

УДК 821.161.2Шев+792.03"195/199"

ТВОРЧИСТЬ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА І СТИЛЬОВІ ТЕНДЕНЦІЇ УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

Галина Липова

У статті розглянуто інтерпретацію творчості Т. Шевченка в українському театрі другої половини ХХ – початку ХХІ ст. Проаналізовано найбільш знакові, етапні вистави за творами поета. Сильові, світоглядні засади театрального мистецтва, формотворчі принципи, що змінюються протягом цих десятиліть, знаходять своє відображення в постановках, обумовлюють відмінності в рецепції образу Шевченка, його суспільних і художніх ідей та впливають на модифікації міфологеми, створеної театром на основі його біографії, творчого шляху, яку можна назвати Шевченковим міфом.

Ключові слова: Т. Шевченко, український театр, «Шевченків міф».

В статье рассматривается интерпретация творчества Т. Шевченко в украинском театре второй половины ХХ – начала ХХІ вв. Анализируются наиболее знаковые, этапные спектакли по произведениям поэта. Сильевые, мировоззренческие основы театрального искусства, формообразующие принципы, изменяющиеся на протяжении этих десятилетий, находят своё отражение в постановках, обуславливают различия в восприятии образа Шевченко, его социальных и художественных идей, а также влияют на модификации мифологеми, созданной театром на основе его биографии, творческого пути, которую можно назвать шевченковским мифом.

Ключевые слова: Т. Шевченко, украинский театр, «шевченковский миф».

The interpretation of T. Shevchenko works in the Ukrainian theatre of the late XXth– early XXI centuries is considered in the article. The most significant and stage performances by poet's works are analyzed. Stylish, world-view basis of the theatre art, forming principles changing during these decades, are reflected in the stagings and condition the differences in the perception of Shevchenko's image, his social and artistic ideas and influence on the mifolohema modifications, created by the theatre on the basis of his biography, creative life, that can be called Shevchenko's myth.

Keywords: Shevchenko, Ukrainian theatre, *Shevchenko's myth*.

Творчість Шевченка завжди цікавила і приваблювала театр. Тривалий час ставили його драматичні твори. Згодом настав період інсценізацій поезії. Але вже із 60-х років ХХ ст. поступово в центрі уваги опиняються не твори, а сама особа поета, її різні грані, його творча особистість. Він сам цікавить театр набагато більше, а його постать акумулює в собі основні конфлікти епохи, її визначальні ідеї.

На сцені театру 1950–1960-х і частково 1970-х років постать Шевченка, його життя розглядалися доволі ілюстративно, згідно з біографічним принципом. Нерідко прем'єри приурочували до ювілейних дат: ставили твори самого Шевченка або присвячені поетові до річниці його народження чи смерті.

Єдина завершена драма, що належить його перу, – «Назар Стодоля». Більшість музично-драматичних театрів здійснювали досить регулярні постановки за п'єсою, особливо ті, що носили ім'я Шевченка – Харківський державний академічний український драматичний театр ім. Т. Шевченка, Черкаський обласний державний україн-

ський музично-драматичний театр імені Т. Г. Шевченка, Тернопільський державний обласний український музично-драматичний театр ім. Т. Шевченка, Волинський обласний український музично-драматичний театр імені Т. Г. Шевченка, Дніпропетровський академічний український музично-драматичний театр імені Тараса Шевченка та Київський державний академічний театр опери і балету УРСР ім. Т. Г. Шевченка, які вважали своїм обов'язком звертатися до творчості патрона.

На початку 1960-х років, у період «відлиги», у мистецтві стає актуальною ідея відродження штучно перерваних естетичних процесів, припинених і заборонених пошуків, театральних експериментів початку століття. Лесь Курбас був одним із творців театрального модернізму авангарду в Україні, його шукання були перервані в 1930-х роках разом із забороною цілого художнього напрямку. Серед найбільш значних мистецьких подій того часу – новаторська постановка «Гайдамаків» за поемою Шевченка – легендарна вистава Л. Курбаса 1920 року,

ГАЛИНА ЛИПОВА. ТВОРЧИСТЬ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА І СТИЛЬОВІ ТЕНДЕНЦІЇ
УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ...

яка першою змогла поєднати прийоми європейського сценічного авангарду з українською театральною школою, органічно прищепивши його на український ґрунт і застосувавши для зображення народної війни, що виросла із селянського повстання.

Тому в 1960-х роках, після смерті Сталіна й реабілітації жертв репресій, учасники та самовидці беруться за відновлення його спектаклю. По Україні проходить справжня хвиля постановок «Гайдамаків». «Безпосередні учні Курбаса – головний режисер Одеського театру ім. Жовтневої революції В. Василько і мистецький керівник Харківського театру імені Т. Г. Шевченка О. Сердюк (виконавець ролі Яреми у виставі Курбаса) разом з режисером В. Крайниченком навесні 1961 року намагалися старанно реконструювати монументальне героїко-революційне театральне полотно вчителя» [5, с. 204]. Крім Одеси й Харкова «Гайдамаки» ставлять В. Грипич у Львівському державному академічному українському драматичному театрі ім. М. Заньковецької (1963), Ф. Верещагін у Вінниці та ін. [5, с. 204]. Це були, за своєю суттю, реставраційні роботи. Збагачені досвідом і мисленням наступних епох, постановки продемонстрували аудиторії 1960-х років нового, не знаного Шевченка – не «до-революційного», а іншого, більш модерного за світоглядом митця і мислителя. Для театру й мистецтва загалом це була спроба продовжити розвиток театру з тої його стадії, на якій він зупинився наприкінці 1920-х. Постановки «Гайдамаків» стали помітним культурно-мистецьким явищем і в 1960-х роках.

На сцені Харківського державного академічного українського драматичного театру ім. Т. Шевченка в цей період режисером В. Крайниченком також була поставлена п'єса «Марина» М. Зарудного, написана за мотивами творів Шевченка. Як і колись «Гайдамаки», вистава була вирішена в умовно-поетичному ключі [1, с. 173].

Наступний період розвитку мистецтва пов'язаний з рішучим запереченням реалізму, особливо натуралізму. Поступово митці приходять до відмови від самої ідеї наслідування дійсності, хоча до повного її

заперечення ще досить далеко. Естетичні пріоритети нової епохи відображає стиль, відомий під назвою «потік свідомості». Він посідає в мистецтві дедалі помітніше місце й характеризується глибоким проникненням у внутрішній світ героїв, оскільки дозволяє наочно розкривати духовні процеси, що відбуваються в них. Мислення епохи модерну відрізняється суб'єктивізмом. На зміну об'єктивному розвитку подій у центрі твору стає авторське «Я» (нерідко автор є одночасно і героєм твору).

Властиве епосі зростання уваги до внутрішнього світу особистості, яка переноситься в центр дії, певним чином обумовлює той факт, що з 1980-х років театр більше цікавить сама постать Шевченка, ніж його твори, особливо драматичні, проблематика яких локалізується в певному сюжеті, а тому вони не завжди репрезентують увесь спектр ідей, притаманний його доробку. Крім того, на ситуацію вплинула тенденція, що намітилася в режисурі саме на межі 1970–1980-х – звертаючись до певного автора, ставити не окремий твір, а «всього письменника» – його спадщину, весь комплекс притаманних йому тем і ідей.

Світоглядним підґрунтям нових мистецьких тенденцій стала ідея внутрішньої свободи і права на особливе власне, оригінальне бачення світу автором. Ці принципи потребують також і нової художньої мови. Наслідком цих прав і свобод стало більш вільне поводження з драматургічним матеріалом, навіть коли це стосувалося зображення реальних осіб, а не літературних персонажів. Наприкінці 1970-х, а особливо в 1980-х роках вистави за Шевченком позбавили хронологічної біографічної побудови. Замість короткого огляду життя і творчості глядачеві пропонували разом міркувати не лише над фактами його фізичної біографії, а й духовного життя, причому і фізичне, і духовне трактували як рівнозначні.

Ці тенденції знаходять своє відображення в нових театральних постановках. На сценах театрів з'являється п'єса-сценарій О. Беляцького і З. Сагалова «Шлях», присвячена творчості й особистості Шевченка. Її ставить Харківський театр, вона йде також у Тернопільському державному облас-

ІСТОРІЯ

ному українському музично-драматичному театрі ім. Т. Шевченка під назвою «Сон» у постановці П. Ластівки. В обох спектаклях не зазнають принципової переоцінки ні роль Поета в суспільстві, ні значення його творів. У них відбувається художнє переосмислення – переклад фактографії на нову мову поетичних метафоричних мистецьких образів та символів.

Так, у харківській виставі «Шлях» режисера О. Беляцького Поет (В. Маляр) сам читав «Єретика» від імені Яна Гуса і сам згорав у багатті, перетворюючись на свого героя. На сцені знаходився вибудований дерев'яний поміст – «шлях», що поступово піднімався вгору й губився вдалині. На цьому «шляху» зустрічалися герої Шевченкових творів і реальні постаті з його життя. Сценічна дія представляла вільний монтаж епізодів, що являли собою спонтанну течію спогадів-марень. Образ поета розщеплений на кілька: Хлопчик (малий Тарас), Солдат (теж Шевченко) – П. Рачинський, Старий солдат – Л. Тарабаринів, Шевченко-Поет – В. Маляр [3, с. 216]. Поток поетової свідомості виступають і його вірші, що є у своїй суті ліричним монологом героя.

Він одночасно живе в різних часах, різних вікових іпостасях. На сцені розгортаються драматичні епізоди із Шевченкових поезій, у які він іноді втручається особисто. Сюжети творів перемішані з подіями біографічної реальності. Вони рівнозначні за своїм впливом і на глядача, і на самого героя. Як наслідок, завдяки новій формі виникає новий зміст. Нелінійна інтерпретація поєднується з відмовою від багатьох стереотипів існуючого на той час вульгарно-класового підходу. Це поет, митець, художник – артистична натура, а не лише похмурий «визволитель пригноблених».

Різноманітні художні прийоми створюють у виставі насичене естетичне середовище. Водночас вона наближає постать Шевченка до сучасного глядача. Поет не має портретного гриму, тому він сприймається як «будь-яка людина».

У спектаклі постає думка, про яку заговорили вголос у 1990-х роках: поет як особистість та персона не тотожний міфу, яким він склався в суспільній свідомості.

У Тернопільському театрі режисер П. Ластівка за тією самою п'єсою-сценарієм поставив спектакль більш видовищний, театральний, з відверто демонстрованими символами: напівголена Слава-Фортуна (Л. Дишкант), Доля-Муза в одязі Богоматері. Три різні жіночі образи в спектаклі (Кохану поета, героїню поеми Катерину й подругу дитинства Оксану) зіграла одна актриса – О. Качан. Загалом обидві постановки несли не стільки принципово новий зміст, скільки нову естетичну якість, що створювала більшу психологічну глибину, емоційну насиченість, зрештою повнішу й об'ємнішу картину різнобічних проявів, насамперед, духовного життя Поета-людини, митця, а не поета-трибуна (читай – пропагандиста), поета – «Кобзаря».

Змістом вистави «Сон» П. Ластівки стали біографія, доля, особистість і творчість Т. Шевченка в їхньому тісному взаємозв'язку. На цьому матеріалі режисер намагався створити твір-роздум про долю поета в суспільстві, визначивши його жанр як трагічну притчу. Із цією метою він використовує художні прийоми, які мали б вивести факти особистої біографії поета на рівень універсальніших абстрагованих моделей і викликати культурно-історичні аналогії, насамперед, з Ісусом Христом. Це завдання підтримане і сценографією (художник С. Лукашенко): на розташованому півколом панно поєднано фрагменти живопису самого Шевченка із зображеннями ликів святих, богів, Трійці та інших іконописних сюжетів.

Для проведення такої аналогії Доля-Муза (Л. Ластівка), постійно присутня на сцені, одягнена як Діва Марія. І, нарешті, головний символ – Хрест. Зроблена у вигляді нього труна перебуває на сцені протягом дії. У фіналі спектаклю Поета (В. Хім'як) прив'язують до хреста-труни і на ланцюгах піднімають над сценою (умовно «розпинають»). Основа режисерського задуму – у цій паралелі. Образ Шевченка асоціюється у виставі з Христом – утіленням ідеї жертвовного служіння людям. Зрозуміло, що режисера цікавило в особі поета не унікальне й неповторне, а те, що споріднює його з іншими подвижниками духу, певна універсальна модель.

ГАЛИНА ЛИПОВА. ТВОРЧИСТЬ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА І СТИЛЬОВІ ТЕНДЕНЦІЇ
УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ...

Не випадково головний герой спектаклю названий не Тарас Шевченко, а просто – Поет. Отже, ідеться про митця і суспільство, творчу індивідуальність і її протест. У ці самі роки Е. Некрошюс у своїй виставі «Піросмані, Піросмані» теж створив власну, суб'єктивну інтерпретацію образу відомого художника. Створив образ Художника взагалі. Темою твору став конфлікт Митця з дійсністю. Тому він не став вводити в спектакль картини Ніко Піросманішвілі, адже це не був життєвий чи творчий шлях конкретної історичної постаті.

Тож у долі й творчості, особистості Шевченка П. Ластівка шукав ті моменти, які розкривали найтипніше в особі поета, і завдяки їм виходив на рівень загальнолюдських універсумів.

Жанр вистави-роздуму, або притчі, як її назвав театр, вимагав чіткого й послідовного ведення думки – від епізоду до епізоду. Однак думка подекуди рвалася, розчинялася серед менш важливих сцен.

Композиційна будова спектаклю – це цикл окремих новел, міні-сюжетів, у яких розгортається доля поета. І серед них є, безумовно, вдалі, яскраві, хвилюючі сцени, що розкривають Шевченка – живу людину, митця; у них видно, з яких вражень, з якого болю народжуються його вірші. Так, завжди, коли Шевченко зазнає якихось кривд чи образ, у його уяві виникає Пан, у якого він служив козачком. Згасає світло, у темряві висвітлюється постать Пана, він щоразу вигукує одні й ті самі команди. Виходить козачок – маленький хлопчик («Шевченко в дитинстві») і стає особливо відчутно, як нові удари, нові образи додаються до тих давніх, незабутих, дитячих. Виникає відчуття болю за понівечене дитинство, відчуття протесту проти подібного стану речей у суспільстві. Так глядач опиняється у сфері Шевченкового світосприйняття.

Однак зіставлення Шевченка з Христом підкреслює і принципові відмінності між цими культурними міфологемами (а саме в такій якості це зіставлення можливе), нагадуючи, що Христос більше безневинна жертва, «агнець божий», а Шевченкова поезія містить потужний протест і бунтарський дух.

Пріоритет форми над змістом» характерний для епохи модерну, обумовлює структуру багатьох творів. У цьому випадку зміст Шевченкових віршів розкривається по-новому в результаті включення їх у контекст ускладненої формальної архітекtonіки вистави, хоча вони і звучали у своєму первозданному вигляді. Постановникам не довелося заради нової концепції переписувати самі вірші, як це нерідко відбувалося з прозовою чи драматичною літературою. Спектаклі «Сон», «Шлях» – не фізична біографія, а духовний шлях поета.

Починаючи з 1960-х років, з деяким гальмуванням у «застійних» 1970-х, мистецтвом дедалі більше опановує ідея внутрішньої свободи, бунту, розкріпачення буквального й переносного. Вона знаходить свій вияв у творчості будь-якого поета, а в Шевченка виражена з особливою силою.

Тож сама постать Кобзаря – знакова, у ній зосереджена низка доленосних для країни і її народу колізій, нерозв'язаних дилем. І що характерно – на кожному новому історичному повороті його постать бачиться інакше, по-новому висвітлюється його місце й призначення в новій системі координат, навіть біографічні факти вимальовуються нові, а вже відомі набувають нового сенсу.

Так було зі «Стіною» Ю. Щербака – п'єсою, основою якої стало невідоме на той час широкому загалу листування Шевченка з дочкою генерал-губернатора Малоросії Варварою Рєпніною, що тривало майже ціле його життя. Постановка В. Шулакова в Київському молодіжному, а згодом у інших театрах, мала великий резонанс, сценічний успіх, користувалася увагою глядачів, оскільки також прислужилася розвінчанню існуючих штампів і стереотипів сприйняття, що склалися в суспільстві. Роль Поета в ній грав І. Славінський, прикметний насамперед своїм зовнішнім образом – юний, гнучкий, натхненний і романтичний – такого Шевченка глядачі ще не знали, хоча приблизно таким він, очевидно, замолоду і був. Це теж була нова стадія осягнення духовного світу особистості – одночасно митця й героя.

Із плином історичного часу духовний портрет, образ Шевченка доповнювати-

ІСТОРИЯ

меться новими обставинами, подіями та уявленнями. Так, пізніше спливе історія років юності, проведеної у Вільнюсі, захоплення молодого польською модисткою Ядвігою Гусиковською, уроки малювання, які поет брав у литовського майстра.

До внутрішньої драми поета звертається в той самий період С. Данченко. На сцені Академічного українського драматичного театру ім. І. Франка з'являється камерна вистава «Здавалося б, одне лише слово...» (1984) з Б. Ступкою в головній ролі. Актор грає поета взагалі, а не саме Т. Шевченка. У виконавця цілковито відсутній портретний грим, «шевченківські» манери або одяг. Режисер зосереджується на взаєминах видатної особистості і суспільства, митця із владою, народом. Вірші та події, фрази з листів вимальовують духовний портрет виняткової мистецької індивідуальності, її конфлікт з оточенням, дійсністю.

Найбільшої образності надає виставі сценографія Д. Лідера – білі листки паперу, що вкривають чорне тло позаду сцени й падають час від часу. Після смерті Поета листки осипаються, як білий листопад, як сніг, устеляючи собою сцену, – це його твори йдуть у світ, у люди: «Привітай же моя нене, моя Україно...» – такий ліричний, пронизливий образ створюють режисер і художник у фіналі спектаклю.

Шевченко стає головною дійовою особою таких постановок, як «Поет на Голгофі» В. Шевчука в Івано-Франківську, «Тарас» Б. Стельмаха у Львівському театрі юного глядача. На сцені Рівненського українського музично-драматичного театру імені М. Островського у 1980-х роках йшла вистава «Шлях на Берестечко» Я. Маланчука та О. Смика – «історична поема за малопопулярними творами Т. Шевченка», як зазначено в програмці.

Своєрідним чином інтерес театрального мистецтва до особи Шевченка поєднується з відмовою від портретного й частково – зовнішньо біографічного принципу. Це твори, що розглядають особистість і долю Шевченка – долю людини, долю митця – його духовний світ, а не реальні обставини життя й побуту українського поета середини XIX ст. Це проекція життєвих реалій у вну-

трішній світ, їхній образ, пропущений крізь свідомість особи.

Бурхливий розвиток історичних подій і нова суспільна колізія на межі 1980–1990-х років знову змінює ракурс бачення постаті Шевченка та його творчої спадщини. На тлі проголошеної 1986 року «перебудови» відбувається стрімке наростання національно-визвольних настроїв і устремлінь. У 1989 році театр знову звертається до теми народного повстання – до «Гайдамаків». Постановку здійснює Ф. Стригун у Львівському театрі ім. М. Заньковецької. Вона перегукується з курбасівською виставою. У Курбаса сірі сукна – у Стригуна невідбілене полотно; хор «Десять слів поета» в Курбаса у Стригуна називається «Десять дум поета» – такі самі десятеро дівчат. В обох спектаклях на сцені присутній Поет, який читає текст «Від автора» (І. Бернацький). Сама сценічна композиція та мізансценування теж великою мірою прийшли до нас з 1920-х років, з легендарної постановки.

Але є й немало відмінностей. Наприклад, хор у сучасній виставі – це більше брехтівський хор за своєю дією, у той час у Курбаса він тяжів до античного. Очевидно, незважаючи на паралелі, це новий, цілком самостійний твір. Спектакль Курбаса був покликаний до життя аналогічною ситуацією – виборювання української незалежності в період «визвольних змагань» початку XX ст. Поставлена Львівським театром ім. М. Заньковецької, вистава показує історичну обумовленість проголошення незалежності України наприкінці XX ст. і переконує в її історичній невідворотності. Це спектакль великого стилю, здійснений у річці історичної парадигми, що формувалася.

Щодо образу самого поета – то знову увага театру до його особи, її різних аспектів зумовлює наявність у постановці Ф. Стригуна кількох іпостасей Поета: Десять дум репрезентують його голос, також є персонаж «від автора», Поет, Кобзар.

Із проголошенням незалежності України 1991 року в суспільстві виникає потреба осмислити окремі сторінки історії, заповнити її прогалини, відновити цілісну картину культури. Театр звертається до історичних реалій. Реконструкція напівлегендарного

ГАЛИНА ЛИПОВА. ТВОРЧИСТЬ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА І СТИЛЬОВІ ТЕНДЕНЦІЇ
УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ...

минулого перегукується з художнім дослідженням історії, з розкриттям її таємниць, яке ставить собі за мету Шевченко – його, згідно із Дж. Грабовичем, «цікавить не власне історія, <...> а її глибоке, істинне, нині здебільшого забуте, або спотворене, або приховане значення» [2, с. 49]. Це те завдання, яке в Україні в період відродження набуває особливої актуальності – «історичному значенню, розкритому Шевченком, належить унікальна й глибинна роль – відродити, вилікувати, визволити народ, стати істинним творцем його духовного відродження» [2, с. 51].

Пошук історичного знання, «таємниці старої могили», «Великого льоху» – це пошук «сакральної історії» [2, с. 50]. Такі завдання актуалізуються в суспільстві напередодні здобуття Незалежності, а особливо після неї. Тому постановки за Шевченком цього періоду (сюжети творів) містять історичні події і реалії, широко залучають історичні думи, пісні, обрядовий фольклор, легенди.

Епоха постмодерну характеризується поваленням усталених уявлень, запереченням існуючої системи цінностей і норм, прагненням відмови від будь-яких традицій і визнаних авторитетів. З настанням постмодерного релятивізму починається деміфологізація Шевченка. Саме це відбувається вже наприкінці ХХ ст., але в менш радикальний спосіб. Спроби побачити за міфом живу людину – суперечливу, неоднозначну, у чомусь неідеальну – завжди зустрічаються з протилежною тенденцією – сприйняття Шевченка як символу, – пов'язану зі значенням Шевченкового міфу в націотворчому процесі.

Не можна сказати, що Олесю Бузині в цьому процесі деміфологізації, а особливо десакралізації належала головна роль. Вистава В. Козменко-Делінде «Сни за Кобзарем» 1995 року в Театрі ім. І. Франка виявилася не поодиноким в річизні загальних тенденцій переоцінки традиційних хрестоматійних уявлень про Шевченка. Ці процеси призвели до появи низки різножанрових явищ. Першими їхніми «жертвами» стали Леся Українка й О. Кобилянська.

«Міф» Шевченка виник не на порожньому місці, а по-друге – це не тільки міф. По-

роджений самою історією України, він корелює з міфами Прометея, узагалі героя, який добровільно приносить себе в жертву заради інших, подекуди з образом вітчизняного Робін Гуда або заступника принижених і скривджених у християнській моделі. Тому його не можна так легко заперечити. Заперечувати «міф» Шевченка означає заперечувати ті добре знані й відомі всьому суспільству обставини та реалії, які породили і самого Шевченка, і його поезію, і його міф. Як пише Дж. Грабович, «його поезія за формою і змістом – це колективний голос народу» [2, с. 57]. «Шевченкові роздуми про минуле не лише радикально протистоять існуючій офіційній історіографії, а й виносяться у сферу сакрального знання і пророчого бачення» [2, с. 48].

«Більше того, його символічний код одержує додаткове звучання, сполучаючись з його автобіографією, у якій з'єднуються до купи його особиста й національна доля. Як шаман, посередник між небом і землею, як співець-кобзар, поет стає обранцем трансцендентних сил, “долі”, покликаним до “проклятої” і водночас до “святої” роботи» [2, с. 52]. Його завдання – «в творенні нових цінностей, тобто нового ставлення до минулого, теперішнього і майбутнього, втіленого у символічних структурах» [2, с. 45]. Очевидно, націо- й міфотворча функція поета моделюють свідомість і майбутнє свого народу. І вони не вигадані ним, а породжені всім попереднім ходом історичного розвитку.

У спектаклі В. Козменко-Делінде «Сни за Кобзарем» Б. Ступка наділив образ поета переважно негативним акторським «обаянием». Як і більшість створених актором образів, цей має вельми суперечливий характер. У його виконанні то був неврівноважений і не дуже привабливий тип, який висловлював думки, що заперечила б кожна нормальна людина, вирвані з контексту Шевченкових творів, листування, обставин. Образ був явно задуманий режисером у полемічному запалі. Такий характер міг би існувати без прив'язування до конкретної історичної постаті, однак слово «Поет» чи «Кобзар», яке стояло у назві, чітко вказувало на особу Шевченка. У контексті його поезій, що лунали зі сцени і були відомі кож-

ІСТОРІЯ

ному глядачеві зі шкільної лави, цей образ видавався непереконаливим і неорганічним.

Поет Шевченко продукує свій міф з власного життя, а не на основі мистецтва чи лише поезії. Він творить свій міф і сам живе в ньому. Міфологічні моделі творчості Шевченка обумовлені традиційними народними уявленнями, релігійними віруваннями, народною міфологією та ментальними комплексами. Тому ігнорувати їх було неможливо, і така спроба була приречена на невдачу.

Свій внесок у театральну шевченкіану робить і література діаспори. Американський письменник українського походження Рей Лапіка, живучи в США, зовсім по-іншому уявляв собі життя й побут поета. Над ним не так сильно тяжили традиційні стереотипи, що склалися в Україні. Наприклад, у його п'єсі «Державна зрада» відсутня така категорія, як «простий народ». У постановці Ф. Стригуна у Львівському театрі ім. М. Заньковецької Поет веде світське існування серед вродливих панянок та альтанок з квітами. Дискурс народництва, притаманний Шевченковому міфу, так би мовити, історично, тут не розглядається в принципі. Темою вистави, а головне – п'єси, є ідеологічний поєдинок, протистояння українського поета, чия творчість, очевидно, виводить його на роль духовного лідера нації, та російської імперської машини, її державних, історичних і геополітичних цілей. Цей конфлікт розглянуто в його переламний момент – суду над Кирило-Мефодіївським братством з наступним вигоном поетові.

У Черкаському театрі виставу «Великий льох» за творами Шевченка поставив запрошений режисер О. Дзекун. Він використав не тільки однойменну поему, а й увів окремі мотиви чи персонажів з інших творів Кобзаря – «Катерини», «Розритої могили», «Сну» й навіть з гоголівського «Ревізора». Режисер не сперечається з поетом і не заперечує його ідеї, він використовує загальновідомі тексти й факти для того, щоб висловити власні міркування з їхнього приводу, вступаючи в діалогічні взаємини, але не лише із самим Шевченком, а й символами світової і вітчизняної історії заради того, щоб висловитися про її майбутнє.

Темою цього й подібних творів є вже не сам Шевченко, не його творчість і навіть не сучасна йому історична дійсність або суспільна проблематика. Мова йде про еволюцію ідей, закладених у творах Шевченка, їхні проекції в сучасні історичні реалії та перспективи України з огляду на конфлікти, накреслені в них. Театр розмірковує про майбутнє країни за допомогою Шевченка, якому надають право голосу (але й це необов'язково), апелюючи до його міфологем, на сьогодні загальновідомих, і до подій вітчизняної історії.

В епоху постмодерну, яка заперечує «пошук смислу в хаотичному світі, автор твору уникає, нерідко в ігровій формі, свої можливості смислу, а його роман виступає пародією цього пошуку» [4]. Однак це не стосується Шевченка. Театр абсурду чи літературна гра на основі такого матеріалу унеможлиблюється, бо зміст його творчості має чіткі світоглядні домінанти, і це робить саму спробу такої маніпуляції марною, позбавленою будь-якого сенсу й результату.

Однак несподівано новий поворот історичного розвитку, що здійснюється за Шевченковим «сценарієм», у душі його найсміливіших передбачень, надає нової, гострої актуальності його ідеям, спадщині, його пророчому мисленню.

Вистава «Сон» Київського академічного театру юного глядача на Липках, поставлена режисером В. Гіричем за творами Т. Шевченка навесні 2014 року, присвячена не лише долі самого поета і його особистості, а насамперед долі України, яка розкривається постановником через творчість і життєвий шлях поета, історії його героїв. Театр виходить за хронологічні межі епохи, у яку жив Шевченко, і тих періодів, про які він писав у своїх творах (Хмельниччина, гайдамацьке повстання), переносячись у наші дні. На сцені встановлено кіноекран, на якому демонструють сутички протестувальників Майдану з військовими взимку 2014 року – з відповідним звуковим супроводом – пострілами й вибухами. Ними режисер починає і завершує спектакль.

Центральним наскрізним образом вистави стає двоповерхова конструкція, що нагадує вертеп (сценографія М. Френкеля), – са-

ГАЛИНА ЛИПОВА. ТВОРЧИСТЬ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА І СТИЛЬОВІ ТЕНДЕНЦІЇ
УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ...

ме на його риштуваннях звучать вірші Шевченка у виконанні молодого Поета (Тарас Мельничук) – юнака в білому полотняному одязі. Ідея вертепу проектується на весь спектакль і надає йому глибини історичного виміру, наповнює міфологічними смислами. У його основі – принцип, що відображає світобудову, поділену на «Рай» (верхній поверх) і нижній рівень – земний. Нагорі, переважно, – сам Шевченко, Душі, які піднімаються нагору. Внизу ж знаходяться темні сили: Петро I, Катерина II, Цар і Цариця, Москаль з поеми «Катерина», солдати, офіцери, чорти, Смерть. До «нечистих» зарахований і образ Богдана. Актори відтворюють цих персонажів як вертепних ляльок – у них скуті одноманітні рухи, вони смикаються, як маріонетки на ниточках. На «земному» рівні знаходяться і зваблені дівчата.

Страждання Шевченка у виставі – наслідок не просто несправедливості, а війни царизму проти поета. Це війна проти всього народу, але вона ведеться і проти конкретної особи, і проти особистості загалом. Тож, показуючи модель такого протистояння, автори вистави виходять за рамки російсько-українського конфлікту, розкриваючи протистояння тиранії і вільної мислячої особистості, духовності і агресивної дикості, яке існувало в Шевченкові часи та лишається актуальним і в наші дні. У контексті заявленої сценографічної ідеї вертепу – це християнський конфлікт Добра і Зла.

Вписуючи персонажів у семантичну систему вертепу, режисер надає їм обриси, що зовні нагадують і утворюють смислові паралелі з вертепними й фольклорними образами – Царя Ірода, Смерті, Чортів, ляльок Козака і Дівчини, красуні Дарії Іванівни, Солдата та ін.

Спектакль побудовано на основі подій Шевченкової біографії, образно розкритих за допомогою різноманітних засобів виразності – балетних, хореографічних сцен, ораторії (розповідь Катерини), кружляння вертепних персонажів під характерну, схожу на шарманку, музику колісної ліри, а також фрагментів сучасної кінодокументалістики, декламації віршів і буквального відтворення на сцені реальних та вигаданих (з поезій) епізодів.

Постановник, очевидно, надихався об'язом ярмаркової каруселі, надавши виставі вигляду «історичного балагану». На сцені його протиставлено чистій, тихій і тужливій ноті Шевченкової поезії у виконанні Т. Мельничука.

Усе це урізноманітнює мову постановки, в основі якої лежить потужне літературне джерело – твори Т. Шевченка, щоденники, його епістолярна спадщина, – перетворюючи літературу на видовище – яскраве, розмаїте, карнавальне. І цей карнавал – не тільки поетичних образів, а й історичних. «Великий льох», «Сон», «Катерина», «Розрита могила», «Причинна» та інші твори Шевченка сполучено в спектаклі з обставинами його особистої біографії та історії України, її народу. У цей конфлікт включено й Гоголя, який спалює третій том «Мертвих душ», і М. Щепкіна, який відвідує Шевченка.

Тема спектаклю – саме доля України. І життєва драма її найвидатнішого поета розгортається в нерозривному зв'язку з нею. Страждання України й Шевченкові особисті існують у найтіснішому переплетінні, однак на перший план у постановника В. Гірича виходить історична драма України. На сцені діють її герої і маріонетки, її кати і жертви, демони і блазні.

Прозора й емоційна образність спектаклю зрозуміла для будь-якого глядача. Він має замислитися над зібраними воєдино найдраматичнішими колізіями української історії, її взаємин з Росією. Вони проектується й на сьогоднішній день:

Плаче ненька-Україна,
плаче кожна мати,
що пустила свого сина
волю здобувати.

Шевченкові рядки лунають, немов написані зараз.

Багата образна палітра вистави має сучасне, актуалізоване звучання. Юний Поет у білому вбранні – святий і мученик, ровесник і побратим загиблих на Майдані – таке «зерно» його образу в спектаклі.

Постановники демонструють рідкісне для сучасного театру знання історії, культури, мистецтва, народних традицій. Художня структура твору спирається на симво-

ІСТОРИЯ

лізм шевченківських образів, викликаючи широке коло культурних асоціацій.

Вистава видається вельми актуальною, навіть злободенною. Її вирізняє політична гострота сучасної сценічної інтерпретації творчості поета. Театр знайомить не з «програмним» Шевченком, а з дійсністю, з тими реаліями, що породили і його твори, і сучасний Майдан. Мабуть, ще ніколи питання, які постають у виставі, не обговорювали в театрі з такою відвертістю, без усяких застережень та реверансів у будь-чий бік.

Упродовж усього відрізка своєї історії – від того часу, коли Шевченко жив і творив, до наших днів – український театр ставився до Кобзарєвої спадщини як до художньої і суспільної програми. Змінювалося лише її розуміння й смислове наповнення. У другій половині ХХ ст. постать Шевченка та його твори залишалися для українського театру такими ж привабливими об'єктами – вдячним драматичним матеріалом, що дозволяв розглядати на сцені доленосні філософські й суспільні питання, досліджувати їх у художній формі на основі поетового слова – геніального і пророчого, зв'язуючись з його уявленнями на кожному етапі суспільного розвитку. А таких етапів, пов'язаних зі стильовим розвоєм і доволі радикальними змінами суспільної свідомості в другій половині ХХ ст., було декілька: «відлига», «перебудова», Незалежність, останній – період Майданів, який переріс у військове протистояння та ще не отримав остаточної історичної назви, але на театральні концепції вже вплинув.

В українській драматургії та літературі загалом немає більш драматичного й художньо виразного сюжету, ніж саме поетове життя, у якому акумулюються провідні колізії суспільного буття й визначальні конфлікти української історії. Для цього сюжету існує вже написаний авторський внутрішній монолог – сама лірика Шевченка. Концепції Шевченкової творчості, запропоновані театром у різні роки, відрізняються згідно з тим, як змінюються художні принципи побудови сценічного твору, як з розвитком подій в Україні змінюється погляд на історичну реальність, зображувану у виставі, і трансформуються суспільні ідеї, що їх обстоюють автори інсценізацій і постановок.

Спектаклі, поставлені різними режисерами в різних театрах, у певному розумінні стали знаковими, етапними як для сценічної Шевченкіани, так і українського театру загалом. Вони відрізняються не тільки формою й прийомами, а й розумінням суспільних процесів і явищ, баченням Шевченкової особистості у цьому контексті.

Звернення театру до творчості Шевченка ґрунтуються на трьох смислоутворювальних компонентах: по-перше – проблемно-тематичний комплекс Шевченкової поезії, по-друге – його особиста біографічна драма, яка відображає, за законами сцени, провідний, сутнісний суспільний конфлікт, і це перетворює її на повноцінну драматургію, і по-третє – той рівень осмислення та суспільного аналізу, який містять його твори і який забезпечує театральній виставі достатньо універсальне, надчасове звучання й актуальність.

Спектаклі, присвячені Шевченкові, апелюють до дійсності, яка існує синхронно з постановками, хоча зображені в них події відбуваються в іншу епоху, оскільки, як відомо, ключ до режисерського рішення спектаклю знаходиться в глядацькій залі.

У ці десятиліття змінюються стильові тенденції – відродження експериментальних пошуків театрального авангарду перетікає в ситуацію постмодерну, яка теж підходить до свого завершення. Тож Шевченкова духовна й естетична спадщина виступає на кожному етапі її художнього осмислення засобами театрального мистецтва в нових взаємодіях і актуалізується, продукуючи нові суспільні й художні ідеї.

Джерела та література

1. Горбенко А. Харківський театр імені Т. Г. Шевченка. – Харків, 1964.
2. Грабович Гр. Шевченко як міфотворець: семантика символів у творчості поета. – Київ, 1991.
3. Дашківська Л. А. Ідейно-естетичні шукання в сучасному українському театрі // Режисура українського театру. Традиції і сучасність. – Київ : Наукова думка, 1990. – С. 173–244.
4. Леман Х.-Т. Постдраматический театр. – Москва, 2013.
5. Станішевський Ю. О. Театр, народжений революцією. – Київ, 1987.

SUMMARY

During the whole period of the history of the theatre, that had passed from the time when Shevchenko wrote his works and his death till nowadays, Ukrainian theatre treated Shevchenko's heritage as an artistic and social program. Only the understanding of this program and its semantic content changed. In the second half of the XXth century Shevchenko's person and his works kept for Ukrainian theatre the attractive objects – grateful dramatic material, which allowed to consider fundamental philosophical and social problems on the stage, to investigate them in artistic form on the base of prophetic poet's word of genius, comparing with his ideas at each stage of social development. There were several stages in the late XXth century, connected with the stylish development and rather radical changes of the social consciousness: the Thaw, Perestroika, Independence, the last one – the period of Maidans which grew in the military conflict and has not received a final historical name yet, but it has already influenced on the theater conceptions.

There is not more dramatic and artistically expressive plot in Ukrainian drama and literature than poet's life which accumulates leading conflicts of Ukrainian history. Written author's inner monologue – Shevchenko's lyrics exists for this plot. The conceptions of Shevchenko's works, proposed by the theater in different years, differ as well as the artistic principles of the stage play change, as with the development of events in Ukraine the look on that reality, which is depicted in the performance changes and social ideas defended by the authors of stage versions and settings are transformed.

Performances considered in the chronological chain are set by different directors in various theatres and have become in a certain sense a landmark event fore both – the stage Shevchenko studies and Ukrainian theater at all. They differ not only in form and techniques, but also a vision of Shevchenko's personality. These are *The Way* in the production of O. Biliatskyi and his stage version in T. Shevchenko Kharkiv Ukrainian Dramatic Theatre, *Dream* by director P. Lastivka in Shevchenko Ternopil Theatre, *Wall* (the play of Yu. Shcherbak) staged in Kyiv Youth (Young) Theatre, *It Seemed Just Only the Word* by S. Danchenko in I. Franko Theatre at the turn of 1980s–1990s. The staging of V. Kozmenko-Delinde *Dreams according to Kobzar* in I. Franko Theatre in 1990s is chronologically similar, but it's contrary as for conception. The last performances belong to early 2000s.

Appeals of the theatre to Shevchenko works are based on three forming components: first – problem-subject complex of Shevchenko's poetry, second – his personal biographical drama, which reflects, according to the laws of the stage, leading, essential social conflict that turns it into the drama of the highest grade, and the third one – that level of social analysis contained in his works that provides theatrical performance with enough universal, timeless sounding and actuality.

Performances devoted to Shevchenko appeal to modernity, though depicted events take place in another epoch, because, as it is known *the key to the director's interpretation of the performance is located in the audience.*

Stylish trends are changing in this period – the revival of experimental retrieval of theater avant-garde flows in the postmodern situation, which is also finishing already. So Shevchenko's spiritual and aesthetic heritage is used at each stage of its artistic interpretation with the means of theater art in new interactions and is urgent, producing new social and artistic ideas.

Keywords: Shevchenko, Ukrainian theatre, *Shevchenko's myth.*