

Загурський В.І.

## ПОВІСТЬ ОЛЬГИ КОБИЛЯНСЬКОЇ "У НЕДІЛЮ РАНО ЗІЛЛЯ КОПАЛА..." ТА ЇЇ ВТІЛЕННЯ НА КРИМСЬКІЙ СЦЕНІ

Сценічне втілення національної літературної класики, пов'язане з розвитком кращих традицій українсько-театрального мистецтва, здавна поширеного в Північному Причорномор'ї, зокрема в Криму, – це питання, яке ще потребує ґрунтовнішого наукового осягнення. Певною мірою прислужитися цьому покликана дана стаття.

Українське театральне мистецтво в Криму має давнє коріння. Тут записані українські народні ігри та обряди. Тут завжди залюбки гастролювали корифеї нашого театру. Щиру прихильність виявляли до них кримська публіка й преса. Ось як, скажімо, завершує свій відгук на показану трупою Михайла Старицького "Наталку Полтавку" газета "Севастопольский листок" від 5 вересня 1886 року: "Захоплені глядачі, які переповнили театр, дружно аплодували артистам і постійно їх викликали. Загальне враження від вистави вийшло чудовим". А ось в числі від 10 вересня того ж року читаємо про "Глитая або ж Павука" Марка Кропивницького: "П'єса ця користується популярністю серед публіки і повертає до театру численних глядачів".

Серед захоплених відгуків чимало цікавих спостережень, цінних для нас свідчень про ті чи інші особливості мистецтва українських майстрів сцени. Пишучи про постановку "Сватання на Гончарівці" в трупі Марка Кропивницького, рецензент сімферопольської газети "Крымский вестник" (12 листопада 1889 року) відзначає: "На противагу звичайному зображенню Стецька, який викликає серед публіки сміх своєю безглуздою поведінкою (як грав у минулому році цю роль безперечно талановитий артист Саксаганський), Марко Кропивницький зумів викликати своєю прекрасною грою не лише почуття сміху, а й співчуття до зображуваного ним дурня" [1]. Корифеї не раз і не двічі виступали майже у всіх містах Криму. Відлуння їх традицій сягає пізніших часів.

Коли в червні 1955 року в Сімферополі розпочав роботу Кримський український драматичний театр, національна класика становила основу його репертуару, і так тривало впродовж багатьох років. Ця традиція не уривається й до сьогоднішнього дня. Зміни статуси театру (музично-драматичний, драми і музичної комедії, музичний) не змінюють потреби творчого осягнення української класичної драматургії, в якій видовищні, зокрема й музичні аспекти традиційно відіграють важливу роль. Не видовищність як самоціль, а видовищність як засіб розкриття глибинного драматизму характерів і ситуацій властива кращим постановкам Кримського українського театру. Деякі з вистав сценічного колективу, такі зокрема як "Наталка Полтавка" І.Котляревського, "Запорожець за Дунаєм" С. Гулака-Артемовського, "Майська ніч" і "За двома зайцями" М. Старицького не сходять зі сцени протягом десятиріч. Якщо відповідна вистава сходила зі сцени, то через кілька сезонів виникала потреба в її новій постановці.

До таких вистав у Кримському українському театрі належить і "В неділю рано зілля копала..." за повістю Ольги Кобилянської. Творчий колектив не раз звертався до сценічного прочитання цього твору. Перша постановка була здійснена ще 1956 року. В травні 1957 вона відкрила гастролі театру в Севастополі.

Хто хоч поверхово знайомий з повістю Ольги Кобилянської, знає наскільки виразний в ній етнографічно-побутовий гуцульський, а ще циганський колорит, який сам по собі криє неабиякі сценічні принади. Це прекрасно розуміли театральні деячі, не раз звертаючись до цього твору. Проте постановки його були здійснені переважно в старому видовищному ключі. Навіть такий видатний режисер як Василь Василько, учень Леся Курбаса, знавця творчості Ольги Кобилянської (він, зокрема писав про новаторство письменниці) не зміг у своїй інсценівці подолати певних стереотипів і створив на основі повісті пристрасну драму, в якій фольклорні мотиви становлять швидше мальовниче тло, ніж серцевину образного ладу.

Звичайно, аж ніяк не слід применшувати значення видатної інсценівки Василя Василька, здійсненої в Одесі 1950 року. В.Василько тонко відчув і виразно передав у своїй версії видовищний чар твору Ольги Кобилянської. Він писав про те, що письменниця сподівалася побачити свій твір на сцені й пов'язувала можливість його театрального втілення з мальовничістю й пісенною видовищністю, що лежить в основі його образного ладу, наводив слова Кобилянської про те, що ці її сподівання поділяла Леся Українка, яка думала про інсценівку й особисто ходила до Миколи Лисенка з проханням про створення музики до вистави.

Василь Василько чудово розумів, що привабливість повісті Ольги Кобилянської аж ніяк не обмежується її видовищним колоритом. "У прозову обробку пісні "Ой не ходи, Грицю...", – писав він, – Ольга Юліанівна внесла багато свого, доти незнаного і характерного як стосовно сюжету, так і ідейного змісту, який знайшов у неї нову форму. Суть твору – в його психологічних, морально-етичних проблемах становлення духовної краси людини, її благородних почуттів – вірності, честі, самовідданого кохання, поривань до знань, до свободи. Я намагався зберегти у граничному лаконізмові глибокий психологізм прози Кобилянської, міцну її композицію, напруженість дії і водночас чарівну поетичність, музичну ритмічність... Рідна стихія письменниці – ліс і гори з бурхливими річками – набирала в п'єсі особливого значення. Лірична тиша природи чи її буремність органічно переплітались зі всіма любовними колізіями, трагічними подіями наче самостійно діючий персонаж. Музика, як один з головних засобів у розкритті душевних переживань героїв, вимагала своєї драматургії. Тема вистави – "Красна дівчина долі шукала" в її образному виявленні: "Поплив віночок за водою, серце дівчини забрав з собою..." І як висновок – тільки щира любов робить людину щасливою, підносить до творчості, а занапащене кохання завдає страждань, нівечить" [2].

Справді, Ольга Кобилянська, хоч і написала свій твір за мотивами відомої народної пісні "Ой не ходи, Грицю, та й на вечорниці...", все ж у своїх художніх принципах далеко відійшла від однойменної п'єси Михайла Старицького. У своїй статті про буковинських письменників Леся Українка, говорячи про німецькомовні оповідання Ольги Кобилянської (а саме німецькою мовою починала творити письменниця) відзначала, що в Австрії й Німеччині "ті твори здобули собі велику пошану нарівні з кращими творами німецької модерні" [3]. Сучасні дослідники справедливо пов'язують постать Ольги Кобилянської з виникненням українського модернізму, вкладаючи в цей термін не схильність до занепадницьких ідейних мотивів, а схильність до відтворення особливих складностей і таїн людської душі, оновлення мистецької палітри [4]. Витончений психологізм, що поєднується з ознаками філософської притчі, схвильована ліричність оповіді й виразна поетична метафорич-

ність – ці риси поетики О.Кобилянської повною мірою виявилися в її повісті “У неділю рано зілля копала”. Безталанна нещасної циганки Маври, що, согрішивши, народила “білу дитину” й була відторгнута від табору, доля її сина, що був без її відома підкинутий бездітним багатіям – все це не просто стає підґрунтям розгортання основного сюжету (Гриць, котрий давно живе в сердечній приязні з лагідною й поміркованою Насткою, несподівано закохується в гордовиту й палку Тетянку й не може зробити остаточного вибору), а своєрідно перегукується з ним, спонукає до досягнення розмаїтих сил людської душі, стихійних і цілеспрямованих, руйнівних і творчих... Палкі червоні маки, якими так любила заквітчуватися Тетянка і які лишуються чи не єдиним слідом по ній, чи не єдиним спогадом про неї, як і про всю цю трагічну історію, символізують красу і гармонію, що її так нестерпно важко досягти людині. Зворушлива поетичність і філософська наснаженість затьмарюють певною мірою властиві повісті мотиви містицизму й приреченості.

Перш за все ці особливості твору Ольги Кобилянської враховує інсценівка, яку здійснив режисер Олег Натяжний. Він же і постановник вистави Кримського українського театру драми і музичної комедії, здійсненої на початку 90-х років. Сценічна метафора, що криє в собі глибинний зміст, стає провідним художнім засобом постановки. Її підпорядковується вишукане й лаконічне (і в конструкціях, і в кольоровій гамі) художнє оформлення, яке здійснив один з найбільш відомих українських сценографів Ярослав Нірод (запрошений з Києва), і музика Олександра Вепринського, в якій своєрідно поєднуються ліричні й поривчасті інтонації, і сповнена щедрої вигадки хореографія (балетмейстер Валерій Донцов)...

Своєрідна, не позбавлена виразних побутових деталей, але позбавлена побутової приземленості стилістика вистави. От, скажімо, епізод, коли Мавра дарує своїй вихованці Тетянці золоті круглі сережки, через які дівчину згодом стали прозивати Туркинею. Гнучкі хореографічні лінії немов окреслюють порухи природних стихій чи людської душі. Ось одна з них плине струмочком, врешті звивається колом, увиразненим рушником з народним орнаментом... Це коло нагадує сережку, тож не викликає ніякого подиву, коли один з його учасників дає сережку Маврі, яка передає її Тетянці. Потім так само дарується дівчині ще одна сережка. Ці “танцювальні” сережки нагадують про єднання людини й природи в одвічному урочому хороводі.

Подібних вельми цікавих образних епізодів можна було б описати немало. Але вже й з наведеного видно, що стилістика вистави зрідні самотній поетичності твору Ольги Кобилянської і відповідає сучасній сценічній естетиці.

В провідних ролях вистави були зайняті досвідчені артисти – Марія Мар’яновська (Мавра), Іван Левченко (Раду), Олександр Шейко (Андронаті), Леонід Никоненко і Люся Клименко (названі батьки Гриця) і молоді митці – Олена Баркевич (Тетянка), Неля Жук (Настка), Олексій Бегас (Гриць).

Більшість виконавців зуміли органічно поєднати своєрідну інтонаційну й пластичну виразність, характерну для стилістики вистави, з розкриттям важливих у творі психологічних нюансів. Та чи не найдосконаліший сценічний образ у виставі створила відома не лише в Криму, а й далеко за його межами актриса Марія Мар’яновська, котра, як зазначено, виступила у ролі Маври. Вперше з роллю Маври актриса зустрілася ще в 50-х роках минулого століття, коли працювала в Іванофранківському музично-драматичному театрі.

В сценічній версії Василя Василька, як знаємо, збережено обидві сюжетні лінії повісті. Сперше бачимо Мавру молодою циганкою, яка постає у виконанні актриси нестримно запальною, сповненою жаги життя й кохання. Мавра з гідністю зносить удари долі, що силлються на неї, але надто вже вони тяжкі й нестерпні. Тож вона ладна на будь-яке приниження, ладна обіймати чоловікові чоботи, потерпаючи за долю не так свою, як своєї дитини, що несподівано для всього табору народилася “білою”. По тому, як старий Андронаті, рятуючи дочку й онука, вночі потайки виніс сонну Мавру, а дитину підкинув бездітним багатіям, вінцем страждань героїні стає усвідомлення втрати сина. Ось вона, прокидаючись в лісі, ще напівсонна, пестить вузлик з харчами, притискає його до грудей. Вмить, мов опечена, струшує з себе рештки сну, впевнюється, що то не дитина, зривається на ноги, але тут же падає мало не зомліла. Врешті зусиллям волі повертається до тям і, хоч неспроможна підвестись, нишпорить очима по галяві, врешті таки підводиться й продовжує намарне шукати. Жодного слова чи голосіння, лиш безмежно гіркий розпачливий зойк завершує сцену.

Так само без мелодраматичного надриву, без зайвих слів і голосінь, у виразній сценічній динаміці вирішено сцену моторошного з’ясування Маврою того, що мертвий красень Гриць – її раптово знайдений і тепер уже навіки втрачений син. У другій частині вистави Мавра постає пригніченою літами й невігойним горем, схиленою, журливою, однак її життєва снага, хоч і притлумлена, світиться лагідністю нерозтраченого материнства, спрямованого до вихованки Тетяни.

І от Марія Мар’яновська ще раз зустрілася з Маврою у сімферопольській виставі (1990 рік), в якій відчутніше прагнення з допомогою сценічної образності трансформувати побутовий колорит, безпосередніше, ніж в традиційному театрі, прилучає глядача до відчуття відтвореної в повісті боротьби розмаїтих сил людської душі, стихійних і цілеспрямованих, руйнівних і творчих... Очевидно, значний творчий досвід дав змогу М. Мар’яновській створити повнокровний сценічний образ. При тому вона не повторила попереднього трактування. Ця Мавра всупереч гірким обставинам не втратила смаку до життя, відчуття його краси й величі. Її циганська натура, як і раніше, запальна і запалює інших, передусім Тетянку, її проникливий розум ладен привідкрити й іншим, передусім Тетянці, таємниці світу й природи. До Тетянки вона ставиться з особливою ніжністю й любов’ю. Але в цьому материнському замилюванні відчувається й неймовірна туга, яка безнастанно жевріє на дні душі мудрої життєлюбної героїні.

При втіленні національної літературної класики Кримський український музичний театр прагне плідно розвивати традиції й шукати нові, сучасні підходи до сценічного прочитання відомих творів. Думається, що саме це стало запорукою успіху не лише постановки “У неділі рано зілля копала”, а й таких вистав як “Наталка Полтавка” та “Енеїда” І. Котляревського, “Сорочинський ярмарок” за М. Гоголем, “За двома зайцями” М. Старицького та інших, що має стати предметом дальших досліджень.

**Джерела та література**

1. Див. про це детальніше у виданні: Киричок П., Кирчок М., Крим і українська театральна культура. – Сімферополь, 2005. – 120 с.
2. Василько В. Театру віддане життя. – К.: Мистецтво, 1984. – С. 363–364.
3. Українка Леся. Зібрання творів: У 12 т. – Т.8: Літературно-критичні та публіцистичні статті. – К.: Наукова думка, 1977. – С. 277–279.
4. Див. зокрема: Гундорова Т. Проявлення слова: Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація. – Львів: Центр гуманітарних досліджень ЛДУ..., 1997. – 299 с. – С. 89; Демченко І. Особливості поезії Ольги Кобилянської: Монографія. – К.: Твім інтер, 2001. – 208с.; Гомон Д. Потракткування циганської ментальності (повість Ольги Кобилянської “В неділю рано зілля копала...”) // Слово і час. – 2000. – № 1. – С.83–84.

**Караева Л.И.****ПРОШЕДШЕЕ ВРЕМЯ НА -гъан В СОВРЕМЕННОМ КРЫМСКОТАТАРСКОМ ЯЗЫКЕ**

В иерархии форм прошедшего времени эта форма представляет собой одну из двух синтетических форм. Она в крымскотатарском языке является одной из наиболее употребительных форм прошедшего времени, употребляется как в единственном, так и множественном числе. Субъект при ней может выражаться именами существительными в единственном и множественном числе, с аффиксами принадлежности, а также личными местоимениями всех трех лиц и указательными местоимениями.

Форма на *-гъан* в современном крымскотатарском языке является многофункциональной и имеет те же функции, что в близкородственном кыпчакском языке – казахском (Мусаев, 1961; Меметов, Мусаев, 212-213, 240-245).

1) Во-первых, она обозначает то, что в индоевропейских языках называется «**причастием**», которое напоминает отглагольное имя прилагательное, выполняющее в предложении функции имени прилагательного, - как активное, так пассивное. Форма в этой функции употребляется как несклоняемая основа. Примеры... *алгъан киши* ‘человек, который взял’; *алгъан дефтер* ‘тетрадь, которую кто-то взял’. В этой функции она не принимает словоизменительных форм: *алгъан кишилер*, *алгъан дефтерлерни* и т.д., где глагол с аффиксом *-гъан* остается неизменным.

2) Во-вторых, она выражает то, что называется в тюркологии «глагольным именем», «именем действия», являющимися терминами-синонимами. По своей синтаксической функции имя действия напоминает представителя именной части речи, который принимает соответствующие словоизменительные формы имени существительного (падежа, числа, принадлежности), и выполняет в предложении функции объекта и субъекта. Примеры... *алгъан+ым* ‘тот процесс, что я взял, брал’, в словоизменительных формах имени: *алгъан+лар+ы+ны*, *алгъан+лар+ы+ндан* и т.д.

К глагольной основе аффиксы-показатели форм присоединяются в следующем порядке: 1-залог + 2-отрицание + 3-гъан (время) + 4- число + 5 – лицо-принадлежность + 6 – падеж: *ал-ын-ма-гъан-лар-ы-ны* ‘тех, которые не были получены’.

В этой второй функции форма на *-гъан* выполняет функции косвенных членов предложения. При этом не все падежные формы используются в одинаковой степени.

Наиболее часто употребительной является форма **местного** падежа. В нем более ярко проявляется процессуальное глагольное значение причастия на *-гъан*, которое выражает процесс, а не субъект или объект. Оно обозначает время совершения другого действия, образует причастные сложные конструкции, которые выступают в функции обстоятельства времени. Подобные конструкции могут иметь в своем составе самостоятельное, отдельное от главного предложения подлежащее, другие второстепенные члены предложения и выполняют функцию придаточного предложения

В форме винительного падежа как причастие, так и вся конструкция выполняет функцию прямого дополнения. В исходном падеже форма на *-гъан* менее употребительно, чем в предыдущих двух падежах. В инструментальном падеже форма выступает в роли обстоятельства времени. Форма на *-гъан* может сочетаться и с послелогом.

В обоих вышеприведенных случаях функция формы на *-гъан* – образование неличных –«нефинитных» форм глагола – именных форм. При этом глагольная основа обычно выражает в предложении не главное действие, а обозначает сопутствующее главному событию действие.

3) В-третьих, она образует личную – «финитную» форму глагола, употребляется в значении самого действия, принимает при этом личные аффиксы глагола, а не именные словоизменительные аффиксы. В этой третьей функции форма на *-гъан* образует прошедшее время глагола изъявительного наклонения. Употребляясь с аффиксами – показателями лица первой группы, форма на *-гъан* послужила основой для образования финитной формы глагола прошедшего времени. Вместе с тем ее связь с формой имени действия сохраняется в специфике семантики формы. Она принимает также аффикс множественного числа.

Во всех трех функциях форма на *-гъан* выражает прошедшее событие, действие. Таким образом, при различии функций (можно называть это явление грамматической омонимией, или оморфами, «полиформой», название термина не меняет сущности этой формы) форма на *-гъан* имеет единую семантику – выражает действие, которое совершилось до момента речи – грамматическое прошедшее время.

Указанные три функции формы на *-гъан* явление обычное для кыпчакских языков.

Возможно, эти три функции формы на *-гъан* были характерны для древних тюркских языков, в которых они еще находились в синкретичном состоянии..

В книге А.Меметова и К.Мусаева эта форма названа образующей прошедшее неочевидное время. Это – условное название, отражающее только одну из главных сем грамматической формы. На самом деле форма на *-гъан* имеет разнообразные семы, как парадигматические, так и диктуемые контекстуальным окружением. Как будет показано в дальнейшем, эта форма может выражать и «очевидное» действие, которое является основной семой формы на *-ды*.