

КІНОБІОГРАФІЯ Т. ШЕВЧЕНКА: РЕКОНСТРУКЦІЯ ДОМИСЛУ

Дослідження присвячене реконструкції художньої практики створення сценарію фільму-кінобіографії «Тарас Шевченко» (1951 р.) в контексті сталінського кінематографа, на який партійна еліта поклала функцію найефективнішого медіума ідеологічної та історичної репрезентації. Праця спирається на вагомому джерелознавчу базу і відстежує різні форми художнього домислу та ідеологічних маніпуляцій фактами біографії Т. Шевченка під час «добудови» його біографії з 1939-го по 1951 рік при створенні літературно-біографічних творів та сценарію до фільму «Тарас Шевченко» (1951 р.).

Ключові слова: кіношевченкіана, сценарій, історико-біографічний фільм, меморіальний культ.

Исследование посвящено реконструкции художественной практики создания сценария фільма-кинобиографии «Тарас Шевченко» (1951 г.) в контексте сталинского кинематографа, на который партийная элита возлагала функцию наиболее эффективного медиума идеологической и исторической репрезентации. В статье на материалах весомой источниковедческой базы отслеживаются различные формы художественного домысла и идеологических манипуляций фактами биографии Т. Шевченко во время «достраивания» его биографии с 1939-го по 1951 год при создании литературно-биографических произведений и сценария к фільму «Тарас Шевченко» (1951 г.).

Ключевые слова: киношевченкиана, сценарий, историко-биографический фільм, мемориальный культ.

The study is devoted to the reconstruction of artistic practice of creating a script of the biopic «Taras Shevchenko» (1951) in the context of Stalinist cinema, on which party elites relied function of most effectively ideological and historical representation medium. The author provides basic facts and reproduces the context of appealing to the personality of Taras Shevchenko in cinematography in 1918–1951. The study is grounded on the significant number of sources researched and tracks back various formats of creative exaggeration and ideological manipulations with T. Shevchenko's biography while «building on» his bio: from 1939 to 1951 based on the history of writing literary and biographical works and the script for the film «Taras Shevchenko» (1951).

Key words: Shevchenko in cinema, script, biopic, memorial cult.

Метою цього дослідження є реконструкція художньої практики створення сценарію фільму-кінобіографії «Тарас Шевченко» (1951 року) в контексті сталінського кінематографа, на який влада поклала роль найефективнішого медіума ідеологічної та історичної репрезентації.

Актуальність теми визначається суперечливим ставленням до недавнього минулого, важливою складовою якого було радянське мистецтво: уявлення про соціалістичну диктатуру, що успішно контролювала кожен аспект виробництва культури, нині змінюються на свідчення неефективності державного контролю на цією сферою.

Новизна обраної теми підсилюється тим, що до процесу відтворення сценарної художньої практики залучені архівні матеріали та докумен-

ти з усієї сфери художньої комунікації: протоколи обговорень сценарію, худрад, партійних органів, рецензії, листування, спогади, що дасть змогу упрозорити вплив ідеологічних та позамистецьких факторів на процес виробництва художнього тексту.

Авторка наводить основні факти та відтворює контекст звернення до постаті Т. Шевченка в кіномистецтві за період 1918–1951 роки. Дослідження спирається на вагомому джерелознавчу базу і відстежує різні форми художнього домислу та ідеологічних маніпуляцій фактами біографії Т. Шевченка під час «добудови» його біографії: з 1939 по 1951 рік. Т. Шевченко з кожним роком дедалі ширше презентувався масовій свідомості як вірний соратник М. Чернишевського і М. Добролю-

бова, хоча достеменних фактів їх знайомства не віднайдено.

Дослідниця зауважує двозначність побутування моделі радянської історичної пам'яті, де, з одного боку, поет вшановується як «прабатько» української нації, а з другого – як людина, яка «к топору звала Русь».

Постать Т. Шевченка як культурного героя, вершинної постаті національно-консолідуючої міфології формувалась у різні способи різноманітними суспільними, політичними й інтелектуальними групами. Початок ХХ століття позначений культом Кобзаря як націєтворчого романтичного «будителя», затим у радянські часи – передвісником соціалізму, поєднаним з російськими революційними демократами, який водночас залишався великим «етнічним предком» усіх українців. Сучасна українська філософська та історіософська думка продовжує активно розшифровувати символіку і культурні коди Тараса. Чи не найвлучніше відобразив оптику переоцінки інтелектуально-культурних надбань відомий журналіст і кінематографіст Ю. Макаров, який назвав свій телевізійний серіал «Мій Шевченко», задавши тим інтенцію персонального погляду на культову постать.

У сучасних дослідженнях кінематограф позиціонується як «історизуюча художня практика, де подолано дихотомію слова і зображення <...> що перетворює кіно в найефективніший медіум ідеологічної та історичної репрезентації»¹. Саме до цієї властивості кінематографа найчастіше апелював сталінський кінематограф.

Окремі, переважно художні кінофільми кіношевченкіани розглядались у кінознавчих працях 1960–1980-х років (І. Корнієнко, А. Роміцин «Ігор Савченко» (К., 1963) тощо) та в «Історії українського радянського кіно» (1986). Декілька разів Інститут мистецтвознавства, фольклору та етнографії АН України (1949) та колектив авторів з Києва та Харкова (1964) розпочинали готувати збірки, які мали на меті «дослідити й узагальнити питання екранного втілення образу поета і його героїв»². Однак ці починання так і не були зреалізовані. Найповніше кіношевченкіана всіх жанрів з-поміж усього кінознавчого доробку представлена в монографії українського кінознавця С. В. Дубенка «Тарас Шевченко та його герої на екрані», яка вийшла друком у 1967 році і була підготовлена на основі його ж дисертаційного дослідження. До безперечних переваг цієї публікації слід віднести копітку джерелознавчу основу: автор не лише використав матеріали і документи

українських кіностудій, українських і всесоюзних архівів і публічних бібліотек, а й провів масштабну серію бесід з учасниками створення та демонстрування кіношевченкіани. Звісно, він не міг тоді отримати доступу до протоколів засідань ЦК КП(б)У, який був однією з активних задіяних сторін під час численних обговорень, зокрема, створення кінобіографії Т. Шевченка у 1946–1951 роках.

Кінорепрезентацію постаті Тараса Шевченка слід розглядати також у рамках масового меморіального культу (благоговійного пошанування), що почав активно формуватися з 1920-х років. Перше кінозвернення до постаті великого українця відбулося 29 листопада 1918 року в Петрограді, де зафільмовано мітинг з нагоди відкриття погруддя Кобзаря, на якому з промовою виступив нарком освіти А. Луначарський³. На постаменті напис: «Великому українському поету-кресстьянину Тарасу Григорьевичу Шевченко (1814–1861). Великий Русский Народ» (автор скульптури – латиський скульптор Я. Тільберг). Пам'ятник було споруджено з недовговічного гіпсу на виконання Декрету Ради Народних Комісарів РСФРР від 12.4.1918 так званого ленінського плану монументальної пропаганди. На думку митців – учасників цього проекту, декрет цей не був сфокусований лише на прозаїчних агітаційно-утилітарних потребах, від авторів очікували, щоб вони творили романтизовані образи, «<...> близькі духу революційної демократії, синтези її настроїв, символи її ідеалів»⁴. Єдиними двома українцями, які ввійшли до списку 67-ми «історично-прогресивних діячів», котрі мали символізувати революційні ідеали, були Т. Шевченко і Г. Сковорода. Таким чином, Шевченка від початку радянської доби віднесено до «більшовицького іконостасу».

Провідних українських вчених-шевченкознавців, як-то С. Єфремова, А. Ніковського, С. Пилипенка усунуто з наукового процесу на початку 1920-х років. Надалі чільну роль у підпорядкуванні української національної міфології російському аналогові відіграли саме українські ідеологи, вчені та митці, але при цьому вони скористалися пантеоном класиків, що його сформував ще українська дореволюційна інтелігенція і де на вершині був «батько нації» – Тарас Шевченко. Надалі і в популярних збірках, і в науковому дискурсі поетова творчість розглядається переважно в соціально-ідеологічному контексті революційних переконань, започатковується ціла низка досліджень щодо єднання Шевченка із загальноросійським визвольним рухом (наприклад,

праці О. Дорошкевича «Шевченко в соціалістичному оточенні» (1924), «Шевченко й петрашеві в 40-х роках» (1926), «До питання про вплив Герцена на Шевченка» (1928) тощо).

Постать Т. Шевченка остаточно стає складником радянських ідеологічних побудов з 1934 року, коли в «Тезах до 120-річчя з дня народження Т. Г. Шевченка» відділу культури і пропаганди ленінізму ЦК КП(б)У⁵ поета потрактували як спільника російських соціал-демократів, як селянського кріпацького поета. Починає витворюватися його нова біографія, призначена для масової свідомості.

Після кількарічної перерви, у 1939 році, відбувається бучне радянське святкування 125-річчя від дня народження Т. Шевченка, споруджуються монументальні пам'ятники в Києві та Каневі. Впродовж 1939 року в хронікальному кіножурналі «Радянська Україна» виходить 11 сюжетів про вшанування його пам'яті, де йдеться не лише про символічну родину – Радянську Україну, а й про родичів Т. Шевченка, звісно і про шевченківські місця.

Цього ж року надруковано ліричну біографічну повість «Серце жде» про поетове життя в 1858/59 роках, де в основі сюжету – кохання Шевченка до дівчини-кріпачки Марини. Це дебют молодого українського письменника Олександра Ільченка. Твір вирізняється з потоку публіцистичної ювілейної шевченкіани, де переважали жанри вірша та нарис з «великим і гнівним Кобзарем», які загалом давали змогу «малозатратно» і мобільно реагувати на актуальні громадсько-політичні події, насамперед велетенською і добросовісною працею автора з вивчення документального матеріалу і побуту кінця 1860-х років. Тим паче, що період, котрий охоплює повість, починається з жовтня 1858 року, тоді як щоденник, який Кобзар вів у 1957/58 роках, завершується липнем.

Одна з перших схвальних рецензій з'являється в армійській газеті «Красное знамя» (9.08.1 № 18), а згодом у різноманітних літературно-критичних виданнях та громадсько-політичній пресі. «Літературний критик» називає «Серце жде» – найбільш значущим з усіх художніх творів, присвячених Т. Шевченкові⁶. Рецензент у «Літературному журналі» відзначає майже хворобливу доскіпливість, яка виявляється у «такому прийомі, як вмонтування в художню тканину твору справжніх історичних джерел <...> він (автор – О.В.) ніби боїться, що читач не повірить ситуації чи описові пейзажу <...> і підсилює посиленням на документ»⁷.

Щоправда, майже всі дуже прихильні до повісті критики на завершення одногосно наголошують на необхідності «виділити більше місця» на змалювання зустрічі з М. Чернишевським, окреслити близькість Кобзаря до журналу «Современник». Зауважимо, що в повісті зустріч Т. Шевченка з М. Чернишевським відбувається наприкінці й поспіхом. Документальні свідчення особистого знайомства відсутні⁸, хоча донька О. Ільченка Раїса стверджувала, що батько, завдяки своїй наполегливості таки відшукав їх у Щедрінській бібліотеці⁹. Щоправда в архіві самого О. Ільченка, який зберігається у Центральному державному архіві-музеї літератури і мистецтва України, авторів статті не вдалось їх виявити. До слова, створенню найвідомішого твору О. Ільченка – химерного роману «Козацькому роду нема переводу, або Мамай і Чужа молодиця» – передувало ретельне зібрання унікальної колекції з 241 видань народних казок.

Як відомо, у роки Великої Вітчизняної 1941–1945 рр. постать Тараса Шевченка активно використовується як у прорадянській, так і в антирадянській пропаганді. Німецька окупаційна влада дозволяла видання творів Шевченка як літератури націоналістичного спрямування (як власне і використовувала український націоналістичний рух з метою ослаблення Росії). Радянська пропаганда своєю чергою на перший план у воєнні роки висувала Шевченкову зневагу до «німецької мудрості»; також «державна співдружність слов'ян протиставляється відвічному слов'янському ворогу – німецькій державі»¹⁰.

Це був період, коли Шевченкове слово надзвичайно інтенсивно резонувало в суспільстві. Та вшанування пам'яті Кобзаря, його репрезентація в мистецьких творах дедалі більше перетворюється на своєрідну, добре організовану систему символів і ритуалів, де, з одного боку, поет вшановується як «прабатько» української нації, а з другого – як людина, яка «к топору звала Русь».

У 1941 року в журналі «Октябрь» виходить повість О. Ільченка «Петербургская осень» (переклад А. А. Белецького і Р. М. Самаріна), це перероблений варіант «Серце жде», друге видання вже в 1942 р. у м. Ташкенті, третє – в 1946 році – видає центральне видавництво «Советский писатель» у Москві. Автор не лише доповнює глави про М. Чернишевського, він суттєво притлумлює ліричні моменти – любовну лінію. Зауважимо, що роман створюється в часи, коли ще не було ані повного монографічного дослідження життя, ані повного академічного видання творів Т. Шевченка.

Історіографічна ґрунтовність О. Ільченка вражає всіх його рецензентів. Так літературознавець Є. Старинкевич, до речі, корінна жителька Петербурга, в літературному альманахові «Советская Украина» приголомшена достовірністю відтворення численних найдрібніших деталей: «Як виглядала Біржева набережна в часи Шевченка? Яким чином затемнювався зал в театрі під час вистави, коли ще не було електрики?»¹¹.

Та лінія Чернишевський–Шевченко, які розмовляють про долю селян Малоросії та про земельну реформу, виглядає не дуже органічно для оповіді, зануреної в реконструйовану історичну епоху. Гадаємо, ця обставина спонукає рецензентів обачливо обґрунтовувати: «Ми не знаємо, чи насправді відбулась наведена розмова Чернишевського з Шевченком. Але ми знаємо, що така розмова могла відбутись. Письменник, який пише історичний чи історико-біографічний твір має право вдатись до художнього домислу, художньо розвинути фактичний матеріал... <...> головню, що вдалось зобразити Шевченка таким, яким він був у житті»¹².

Художньо домислений поет – друг російських соціал-демократів – уже тягнув на «образ любимого советской страной поэта». Але ніхто не збирався так легко віддавати своєрідний «клей» ідентичності, який скріплював українців. Тож лунають голоси українських інтелектуалів, близьких до партійних кіл, щодо видання «Петербуржской осени» українською, звісно, на шпальтах партійних видань. Так газета «Радянська Україна» зазначає: «Ми не думаємо, що наші видавництва так переобтяжені рукописами прозових творів, читач радянської України має право чекати, що вона («Петербуржская осень») буде видана українською мовою»¹³. Письменник і літературознавець Давид Копиця, співробітник Агітпропу, резюмує: «Добре, що зараз вирішено видати повість українською, тим паче, що вона написана українською»¹⁴.

Історик, дослідник репрезентацій минулого в українській науці та мистецтві С. Єкельчик вважає 1946 рік початком «української жданівщини», що мала власну специфіку: ідеологічна чистка «була спрямована не стільки проти закордонних «західних впливів», як проти «націоналізму»¹⁵: в українській пресі починається кампанія проти історичного минулого і націоналізму в літературі та мистецтві. Об'єктами партійної атаки стають, насамперед, історики та митці, позаяк партійна верхівка¹⁶ зауважила, що за роки війни публічний дискурс української самоідентифікації різко від-

хилився від соціалістичного сьогодення до історичного минулого. Тому О. Ільченко, син репресованого, наважується подати оригінальний рукопис «Петербуржської осені» до Держвидаву України лише після схвальних рецензій у «центральної пресі». Та друком повість вийде лише в 1948 році і то після втручання ЦК КП(б)У, який ухвалив, що «Петербуржська осінь» «<...> правильно висвітлює його [Шевченка] дружбу з видатними прогресивними діячами Росії»¹⁷. С. Єкельчик зауважує, що «...оскільки кампанія проти історичного жанру була в розпалі й українське видавництво не поспішало публікувати роман, попри успіх російського видання»¹⁸, вочевидь, чекало аж такої прямої вказівки «згори».

Та на кінець 1948 року О. Ільченко був уже автором декількох варіантів кіносценарію «Тарас Шевченко» за мотивами «Петербуржської осені», позаду залишилися також розпочаті та припинені зйомки картини.

Донька письменника Раїса згадувала, що у 1946 р. за письменником приїхали із ЦК КП(б)У: «Батька забрали рано вранці, а привезли тільки пізно ввечері. Після цієї поїздки він добу лежав, нічого не їв і не говорив. А потім подзвонив у ЦК і погодився. Йому пропонували за мотивами «Петербуржської осені» написати кіносценарій»¹⁹.

Кінобіографія Шевченка зразка 1926 року (фільм П. Чардиніна «Тарас Шевченко») вже з середини 1930-х оцінюється як твір націоналістичний і шкідливий у політичному сенсі²⁰. Нове кінопрочитання готується в часи, коли верх бере «типове для зрілого сталінізму уявлення, ніби історія – це низка подій, ініційованих великими людьми, що породило жанр кінобіографій, який розквітнув у повоєнне десятиліття... Ці повоєнні проекти мали відображати нову офіційну пам'ять і висвітлювати провідну роль російського старшого брата»²¹. Монументальна сталінська епоха продовжує спиратися на культурні спадщини, на минуле, як на певний символічний ресурс. Так радянська кінематографія 1946–1953 рр. (період так званого «малюкартиння») випустила 17 кінобіографій відомих полководців, учених, поетів, композиторів.

До нашого завдання не входить детальний розгляд усіх обставин створення фільму «Тарас Шевченко» (1951 р). Цікаво відтворити і спостерігти процес «домислу біографії», який відбувався під час підготовки сценарію. Зазначимо, що в радянському кіновиробництві літературний сценарій був не просто основою фільму, а мав статус самостійного літературного твору.

114-сторінковий перший чорновий варіант кіносценарію О. Ільченка²² цілком відтворює повість «Петербурзька осінь»: він зберігає значну кількість дійових осіб, ускладнену літературну фабулу – дія розвивається через паралельні сюжетні лінії, діалоги занадто розлогі. У відгуку начальника сценарного відділу Київської кіностудії художніх фільмів О. Борщаговський констатує: «Сценарій в чорновому варіанті є, по суті, переказом повісті. Малюючи образ Шевченка, він, часом не знаходить яскравих кінематографічних образів <...> Шевченко внутрішньо малорухомиий»²³. Наприкінці він висловлює побажання зробити центральним епізод поїздки на Україну, позаяк «необхідне осміяння класової і національної обмеженості українських поміщиків-кріпосників»²⁴.

О. Ільченко створює ще 4 варіанти сценарію²⁵. Другий варіант його вже розпочинається епізодом, датованим 1841 роком, коли Миколі II повідомляють про смерть М. Лермонтова на дуелі й імператор видає наказ про посилене патрулювання, щоб, крий Боже, не повторилися заворушення, які відбулися після смерті О. Пушкіна. Т. Шевченко, таким чином, «вбудовується» третім найпередовішим поетом у радянську версію історико-культурної пам'яті. Автор навіть «додає» до малярського доробку Шевченка два портрети О. Пушкіна й епізод з фельдфебелем, який возив у заслання Пушкіна та Лермонтова. З'являються «викривальні» сцени з українськими панями – нащадками гетьманів, які, до речі, майже незмінними залишаються в сценарії І. Савченка. О. Ільченко намагається виписати сцени з народом, які виглядають більш аніж умоглядно: селяни після читання віршів Шевченка зображуються глибоко враженими: «<...> по-старечому задумались діти <...> сльози течуть висхлими обличчями жінок, низько опустивши голову, слухають діди». Сила Кобзарєвого слова детонує бунтом одразу після прослухання віршів...

У сценарій вводяться нові дійові особи – члени гуртка М. Петрашевського. Від варіанта до варіанта збільшується кількість сцен з М. Чернишевським та М. Добролюбовим – перша випадкова зустріч біля Неви, спільна подорож у потязі, де М. Чернишевський вчить Т. Шевченка конспірації, зустріч на дачі Чернишевського, відвідини редакції «Современника». Зрештою, в останньому варіанті М. Чернишевський вже значиться четвертим у списку дійових осіб, тоді як на початку губився в кінці другого десятку. І дедалі менше й менше залишається власне від самого ліричного Тараса з повістей О. Ільченка. І якщо перший варіант сце-

нарію розпочинається з важкого, спрямованого на глядача погляду поета, то у всіх наступних перші і заключні кадри – пам'ятники Кобзарєві.

Зрештою сценарій затверджено Міністерством кінематографії СРСР, підготовлена режисерська розробка, режисери-постановники – А. Бучма (О. Ільченко приятелював з ним) і С. Анненський. Бучма також планувався як виконавець ролі Тараса. Та вже на найперших етапах знімальний період припиняється з причин чергової критичної переоцінки літературного сценарію, яка відбулася на рівні ЦК. «Наданий автором новий варіант сценарію не відповідає вимогам, висунутим ЦК КП(б)У <...> образ Шевченка зображений в неточному історичному та ідейному контексті і ще більше затемнений маловажливими деталями з його життя»²⁶.

Власне Тарасове життя виявилось «маловажливим», окрім того, що покликане транслювати ідеологічну нарацію.

13 квітня 1948 року Київська кіностудія художніх фільмів укладає нову угоду з О. Ільченком та І. Савченком, яка передбачає підготовку нового варіанта сценарію, що докорінно відрізнятиметься від відхиленого.

Спільна праця не склалась, хоча загалом частину сюжетних ліній, дійових осіб та монологів І. Савченко залишає для нового варіанта сценарію, де Т. Шевченко постає в образі соціального активіста і ще більшого друга російських демократів. Робота знов затягується, і лише наприкінці 1948 року Савченкові вдається пройти всі інстанції і отримати їхнє схвалення. Конфліктні стосунки співавторів стають підґрунтям для спеціального наказу міністра кінематографії СРС І. Большакова, який для київської кіногромади озвучує директор Київської студії О. Горський:

«Режисеру Київської студії художніх фільмів тов. Савченко І. А., призначеному постановником фільму «Тарас Шевченко» було доручено допомогти автору першого варіанта сценарію тов. О. Є. Ільченку. Замість того щоб працювати спільно з письменником, той фактично відсторонив його від роботи над сценарієм, чим грубо порушив встановлений і такий, який виправдав себе, порядок взаємовідносин письменників і кінорежисерів»²⁷. Савченко отримує догану і суворе попередження.

Після публічного виступу О. Ільченка на хурді, де він заявляє про зняття свого прізвища, дирекція в зв'язку з початком роботи над фільмом просить письменника зробити письмову заяву, що автором затвердженого сценарію є лише І. Савченко²⁸.

Своєрідність поліфонічного індивідуально-го літературного стилю О. Ільченка проявляється

у такому елементі архітекtonіки, як мовлення. Літературознавець Ю. Безхутрий визначає стильову особливість прози О. Ільченка, як повсюдну присутність образу автора: «Це індивідуальна словесно-мовна структура, що пронизує лад художнього твору і визначає взаємозв'язок і взаємодію всіх його елементів»²⁹. Тоді як всі відгуки та рецензії, пов'язані з літературно-бюрократичною редактурою сценарію, окрім «розширення простору» для російських соціал-демократів, спрямовані на досягнення граничної простоти тексту, що передається. Тож Ільченковий автор-оповідач, який ніби розчинений у різноманітних позафабульних елементах, у смальтах мозаїчних композицій аж ніяк не міг перейти цей бар'єр *навіть ціною саморуйнування стилю*.

Що ж до сценарної роботи І. Савченка слід звернутися до висновку сценарного відділу Київської кіностудії (першої інстанції, де оцінювався літсценарій), підписаного І. Корнієнком, відомим кінознавцем та кінопедагогом. Загалом позитивно оцінюючи ідеологічну нарацію, І. Корнієнко привертає увагу: «<...> починаючи зі сцени страсти Скобелева, Шевченко пасивний. Приблизно з половини сценарію Шевченко, в більшості випадків, є лише об'єктом дії інших персонажів, а сам залишається бездіяльною риторичною фігурою... Сценарій, в цілому, і образ Шевченка позбавлені гумору, що може відобразитись на інтересі глядачів до фільму <...> і збіднює образ Шевченка, відомого своєю іскристою веселістю»³⁰.

Зрештою, все написане І. Корнієнком можна перенести і на фільм, створений І. Савченком, якому так і не вдалося віднайти самостійну кіносемантику своєї останньої кінокартини.

Зазначимо, що московська і українська партійна верхівки, наскільки це було можливо, протистояли одна одній під час створення кінообразу Тараса³¹. Українське партійне керівництво під час підготовки сценарію Савченка було навіть запопадливішим від московського, вимагаючи затушувати українсько-польську лінію – взаємин Шевченка з польським повстанцем Зигмунтом Сераковським на користь україно-російської лінії. Та і в іншому доходило до анекдотів, так, перший секретар Донецького обкому партії Мельников вимагав використати в картині саме улюблену пісню товариша Сталіна «Ой закувала та сива зозуля»³².

Після того як була відзнята перша версія фільму, Міністерство кінематографії СРСР в грудні 1950 року затверджує декілька додаткових епізодів, які переважно ігнорували бачення української партверхівки. Ігор Савченко помирає 14.12.1950

від інфаркту, тож пристрасну промову Шевченка перед селянами, сцени піклування російських соціал-демократів про поета в засланні та зустріч Т. Шевченка з М. Добролюбовим і М. Чернишевським (жодного реального підґрунтя для цих сцен звичайно не існувало) дознімали вже учні І. Савченка, а остаточний варіант сценарію дописував політкоректний О. Корнійчук. У остаточній версії вже не було і задуманої І. Савченком фінальної сцени Т. Шевченка з діячем польського визвольного руху З. Сераковським: над україно-польською лінією взяла гору російсько-українська. Окрім долучення до російських соціал-демократів, ще однією «генеральною лінією» було відсікання «буржуазних націоналістів» від постаті Шевченка: карикатурне шаржоване зображення в картині українських націоналістів – поміщиків і нащадків гетьманів.

Фільм «Тарас Шевченко» вийшов на екрани в грудні 1951 року українською та російською мовами (знову ж таки до 90-річчя від дня смерті Т. Шевченка), супроводжуваний виставками, доповідями, він позиціонувався як центральна подія українського культурного життя. Стрічка першою з-поміж українських повоєнних фільмів отримала Сталінську премію 2 ступеня; за виконання ролі Т. Шевченка був нагороджений молодий актор Сергій Бондарчук.

У художньому фільмі «Тарас Шевченко» була втілена, проголошена ще в 1934 році, ідеологічна нарація постаті Кобзаря, на яку продовжувала спиратися кіношевченкіана всього наступного десятиліття: себто «поет-борець», український «Буревісник революції», мужицький поет – молодший брат російських соціал-демократів. «І вражою злою кров'ю землю окропите...», а вража кров, то, звичайно, кров експлуататорів. Фільм отримав прокат достойний «блокбастера», але, на відміну від справжнього Савченкового «блокбастера» – «Богдан Хмельницький», адміністративні втручання призвели до того, що в ньому вбачається не стільки об'єкт мистецької практики, скільки суто ідеологічна рефлексія на необхідність створити культову українську постать, яка «єднає два народи».

У фіналі стрічки «Тарас Шевченко» (1951) школярки читають вірші пам'ятнику, і камера панорамує над новим великим пам'ятником Шевченкові в соціалістичній Москві. Такий фінал цілком природний для картини, що належить до меморіальної шевченкіани.

У 1951 році О. Ільченкові довелося вкотре переписати біографію Т. Шевченка в ще більш

проросійському дусі. Роман «Петербурзька осінь» після обговорення у ЦК КП(б)У, як доповнене видання, вийшов у 1952 р.

Постать Т. Шевченка, як об'єкт мистецької рефлексії, в українському кінематографі значною мірою була регламентована тогочасною радянською культурною та національною політикою. Кіновідтворення образу Шевченка відбувалось невіддільно від завдань культурного будівництва УРСР, проте цензурному втручанню так і не вдалося цілком подолати «спротив матеріалу», нерадянська (українська) культурна традиція так і не піддалася повністю підпорядкуванню становища Т. Шевченка, як основного культового, цивілізаційного героя національної міфології.

Продовжив же кінотрадицію представлення Т. Шевченка, насамперед, поетом-революціонером В. Денисенко у фільмі «Сон» (1964 р.) з І. Миколайчуком у головній ролі, де постає інший, олюднений Тарас.

¹ Добренко Е. Музей революции, советское кино и сталинский исторический нарратив / Евгений Добренко. – М. : Новое литературное обозрение, 2008. – С. 14.

² Дубенко С. В. Тарас Шевченко та його герої на екрані / С. В. Дубенко. – К. : Наукова думка, 1967. – С. 7.

³ Відкриття пам'ятника Т. Г. Шевченку в Петрограді : Кіносюжет, 1918. Арх. № 2189 / Кінолітопис // Анотований каталог кіножурналів, документальних фільмів і кіносюжетів (1896–1939). – К., 2009. – С. 16.

⁴ Зі спогадів учасника монументальної пропаганди художника Є. В. Орановського // Из истории строительства советской культуры, 1917–18 : документы и воспоминания. – М. : Искусство, 1964. – С. 332.

⁵ Т. Г. Шевченко 1814–1934 : Тези відділу культури і пропаганди ленінізму ЦК КП(б)У до 120-річчя від дня народження Т. Г. Шевченка. – Х., 1934. – С. 124.

⁶ Рецензія // Літературний критик. – 1940. – № 3. – С. 109.

⁷ Клочья А. Бібліографія / А. Клочья // Літературний журнал. – 1939. – № 10–11. – С. 151.

⁸ У біографічних публікаціях про Т. Шевченка радянської доби на користь особистого знайомства використовували численні непрямі докази. Див. наприклад, Т. Г. Шевченко : Біографія. – К., 1984. – С. 461–537.

⁹ Лавріненко О. Олександр Ільченко, автор «химерного роману з народних уст» [Текст] / О. Лавріненко // «День». – К., 1999. – 10 вересня.

¹⁰ Луняк Є. Образ Тараса Шевченка та кирило-мефодіївців у прорадянській та антирадянській пропаганді часів Великої Вітчизняної війни / Є. Луняк. – Ніжин, 2005. – С. 150–155.

¹¹ Старинкевич Е. Зрелое произведение / Е. Старинкевич // Советская Украина. – 1941. – № 5. – С. 126.

¹² Бернштейн М. Повість про великого поета / М. Бернштейн // Літературна газета. – 1946. – 28 вересня. – № 36. – С. 4.

¹³ Радянська Україна [Текст]. – 1946. – 16 березня.

¹⁴ Правда України [Текст]. – 1946. – 25 грудня.

¹⁵ Єсельчик С. Імперія пам'яті. Російсько-українські стосунки в радянській історичній уяві / Сергій Єсельчик. – К. : Критика, 2008. – С. 115.

¹⁶ 3 березня по грудень 1947 першим секретарем ЦК КП(б)У є Л. Каганович, один з організаторів геноциду в 1931–33 рр. та ініціатор репресивної політики проти української інтелігенції.

¹⁷ Центральний державний архів громадських об'єднань України (далі ЦДАГО України), – Ф.1. – Оп. 8. – Спр. 330. – Арк. 13–14.

¹⁸ Єсельчик С. Імперія пам'яті. Російсько-українські стосунки в радянській історичній уяві / Сергій Єсельчик. – К. : Критика, 2008. – С. 221.

¹⁹ Лавріненко О. Олександр Ільченко, автор «химерного роману з народних уст» [Текст] / О. Лавріненко // «День». – К., 1999. – 10 вересня.

²⁰ Про кампанію, розв'язану проти фільму П. Чардиніна див. детально в книжці С. Дубенка «Тарас Шевченко та його герої на екрані» (С. 31–33).

²¹ Єсельчик С. Імперія пам'яті. Російсько-українські стосунки в радянській історичній уяві / Сергій Єсельчик. – К. : Критика, 2008. – С. 221.

²² Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України (далі ЦДАМЛМ України). – Ф. 670. – Оп. 2. – Спр. 70.

²³ Там само – Ф. 1. – Оп. 2. – Спр. 107. – Арк. 53.

²⁴ Там само.

²⁵ Там само. – Ф. 670. – Оп. 2. – Спр. 71; Ф. 670. – Оп. 2. – Спр. 72; Ф. 670. – Оп. 2. – Спр. 73; Ф. 670. – Оп. 2. – Спр. 74.

²⁶ Там само. – Ф. 670. – Оп. 1. – Спр. 179. – Арк. 90.

²⁷ Там само. – Ф. 1. – Оп. 2. – Спр. 107. – Арк. 27.

²⁸ Там само. – Ф. 670. – Оп. 1. – Спр. 179. – Арк. 25.

²⁹ Безхутрий Ю. М. Архітектоніка і стиль (на матеріалі творчості О. Ільченка) / Юрій Безхутрий // Радянське літературознавство. – 1979. – № 7. – С. 40.

³⁰ ЦДАМЛМ. – Ф. 670 – Оп. 1. – Спр. 179. – Арк. 57–60.

³¹ Детально див.: Єсельчик С. Імперія пам'яті. Російсько-українські стосунки в радянській історичній уяві / Сергій Єсельчик. – К. : Критика, 2008. – 304 с.

³² ЦДАГО. – Ф.1. – Оп. 30. – Спр. 1850. – Арк. 20.