

## 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. Чардінін, 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, виправдання 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, зв'язують плани на майбутнє чи пояснюють прийняті рішення заповідями 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 кіношевенкіани 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 повернулося 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-ум. 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.