності майстра, дуже своєрідного і неповторного митця, енциклопедично освіченого (він добре володів французькою, німецькою та іспанською мовами) та ще наділеного величезною працездатністю. Поминаючи його ранні здобутки в образотворчому мистецтві, скажемо тільки, що вже за-

молоду І. Кавалерідзе цікавився драматичним і музичним театром під час навчання у Києві, а також перебуваючи на навчанні у Парижі.

Тому не випадково, що, повернувшись із Петрограда на батьківщину, а саме до міста Ромна у 1917 р., І. Кавалерідзе поруч з роботою над пам'ятником Т. Шевченкові для свого міста, в якому він став жити і працювати, бере участь у діяльності українського театру.

Із замилування до театру І. Кавалерідзе у 1924 р. дебютує як драматург: інсценізує поему Т. Шевченка «Варнак», яка залишилася в його архіві в рукописному вигляді і досі, на жаль, не опублікована. У п'єсі автор зруйнував традиційне сюжетобудування, вдався до коротких завершених яв і в результаті на фінал вивів узагальнені, метафорично ускладнені, але чудові, живі людські характери. Варнак показаний ним не розбишакою, а людиною, яка повстала проти панської сваволі, тому й стала на шлях нищення кривдників. Він усвідомлював свої вчинки і наприкінці став монахом, аби спокутувати свої гріхи і перед Богом, і перед людьми, котрих він любив усім серцем.

До написання п'єс І. Кавалерідзе повернувся тільки в 60-х роках. З огляду на тогочасні обставини уже на перший план виходить не традиційна фабульно-сюжетна канва, а монтаж, і це якнайбільше влаштовувало тодішню цензуру і партійних ідеологів від культури в театрі і кіно. Та, наперекір усьому, в п'єсах, як справедливо наголосила в 1990 році літературознавець Дія Вакуленко, «як драматург І. Кавалерідзе продовжував і розвивав такі ж ідеї та образи, які втілював у скульптурних композиціях і портретах, тяжіючи до узагальнення й символічності, історизму і проблемності, художньої багатогранності»[2]. Це відчувається і в п'єсах, які через різні політичні обставини не дійшли до сцени, а за тих же соціальних умов залишилися в рукописах. Це соціальні драми: «На білому коні», «Сила могутня», «Либідь-ріка».

До самої драматургії І. Кавалерідзе, як свідчать його власноручні записи у спогадах, звернувся у 60-х роках XX ст. завдяки довголітній дружбі з надзвичайно талановитим театральним режисером Володимиром Оглобліним, який тривалий час працював тоді у Харківському академічному театрі імені Т. Г. Шевченка, а в 1958 році перейшов на посаду режисера до Київського академічного театру імені І. Франка. У 1961 році В. Оглоблін звернувся до І. Кавалерідзе, аби той переробив свій сценарій «Повія» за Панасом Мирним у твір для сцени, хоч на той час уже існувала інсценізація повісті, зроблена режисером Володимиром Крайниченком ще у 1954 році, що її під назвою «Загублене життя» режисер Є. Степанов поставив того ж року в Чернівецькому драматичному театрі імені Ольги Кобилянської. «Нас єднала справжня дружба, – напише згодом В. Оглоблін про свої зв'язки з І. Кавалерідзе. – Ми часто обговорювали матеріали цієї та інших п'єс, шукали найкращі варіанти, і я завжди усвідомлював його геніальність». І продовжував: «У ті часи до митця ставилися з особливою упередженістю. Всі мої спроби провести його п'єси

через Міністерство культури закінчувались поразкою. Лише в 1967 році я зміг поставити його «Перекоп» у Харкові, що одразу ж завоював виставою перше місце в Україні, і з того часу його творчість стала для мене відкриттям»[3].

Стосовно «Повії», то залишилася лише первинна режисерська експлікація, зроблена В. Оглобліним 1968 року.

У «Повії», за Панасом Мирним, драматург найбільший акцент зробив на образі Христі, жінки, яка під впливом соціальних обставин стала гулящою. До речі, І. Кавалерідзе й першу назву драмі дав «Гуляща», але одночасно й спробував художньо обґрунтувати поведінку того оточення, буржуазного середовища (особливо Проценка), яке штовхнуло сільську дівчину на цей хибний шлях. З такою концепцією погоджувався і режисер В. Оглоблін – і про це свідчать його нотатки на рукописі.

Та, незважаючи на труднощі в творчому процесі, 60-ті роки для І. Кавалерідзе були найбільш продуктивними в галузі цього найважчого літературного жанру – драми і саме драми історичної. Адже в сюжетну основу здебільшого він брав конфлікти з минулого власного народу, розвитку нації, її боротьби за свою незалежність та самобутність. А історична тема, як свідчить світовий розвиток театру, завжди високо поціновувалася, це засвідчують драми та трагедії, які знайшли своє сценічне вирішення у Франції, Німеччині, Іспанії, Австрії, Сербії, Македонії, Румунії, Албанії. В Україні історична драма 50–70-х років минулого століття була вкрай занедбана через цензурні утиски та зазнавала перекручень з боку партійних керівників, ігнорувалася вщент точність, а найголовніше – в ній панували вульгарно-соціологічні погляди на давнину, бо існували готові історично-філософські постулати, твердження про ту чи іншу подію (навіть надзвичайно героїчну), що її потрібно було відтворювати. На сцені намагалися робити це поверхово, власне, ілюструвати події за встановленими нормативами і вимогами соцреалізму.

Іван Кавалерідзе у своїх п’єсах (як і в сценаріях) зумів відійти від соцреалістичних ортодоксальних положень. Широта його творчого діапазону в історичних п’єсах (а це була його улюблена манера творення) мала провідну і постійну тенденцію, що властива й усій європейській історичній драматургії – серед безлічі фактів та історичних випадків, подій обиралася постать героїчного типу і такі важливі для неї риси характеру, як розум, енергія, кмітливість, серйозна розсудливість у найскладніших екстремальних ситуаціях чи в непередбачуваних обставинах. Наприклад, у драмі «Варнак» сюжетом для якої послужило життя таврованого каторжника-втікача з Волині, стало мото з поеми «Я різав все, що паном звалось, без милосердія і зла»[4], і водночас драматург показував внутрішнє переродження. Варнак пішов до Києва, «аби святим помолитись та суда, суда людського у людей просити»[5], власне, спокутувати провину.

Створюючи узагальнені історичні обставини, що зумовлюють різні вчинки людини, драматург подавав і точні картини народного буття, розширюючи тим

самим наше уявлення про психологію героя різних соціальних верств з минулого, таврував зло, прославляв родину, де народився той чи інший виходець з народу, його силу, мудрість і уміння протистояти нечисті на землі. «Ми, режисери, звикли в ті часи, – справедливо писав В. Оглоблін, – до побутових речей, а в І. Кавалерідзе була поетична проза, власне діалог битви правди і кривди. Це добре розуміли актори ще з часів Миколи Куліша і навчилися цього»[6].

Особливо це засвідчили дійові особи з героїчної поеми (за жанром) «Перша борозна», написаної 1969 року. Цілісність сюжетно-композиційної побудови у ній органічно поєднувалась з історизмом подій, а художній смисл – з пластичністю і емоційним наповненням. А це, в свою чергу, як ствердила критика, зумовило «яскравість головних персонажів, відкритих в гострих конфліктах, моральній спрямованості, звучанні всієї оповіді»[7]. Історичну постать Петра Запорожця показано в різні часи і в різних ракурсах, автор неодноразово вдавався до ретроспекції, бо до сибірської каторги, так само як Запорожець, був колись засланий і його батько Кузьма, і там народився Петро, що згодом став борцем проти царського соціального свавілля в Україні. Майже фізично знищений тюрмами та каторжними переходами Петро Запорожець повернувся до рідного села на Київщині і тут продовжував до останньої хвилини життя битися за свободу.

Драматург обрав для п’єси засіб монтажу у двох діях. Існує дев’ять різноманітних картин, об’єднаних Шевченковими словами – «ми просто йшли, у нас нема зерна неправди за собою»[8]. Показуючи свого героя у переконливих суспільних обставинах, драматург створив справді «характер навдивовижу мужній, романтичний, майже легендарний за своїми вчинками і високістю духу та багатством інтелекту». Сценічно виразні епізоди чітко і переконливо передають безстрашність та рішучість Петра, його сердечність і душевну теплоту. У найтяжчий момент Петро Запорожець скаже: «Жевріти не жити! Так будемо не жевріти – жити»[9]. Честь і совість Петра Запорожця повсюди підкріплені добрими вчинками і чеснотами[10].

Іван Кавалерідзе у ті складні суспільно-політичні часи, коли йому доводилося творити «Першу борозну», чітко усвідомлював, що в кожному драматичному творі мусить бути щось таке, що торкалося б соціальних ідей, інакше твір загине. Тому іноді, навіть проти своєї волі, проти задуму, вводив постаті, що сповідували псевдореволюцію 1917 року, сліпо вірили в її ідеали, отже немає будь-яких підстав звинувачувати драматурга, що він курив фіміам політичній владі, виправдовував комуністичні догмати. Варто вчитатися у «Перекоп», і відразу відчуєш, що основне у п’єсі – захист людини-трударя, віра в її сили і талант, рішуче заперечення партійних догм, єдність різних поколінь, окриленість традиціями минулого. Навіть комісар Стоян стає зрозумілим переважно з його ж власних роздумів про навколишню дійсність, зміст людських взаємостосунків та відносин, захист правди і краси на землі. Таким його і створив на

сцені Харківського академічного театру імені Т. Г. Шевченка блискучий актор Леонід Тарабаринов.

За своєю тематикою, справедливо твердила критика, «п'єси І. Кавалерідзе, близькі до його сценаріїв і скульптурних зображень»[11], де завжди відсутнє політичне забарвлення.

Як митець, він неодноразово звертається до образів, що полонили його уяву впродовж творчого життя. Так, соціальна трагікомедія «Яв» присвячена ролі мистецтва в нашому суспільстві 60-х років, а драма «Миша в пустому кошику» – розповідь про натхненну працю геологів, яку зводять нанівець самодури, їх бюрократизм і сама соцсистема. І в обох п'єсах відсутня одноманітність та самокопіювання з попередніх п'єс, як це робили чимало драматургів в Україні другої половини ХХ століття. У кожній згодом написаній та поставленій п'єсі бачимо вивірене і знайдене пластичне трактування головних дійових осіб, а в тематиці – звернення до насущних проблем громадянського суспільства. І в кожному образі маємо неповторну манеру виписування діалогу, а відтак і психологічну виразність навіть другорядних осіб. Кожна деталь, аксесуар, жест спрямовані на експресію глядача. Це дуже люблять актори, і режисер В. Оглоблін мав рацію, коли стверджував «І. Кавалерідзе не належав до тих авторів, які створювали п'єсу і пасивно чекали прем'єри. Він відвідував репетиції, сперечався з приводу трактування окремих сцен чи образів, не боявся визнавати свої помилки, похибки і їх виправляти»[12].

Нині відомо, що Іван Кавалерідзе звернувся до написання п'єс вже у зрілому віці, але це якраз відповідало його тодішнім естетичним смакам, бо від кіномистецтва він поволі відходив. Але чому саме прихилився до драми? Та тому, що, як стало тепер зрозумілим з його ж таки особистих записів, він з юності дружив з видатними акторами і режисерами України, бачив їхні вистави і неодноразово спілкувався з Лесем Курбасом, Борисом Глаголіним, Данилом Антоновичем, Марком Терещенком, Іваном Кригою, а з 60-х років його єднала дуже міцна дружба з Володимиром Оглобліним, і останній наполіг, аби він почав писати п'єси. Та й політичне потепління 60-х років посприяло митцеві. У 1972 році його, як драматурга, прийняли до Національної спілки письменників СРСР, а через рік державне видавництво «Дніпро» видало збірку його п'єс; згодом це зробило і видавництво «Мистецтво»[13].

Все це посприяло митцеві розпочати пошук для п'єс національної тематики, поламати штампи і заскорузлість сюжетних мотивів у тогочасній драматургії, поекспериментувати над формою і сюжетоведенням, відкинути сценічну рутину, по-новому осмислити традиційні жанри, оновити тематику. На жаль, не все йому вдалося, бо всі ці роки спливли під знаком драм і комедій О. Корнійчука і пробитися на підмостки рампи було нелегко, іноді навіть неможливо. З тих, хто якоюсь мірою долав цю перепону, саме й був Іван Кава-

лерідзе – високий, красивий чоловік, що народився і виріс в Україні, маючи грузинське коріння.

Критика і театрознавство дивилися на поему, як чергову п'єсу про революціонера, котрому не вдалося довести свій намір до здійснення, і через те пропустили дуже важливий фінальний акорд п'єси, метафорично узагальнений, сповнений іносказання. Молодий поселенець – хлопчик Павлик – звертався до старого діда, каторжника Леонтія: «Діду, я випущу свого снігура! Я не можу… Я не хочу, щоб він сидів у клітці» (Заплакав).

У цих словах молодого Павлика якраз і заґрунтувалася основна думка героїчної поеми, борсання соціаліста у тенетах власних думок про буття, як діяння[14]. На жаль, не в усіх явах ця п'єса зазвучала однаково, бо іноді окремим епізодам бракує глибиннішої поетизації історичного матеріалу і, як на сьогодні, конкретизації рішучих дій самого Петра Запорожця – і це торкнулося поглибленої осмисленості та правдивості центрального образу. Звісно, п'єса «Перша борозна» писалася в несприятливі для осмислення історичні часи; доброго сприяння для окреслення постаті не було, і автор змушений був піддатись ідеологічному тиску, недарма він кілька разів власноручно переписував драму, відкореговував майже всі епізоди. П'єсу спершу взяв до постановки муніципальний театр імені Панаса Саксаганського у Білій Церкві, провів чимало репетицій, але до прем'єри справа не дійшла, партчиновники виставляти її заборонили. Згодом до неї звернувся режисер Олександр Бойцов, але і йому не вдалось її зреалізувати.

Перебираючи архівні документи і власні записи, І. Кавалерідзе заглиблюється в історичні події в Україні, свідченням того стануть справжні історичні трагедії, написані наприкінці 60-х років: «Григорій і Параскева» (1968 рік) та «Вотанів меч» (1970 рік), бо саме в них автор найбільше відійшов від схем і стандартів соцреалізму.

В обох п'єсах знову ж таки зроблено акцент на людській доброті, щирості, осудженні зла та кривди в будь-яких проявах, прославляється народ, який зростив філософа і мудреця Григорія Сковороду, дав йому силу і міць у поборенні соціального лиха. Такими виступили і хірург Іван Руденко, скульптор Анна Руденко з «Вотанового меча», звичайна селянка Параскева Задорожна із «Григорія Сковороди», дворовий Лука з «Першої борозни», а згодом і звичайна українська дівчина Марія Бондаренко з «Перекопу». Всі чотири п'єси цікаві, оригінальні, самобутні, але знову ж таки вони писалися в застійні часи, часи панування єдиного методу соцреалізму, тому деякі епізоди чи сюжетні ходи потребують коригування, режисерських акцентів та уточнень. Іноді в сюжетних переплетіннях звучать штучність, вигаданість окремих ситуацій, нечіткість діалогічної мови, а це, в свою чергу, понижує мистецьку вартісність п'єси[15].

Однак, незважаючи на окремі недогляди, один з найталановитіших на ті часи режисер Володимир Оглоблін поставив усі ці чотири п'єси у різних те-

атрах України до 1980 року. Перший прорив він здійснив 1967 року на сцені Харківського академічного театру імені Т. Г. Шевченка, де успішно пройшла героїко-романтична поема «Перекоп», що мала там назву «Міст через Гниле море» (сценографія В. Греченка), за участю видатних майстрів перевтілення Олександра (Леся) Сердюка та Леоніда Тарабаринова, Данила Антоновича, Валерія Івченка, Агнеси Дзвонарчук та інших. Режисер при цьому щиро зізнався, що на пробах і репетиціях, навіть генеральній, між режисером і драматургом «було чимало конфліктів, які мирно завершувалися за пляшкою коньяку. Це аж ніяк не означає, що Іван Петрович любив пиячити»[16].

Вистава була удостоєна найвищої театральної премії Міністерства культури України, а 1968 року вийшла друком у книжці «П'єси сезону» (видавництво «Мистецтво»). У 1969 році драматург дуже вміло і ретельно переробив сценарій «Вершник на здибленому коні» у психологічну драму «Перша борозна», яка у березні 1970 року пішла на сцені Сумського театру драми і комедії імені М. Щепкіна в інтерпретації режисера Ігоря Рибчинського під назвою «Старики». Під першою назвою її показав Тернопільський академічний театр імені Т. Г. Шевченка (сезон 1970–1971 років, художнє керівництво Ярослава Геляса, режисер М. Тараненко, сценографія С. Данилишина). У «Вотановому мечеві» драматург вперше звернувся до теми окупації фашистами української землі, життя простих людей і митців на окупованій території, до показу внутрішнього опору українців поневоленню.

Через рік, тобто 1972 року, В. Оглоблін в Дніпропетровському академічному театрі імені Т. Г. Шевченка з великим успіхом поставив «Вотанів меч» (вистава пройшла понад сто разів), а 1 грудня 1972 року Сумський театр драми і комедії показав у Києві, а згодом і по республіканському телебаченню виставу «Григорій Сковорода» за трагедією «Григорій і Параскева», на честь 250-ліття від дня народження Г. С. Сковороди. Це теж був театральний успіх. «Вотанів меч» під художнім керівництвом Я. Геляса дуже вдало поставив режисер Б. Головатюк у Тернопільському музично-драматичному театрі імені Т. Г. Шевченка (сценографія М. Стецюри)[17]. Планував Я. Геляс поставити цю трагідраму і на сцені Закарпатського музично-драматичного театру (Ужгород) і навіть мав намір зіграти в ній роль професора Івана Михайловича Руденка, але намір не здійснився, залишився лише режисерський примірник п'єси. Збереглися деякі помітки режисера на текстовому матеріалі п'єси, замальовки, мізансценування, літературні діалогічні правки.

Микола Бажан, перечитавши п'єси, написані І. Кавалерідзе, відзначив, що він своєю творчістю зробив значний внесок у скарбницю українського мистецтва: «Властиві Вам вимогливість, творчі пошуки, сміливі дерзання були і будуть добрим зразком для тих, хто вирішив присвятити себе служінню мистецтву»[18], – а І. С. Корнієнко у статті «Скульптор, кінорежисер, драматург» слушно резюмував, що «творчість Івана Кавалерідзе позначена печаттю справжнього мистецтва, відрізняється своїм особливим художнім почерком»[19].

Та заради об'єктивності зауважимо, що театральна та літературна критика, історики театру як тоді, так і тепер залишаються байдужими до драматургії І. Кавалерідзе, хоча всі п'єси у другій половині XX століття відзначалися різноманітними преміями творчих спілок.

Володимир Оглоблін, який хотів поставити ще й соціальну трагідраму «Григорій Сковорода» (остаточна авторська назва п'єси «Григорій і Параскева») у Національному театрі імені Івана Франка, писав, що І. Кавалерідзе ніколи не гнівався на критиків. «Це була винятково приємна і чарівна людина. Він ніколи не жалівся, вмів жити, не нарікаючи на бідність, а коли отримував якісь гроші, виявляв виняткову щедрість. Траплялося так, що я певний час не мав роботи. Він часто приходив тоді до мене, непомітно залишаючи в ящику мого письмового стола двісті – триста карбованців»[20].

Таку ж благодійність щодо інших людей драматург виявляв майже у кожній п'єсі, але найбільше у трагедії «Григорій Сковорода» («Григорій і Параскева»), поділеній на дві дії та двадцять картин, у якій діють понад тридцять дійових осіб. У п'єсі чимало конкретних історичних постатей, зокрема таких, як Кирило Розумовський, цариця Єлизавета, княгиня Мавра Шувалова, Остап Томара – переяславський полковник. У центрі – укрупнена постать трударя, мислителя, філософа і патріота рідної землі Сковороди і проста селянка Параскева Задорожна; потужний інтелектуальний рівень Григорія торкався майже кожної дійової особи. В трагедії висвітлено не книжного засушеного філософа, а життєлюба, у вчинках якого прозирає органічне сплетіння реального й умовного, елементів побуту і філософських узагальнень, ліричності і драматизму, трагізму і патетики, – і все це спрямоване на розкриття сюжетного розвитку подій. Але як у попередніх драматичних творах, так і тут, автор дуже вміло використовував метричне монтування епізодів, проте в цій калейдоскопічності є міцний конфліктний вузол – Григорій, закохавшись у Параскеву Задорожну, долав різні перешкоди, хоч і не досяг бажаного результату через цілу низку побутово-соціальних негараздів. Особливо цікаво в цьому плані виписана десята картина, де щільно поєднано реальність і мрію, уяву, сновидіння, та дуже тепло і щиро виписана Параскева Задорожна.

Взагалі нині треба сприймати історичні драми Івана Кавалерідзе в контексті того часу, коли він жив і творив, врахувати навіть ті обставини, в яких він передавав тексти для сценічної реалізації. Так, наприклад, режисер Федір Верещагін, який хотів поставити у Вінницькому театрі імені М. Садовського «Вотанів меч», зауважив, що в ній багато дійових осіб, малувато психологічних півтонів у діалогах героїв, ескізність епізодів, забуваючи при цьому, що в п'єсі існував міцний логічний зв'язок між епізодами, конфлікт, який постійно тримає в напрузі. І це люблять актори, на яких завжди покладався сам драматург. Він навіть одну з ролей у «Перекопі» виписував тільки для Валентини Чистякової.

У трагедії «Григорій Сковорода» Іван Кавалерідзе чи не найкраще у 70-тих

роках створив в українській драматургії образи, які відзначалися гострою характерністю, різноманітністю зображально-виражальних засобів; образи позначені романтичною піднесеністю та яскравою емоційністю. Кожному з них, мається на увазі позитивних, властива захоплююча простота, невимушеність, ясність та природність поведінки і кмітливість розуму. І, найголовніше, що Г. Сковорода показаний не самотнім одинаком, відлюдником, диваком, як іноді його подають філософи, а життєлюбною дотепною людиною, що вміє розплутати найскладніші людські взаємини, до ладу знає побутові справи в селянських сім'ях.

Серед інших п'єс, а вони довго зберігалися в кінорежисера Ростислава Синька, слід назвати ще й історичну драму «Білі лебеді», де з точним знанням фактів йдеться про діяльність і будні в Україні видатного грузинського майстра слова Давида Гурамішвілі. Маємо й чорновик драми «Поет і княжна» – з життя Тараса Шевченка і його стосунків з Варварою Репніною (це було перше в Україні художнє драматичне творіння про взаємовідносини поета і княжни). У п'єсі вперше подавалися невідомі та маловідомі факти і документи про перебування Т. Шевченка в Яготині, на Київщині; допрацьовану соціально-психологічну драму «Варнак», в основу якої лягли сюжетні ходи поеми Кобзаря та історичні події тих літ.

І. Кавалерідзе писав у складні суспільно-політичні часи і постійно усвідомлював своє завдання – оперувати історичними фактами так, щоб конденсувати події в їх художній трансформації і переказувати так, аби виникали й алюзії сьогодення. Це завжди нелегко, отож критика вбачала в цьому недомовленість, недовершеність сюжетних ліній і паралелей, схематизм і неодноразово дорікала драматургові. Режисер В. Оглоблін як майстер театру, нехтуючи звинуваченням театральних критиків, справедливо констатував, що «створені драматургом образи неперевершені, бо він досконало осягнув не лише їхню зовнішність, а й духовну суть»[21].

Все це дає право стверджувати, що І. Кавалерідзе хоч і писав п'єси у важкі часи, особливо щодо ідеології, однак у своїй діяльності залишався постійно на європейському рівні. В його драмах багато закодованості, зашифрованості, і тут треба шукати ключ до їх сценічного розв'язання, акторської інтерпретації образів. Як драматург він ще досі залишається не вивченим.

---

[1] Див.: Мистецтво України. – К.,1997. – С. 280–281.

[2] Українська літературна енциклопедія. – К.,1990. – Т. 2. – С. 365.

[3] Новаторство Івана Кавалерідзе: Тези доповідей та повідомлень на науково-творчій конференції, присвяченій 110-й річниці від дня народження митця. – К. : Генеза, 1997. – С. 5.

[4] Шевченко Т. Г. Кобзар. – К., 1964. – С. 334.

[5] Там само. – С. 335.

[6] Новаторство Івана Кавалерідзе… – К. : Генеза, 1997. – С. 60.

[7] Шлапак Д. Обрії сучасної драми. – К., 1986. – С. 32.

[8] Там само. – С. 33.

[9] Капельгородська Н. М., Синько О. Р., Скляренко Г. Я., Барабан Л. І., Шлапак Ю. Д. Іван Кавалерідзе. Життя і творчість. – К., 2007. – С. 254.

[10] Див. Иван Кавалеридзе. Сборник статей и воспоминаний. – К. : Мистецтво, 1988. – С. 124.

[11] Капельгородська Н. М., Синько О. Р., Скляренко Г. Я., Барабан Л. І., Шлапак Ю. Д. Іван Кавалерідзе. Життя і творчість. – К., 2007. – С. 8.

[12] Новаторство Івана Кавалерідзе… – К. : Генеза, 1997. – С. 60.

[13] Див.: Письменники Радянської України. – К., 1988. – С. 248.

[14] Шлапак Д. Обрії сучасної драми / Дмитро Шлапак. – К., 1986. – С. 32–34.

[15] Нові аспекти в дослідженні творчості Івана Кавалерідзе. – Суми, 1992. – С. 59.

[16] Новаторство Івана Кавалерідзе… – К. : Генеза, 1997. – С. 60.

[17] Див.: Корнієнко О. З. Тернопільський театр імені Т. Г. Шевченка. – К., 1980. – С. 98.

[18] Капельгородська Н. М., Синько О. Р., Скляренко Г. Я., Барабан Л. І., Шлапак Ю. Д. Іван Кавалерідзе: Життя і творчість. – К., 2007. – С. 300.

[19] Там само. – С. 305.

[20] Новаторство Івана Кавалерідзе… – К. : Генеза, 1997. – С. 60–61.

[21] Там само. – С. 61.