УДК 791.635

DOI 10.34064/khnum2-1709

Горєлова В. С.

ORCID 0000-0002-0722-9380

Харківська державна академія культури,
61057, Бурсацький узвіз, 4, м. Харків, Україна

**Поліна Куманченко та Лідія Криницька в образі матері
у фільмах «Кров людська – не водиця»,
«Дмитро Горицвіт», «Люди не все знають» та «Лимерівна»**

АНОТАЦІЯ ■ Горєлова В. С. Поліна Куманченко та Лідія Криницька в образі матері у фільмах «Кров людська – не водиця», «Дмитро Горицвіт», «Люди не все знають» та «Лимерівна». ■ Стаття є відгуком на запит національної мистецтвознавчої науки щодо відродження забутих імен діячів культури, які свого часу були невід'ємною складовою українського мистецького простору й залишили нам свої творчі здобутки, що потребують переосмислення. Створені на кіноекрані представницями харківської акторської школи – П. Куманченко та Л. Криницькою – образи жінки-матері були незаслужено обділені увагою мистецтвознавців. Метою дослідження є вивчення виконавської манери актрис через розгляд особливостей інтерпретації ними образу матері, виявлення своєрідних граней їх акторської майстерності та певних традицій, притаманних харківській локальній артистичній спільноті.

Простежено етапи розвитку характерів героїнь П. Куманченко і Л. Криницької, проаналізовано як відмінності, так і об'єднуючі риси їх інтерпретації. Так, у створених актрисами образах відчутний взаємозв'язок із міфопоетичним світоглядом: асоціативний малюнок ролей (національний одяг, аксесуари та інше) свідчить про втілення в образі жінки-матері символічних іпостасей Матері-Землі та ідеї циклічності буття, що йде від прадавнього землеробського культу. Відмічено роботу з уявною символікою (кінська упряж постає як символ зневолення Жінки-Матері-Землі) та цілковиту органіку втілення міфопоетичного аспекту, притаманну харківській акторській

школі Леся Курбаса і загалом українській сцені й кінематографу. Підкреслено актуальність дослідження харківської акторської традиції як носія оригінальної творчої спадщини у вітчизняному культурному просторі. ■ **Ключові слова:** *Харківська акторська школа, індивідуальна виконавська манера, актриса, інтерпретація образу матері Поліною Куманченко та Лідією Криницькою, культ Матері-Землі, кінематограф, фільм.*

АННОТАЦІЯ ■ Горелова В. С. Полина Куманченко и Лидия Криницкая в образе матери в фильмах «Кровь людская – не водича», «Дмитро Горлицвит», «Люди не всё знают» и «Лымеривна». ■ Статья является откликом на запрос национальной искусствovedческой науки по возрождению забытых имён деятелей культуры, которые в своё время были неотъемлемой составляющей украинского художественного пространства, оставив нам свои творческие достижения, требующие переосмысления. Созданные на киноэкране представительницами харьковской актёрской школы – П. Куманченко и Л. Криницкой – образы женщины-матери были незаслуженно обделены вниманием искусствovedов. Целью исследования является изучение исполнительской манеры актрис через рассмотрение особенностей интерпретации ими образа матери, выявление своеобразных граней их актёрского мастерства и определённых традиций, присущих харьковскому локальному артистическому сообществу.

Прослежены этапы развития характеров героинь П. Куманченко и Л. Криницкой, проанализированы как различия, так и объединяющие черты их интерпретации. Так, в созданных актрисами образах ощутима взаимосвязь с мифопоэтическим мировоззрением: ассоциативный рисунок ролей (национальная одежда, аксессуары и т. п.) свидетельствует о воплощении в образе женщины-матери символических ипостасей Матери-Земли и идеи цикличности бытия, идущей от древнего земледельческого культа. Отмечена работа с воображаемой символикой (лексема «конская упряжь» предстаёт как символ порабощения Женщины-Матери-Земли) и полная органика воплощения мифопоэтического аспекта, присущая харьковской актёрской школе Леся Курбаса и в целом украинской сцене и кинематографу. Подчёркнута актуальность исследования харьковской актёрской традиции как носителя оригинального творческого наследия в отечественном культурном пространстве. ■ **Ключевые слова:** *Харьковская актёрская школа, индивидуальная*

исполнительская манера, актриса, интерпретация образа матери Полиной Куманченко и Лидией Криницкой, культ Матери-Земли, кинематограф, фильм.

ABSTRACT ■ Horelova V. S. The Kharkiv actresses Polina Kumanchenko and Lidiya Krynytska in the image of a mother in the films “Human’s blood is not water”, “Dmytro Horytsvit”, “People don’t know the all” and “Lymerivna”.

■ **Background.** Domestic cultural space is in urgent need of self-preservation, and a renaissance of national self-identity of the Ukrainian cinema is connected with the state interest in this topic. There are the discussions around the attempts to revive the Ukrainian poetic cinema with its inherent mythological outlook erasing the boundaries between imaginary and real. It is logical, that the further development and studying of national cinema is impossible without revise of creative work of actors of the past; they were the bearers of poetic worldview, guided by folk traditions and customs. The tendency to the study of the forgotten names would help to bring back to their proper place the classics of Ukrainian cinematography. In the national scientific circles, there is an interest in the revival of forgotten names of cultural figures, and theater and filmmakers, in particular. Nevertheless, creativity of some Kharkiv actors, among them, Polina Kumanchenko and Lidia Krynytska, undeservedly deprived of attention in the scientific environment.

The object of this research is the creativity of representatives of the Kharkiv acting school – Polina Kumanchenko and Lidiya Krynytska. **The aim** of the author is to study the performing manner of the actresses, to identify the peculiar facets of their playing, and, as a result, the certain traditions that are inherent the Kharkiv local artistic environment. The interpretation of the image of a mother in the performance of the mentioned actors is the subject of studying. **Methods** of analysis, synthesis, classification are the basis of this study and used for the scientific validity of the findings. We used the method of comparison in the considering of the mother images created by Kumanchenko and Krynytska.

Research results. As the key in the cultural aspect, should be considered the fact that the image of the mother in Ukrainian mentality is iconic, associated with the image of the Earth, since the essence of both is the function of the “giver of life”, fertility. The worldview of Maria, the personage of P. Kumanchenko, is

fixated on owning the land, because thanks to her, a person exists and continues his family. Like her ancestors, Maria is going to become a link in the further transfer of land to her descendants, passing to them the “genetic code” of love of Ukrainian peasants for the Earth. She is expecting a second child, and therefore, through her actions, she seeks to provide her children with stability, which is possible only with land. The actress focuses the attention of the viewer on expressive gestures, sudden movements to emphasize the active behavior of her heroine; at the same time, the extremely expressive regard of P. Kumanchenko, shown in close-up, convey the true thoughts and feelings of Maria, whose soul inhabits somewhere in her own, unreal world.

In the first of the films of the trilogy by M. Makarenko (director) – “Human’s blood is not water”, – the actor’s decision of P. Kumanchenko presents a presentiment of happiness and stability that arises in her heroine’s soul against the background of her everyday suffering life – just like the Earth awaits spring blossoming after a long winter. Later we observe the changes that have occurred in the character of Maria along with her motherhood and confidence in the future. The actress gives her heroine a new external expressiveness: smooth movements, a gentle mysterious smile, elusive tenderness. The second part of the trilogy (“Dmytro Horytsvit”), presents P. Kumanchenko in a small episode. We see her in the light national costume, with tragic wringed hands, against the background of the burning home, where her child remained. The episode can be interpreted as an allegory: a mockery of fertile land devastated by fires, wars, destruction. However, just as a new cycle is needed for a ravaged Earth to bloom again, so for Maria the salvation of her daughter becomes the impetus for a new rebirth. The main idea of the film is embedded in this episode – the eternal pain of the Ukrainian land and its eternal revival.

Based on the analysis of the role of Maria in the interpretation of P. Kumanchenko, we can talk about the embodiment in the mother image the idea of cyclicity of nature and life, coming from the ancient cults of the Earth. Thus, the influence of mythopoetics traced in the images created by the actresses, due to their symbolic similarity with the image of the mythological Mother Earth.

In the film “Lymerivna” (directed by V. Lapoknysh) the image of a mother was created by actress L. Krynytska, which played Lymerykha – the mother of the main heroine. This is a passive woman, broken by life circumstances, who is going with the stream and is not able to deal with everyday problems. It would seem

that both, Maria and Lymerykha, are united by a love for children and a desire to give them happiness. However, each of them has its own strategy of behavior. Unlike Maria, Lymerykha made tears the main tool on the way to her aim – to break the will of her daughter. It was her tears pushed Lymerykha's daughter to a tragic death. The game of L. Krynytska outlines the “two-faced” path of the heroine's behavior, reveals the “white” and “black” sides of her nature. That is, the actor's task of L. Krynytska was to embody the image of a person with a “double bottom”. The manner of performing of this role may be partially explained by the etymology of the surname “Lymar”, which the heroine received when she got married. Lymar is a manufacturer, which make the harness for horses. Such a sign surname symbolizes her life – “horse harnessing”, a yoke that Lymerykha is afraid to throw off, because she does not know how to bear responsibility for her own destiny.

There are also unifying links between the heroines of P. Kumanchenko and L. Krynytska: both manipulate by their motherhood. The cycles in the life events of both heroines are also clearly outlined. In Maria's case, it is association with modifications in the state of the Earth due to natural changes in the seasons or terrible destructions, because of war or natural disasters. For Lymerykha, the cyclic existence is characterized, limited by the inability to overcome slavish psychology – to throw off the yoke, the “sword of Damocles,” which dominates her. In one of the scenes, the scenery symbolically emphasizes the essence of her being: a windmill, whose wings are constantly spinning.

P. Kumanchenko and L. Krynytska are the Kharkiv actresses of the Drama Theater named after T. G. Shevchenko, and the influence of the actor's system of his outstanding director Les Kurbas on the performing style of both cannot be overlooked. In the acting of the performers, the use of the “laws of Kurbas” is clearly traced: “the law of thrift”, “the law of fixation”, “the law of light-and-shade”, etc.

Conclusions. We analyzed both the differences and the unifying features in the interpretation of the image of the mother by Kharkov actresses. In the images created by P. Kumanchenko and L. Krynytska there is a relationship with the mythopoetic worldview. Thanks to a number of artistic and meaningful associations, we can talk about the embodiment in the image of a woman-mother of the symbolic hypostases of Mother-Earth and the idea of the cyclical nature of life, which comes from ancient agricultural cults. The work with imaginary symbolism (a horse

harness appears as a symbol of the enslavement of Women-Mother Earth) take place, as and a complete organics embodiment of the mythopoeitic aspect inherent the Kharkiv acting school (Les Kurbas's aesthetics) and, in general, the Ukrainian drama and cinema (A. Dovzhenko). A deeper analysis of various aspects of the performing work of Kharkiv actors, in particular, searching for the traditions in the actor's game of Kharkovians, as well as more detailed studying of Les Kurbas's methodological influence makes up **the prospects of our study**. The specifics of actor's art of the Kharkiv school can serve as an example to follow in the training of actors and directors. ■ **Key words:** *Kharkiv Acting School, individual performing style, actress, interpretation of the image of mother by Polina Kumanchenko and Lydiya Krynytska, Mother-Earth cult, cinematography, film.*

□ □ □

Постановка проблеми. З огляду на події останніх років ми бачимо, що український культурний простір має гостру потребу в збереженні самоідентифікації. Отже, зважаючи на актуальність пошуку національних традицій у кіномистецтві задля їхнього розвитку й оновлення в контексті сучасності, виникає зацікавлення у вивченні невідомих широкому загалу постатей, виявленні оригінальних підходів та новаторських прийомів в акторському мистецтві. Тому цілком логічно, що в національних наукових колах існує запит на відродження забутих імен діячів культури, які свого часу мали дотичність до створення українського мистецького простору, були його невід'ємною складовою й залишили нам свої творчі здобутки, які потребують переосмислення. Серед них – імена представниць харківської акторської школи Поліни Куманченко й Лідії Криницької. Створені ними на кіноекрані образи жінки-матері були незаслужено обділені увагою мистецтвознавців. Тому цілком доцільним є вивчення та переосмислення виконавської манери цих актрис, а також виявлення своєрідних граней їх акторської майстерності й уже через це – певних традицій, які притаманні харківській локальній артистичній спільноті. Отже, **об'єктом дослідження** у світлі позначених проблем є інтерпретація образу матері у виконанні названих харківських актрис.

Аналіз останніх публікацій за темою. Для дослідження була важливою праця Ю. Мартич «Поліна Володимирівна Куманчен-

ко. Нар. артистка СРСР» (Мартич, Ю., 1964), стаття О. Бабишкіна «Коли мистецтво служить народові. Про фільм “Дмитро Горицвіт”» (Бабишкін, О., 1962). Однак в даному матеріалі відсутній детальний аналіз акторської гри П. Куманченко в її кінороботах. Також для даної статті корисними стали матеріали з міфопоетики, в яких містяться тлумачення образів матері та землі (Войтович, В., 2014; Беленька, А., 2015; Кісь, О., 2003; Поліщук, І., 2001). Зазначені матеріали дали можливість чітко виявити риси міфопоетичного прочитання ролі в грі харківських актрис. Матеріали з історії кінематографу й театру (Госейко, Л., 2005; Корнієнко, Н., 2005; Курбас, Л., 2001) дозволили дійти висновку, що творчий доробок П. Куманченко і Л. Криницької відбиває тенденції, які були актуальними для українського кіно періоду 1950–60-х рр.

Мета статті – дослідити та осмислити особливості втілення образу матері П. Куманченко в трилогії М. Макаренка та Л. Криницької у фільмі В. Лапокниша «Лимерівна», а також здійснити порівняльний аналіз інтерпретації актрисами даного образу задля виокремлення специфічних рис, притаманних акторам, які пройшли вишкіл у студії «Березіль».

Виклад основного матеріалу. Для більш чіткого обґрунтування результатів даного дослідження, насамперед, зазначимо культурологічні аспекти, які тісно пов’язані з аналізом акторської гри П. Куманченко і Л. Криницької. Ключовою слід вважати ту обставину, що образ матері в українській культурі є культовим. Він асоціюється з образом Землі, оскільки сутністю обох є життєдайна функція. Дослідниця А. Беленька відмічає три іпостасі, у яких втілюється цей образ: «Образ Матері в українській культурі тривимірний і триєдиний: насамперед, це рідна нянька, яку треба шанувати й берегти; другий вимір – батьківщина-мати, яку слід цінувати й охороняти; третій – Матір Божа, яка сама є покровителькою українців» (Беленька А., 2015). Пов’язує образ матері з рідним краєм й інший дослідник: «Україна, земля-годувальниця, природно асоціюється у хліборобів-українців з найріднішою людиною, про що свідчать вирази: “Україна-мати”, “Ненька-Україна”. Характер українського патріотизму в цьому зв’язку визначається як відданість дітей матері» (Поліщук, І., 2001). На думку

І. Поліщука, існує певний пріоритет культу Богоматері над культом Христа в церковному житті.

Отже, цілком виправданим є виокремлення названого аспекту розуміння образу в акторській інтерпретації П. Куманченко та Л. Криницької. Але гендерна експертка й дослідниця О. Кісь уточнює, що «образ Берегині ґрунтується, насамперед, на культі материнства, але ніяк не на ідеї Жінки як повноцінної та повноправної людини» (Кісь, О., 2003), додержуючись саме цієї точки зору стосовно ролі образу матері в українській культурі. Однак з огляду на те, що образ матері був втілений акторками в рамках існуючої стереотипної моделі його розуміння із суттєвим впливом літературного першоджерела, аналіз їх сценічної роботи здійснюється з урахуванням названих чинників.

Образ Марійки Бондар у виконанні Поліни Куманченко у трилогії М. Макаренка («Кров людська – не водиця», «Дмитро Горицвіт», «Люди не все знають») об'єднує в собі дві міфопоетичні іпостасі – Матері та Землі. Дослідник української міфології В. Войтович так говорить про взаємозв'язок жінки-матері та природної стихії: «З силами землі особливо споріднена жінка, мати, господиня, бо з лона матері теж приходить усе живе й повертається назад, щоб прийти звідти знову» (Войтович, В., 2014, с. 200).

Характер своєї героїні П. Куманченко презентує одразу на початку фільму. Її Марійка Бондар стихійно увірвалася на збори для того, щоб «вибити» для своєї ще не народженої дитини додатковий наділ землі. Звісно, ця сцена створює стереотипну ілюзію щодо активної ролі жінки в соціальному житті нації, але одразу ж дає зрозуміти глядачеві й наміри персонажу П. Куманченко. Оцінку характеру героїні підтверджує зневажливий вигук одного з присутніх на зборах: «Оце народ! Баба і сюди пролізла!». Одразу в цій початковій сцені П. Куманченко показує імпульсивність своєї героїні, завдяки стрімкій рухливості, голосним зойкам. Миттєва реакція дозволяє їй першою піднятися на імпровізовану трибуну, підносячись над усіма присутніми на зборах чоловіками. Актриса акцентує увагу глядача на різких рухах, виразній жестикуляції для того, щоб підкреслити активність поведінки своєї героїні. Маючи від природи надзвичайно виразні очі,

П. Куманченко передає справжні думки й почуття своєї героїні за допомогою мінливого погляду. Саме очі видають корисливі наміри, підкреслюють дволичність героїні, і ми спостерігаємо її збентежений погляд, коли її ловлять на брехні. Важливо також звернути увагу на тембр голосу актриси в епізоді, коли Марійка просить збільшити її наділ землі. Вона виправдано боїться, щоб її не перебили, й тому її мова швидка, а в голосі відчувається інфантильна інтонація – як засіб маніпуляції в досягненні своєї мети. Але така маніпуляція є цілком виправданою для героїні, тим більше – в тогочасних суспільно-економічних умовах. Марійка чекає на другу дитину, й тому її вчинки є логічними в прагненні забезпечити своїм дітям стабільність, яка можлива тільки за наявності землі.

Світогляд героїні П. Куманченко зациклений саме на володінні землею, тому що завдяки їй людина існує, продовжує свій рід. Тому вона завжди називає землю «земелькою», вимовляючи це слово з повагою, сакралізуючи його змістовне наповнення, як це робили колись її предки. Подібно до них, Марійка збирається стати ланкою в подальшій передачі землі своїм нащадкам. Існування такого світосприйняття в українських селян підтверджує й етнограф В. Войтович: «...земля у Предків не персоніфікувалася з Богинею, але її й без того поважали як праведну, святу, Божу» (Войтович, В., 2014, с. 200). Отже, завдяки акторським прийомам П. Куманченко, ми бачимо цілком раціональну складову в поведінці героїні. Маніпуляцію з вагітністю Марійки П. Куманченко майстерно передає в сцені зі своїм партнером Є. Бондаренком. Актор грає вдівця Свирида Мірошніченка, який самотужки виховує своїх дітей, і саме на цей важіль героїня П. Куманченко намагається натиснути, щоб здійснити свої корисливі плани. По-перше, у сцені чекання його після зборів у темноті. Актриса відтворює процес чекання, уподібнюючи його тому, як дикий хижак підстерігає свою жертву. Ми бачимо, що актриса знову використовує свій погляд, наче її героїня гіпнотизує здобич, а посмішка її схожа на звіриний оскал. Звідси, при зовнішньому лагідному виразі обличчя актриси, зчитується внутрішній стан її героїні – стан «вовка в овечій шкурі». По-друге, в розмові з партнером П. Куманченко підкреслює прагнення Марійки отримати бажані

земельні наділи за допомогою запобігливого погляду очі в очі, благальної інтонації в голосі. І, нарешті, коли всі засоби вичерпано, героїня йде на рішучий крок – маніпулятивно кладе руку Мірошніченка на свій живіт, в якому штурхається плід. Але коли Мірошніченко з пошаною цілує Марії руку, як життєдайній Матері-Землі, героїні становиться совісно за свої маніпуляції. І тому П. Куманченко змінює настрій цієї сцени виразом обличчя, з якого вмиль злітає маска. Актриса показує глядачеві справжню натуру своєї героїні, котра беззахисна перед оточуючим її реальним світом і душею перебуває десь у своєму, ірреальному. П. Куманченко зміщує акцент на іншу грань характеру Марії, оголюючи його сутність; вона – людина, яка б більше за все не хотіла маніпулювати та виживати. Ми бачимо, що, коли актриса віддаляється від свого партнера, вираз її обличчя одухотворений: Марійка вже забула про свою невдалу спробу, але герої Є. Бондаренка піддається її впливу, і актриса знову різко надягає маску маніпуляторки – це повертається до реального світу її героїня.

Також необхідно констатувати вплив міфопоетики на створений актрисою образ: його символічну схожість з образом міфологічної Матері-Землі. В початкових сценах зовнішність Марійки – землястий колір обличчя, сірий одяг – немов символічне відображення сірої Землі в передчутті весни, перед розквітом і родючістю, що логічно співпадає зі станом вагітності самої героїні. Акторське рішення П. Куманченко націлене на презентацію передчуття щастя і стабільності, що з'являється у її героїні на тлі її повсякденного стражденного життя. У ключовій сцені з нарізкою земельних наділів, володіння якими й було передумовою попередніх дій героїні, актриса у притаманній їй виконавській манері знову логічно переплітає дві іпостасі Марійки – Матері та Землі. Сцена із крокоміром, як картини в рамці, фіксує образи героїв – сім'ю Бондар, яка розташувалася вже на своїй ділянці, а в кадрі – героїня П. Куманченко, не розплющуючи очей, із задоволеною усмішкою звертається до своєї, ще не народженої, дитини зі словами: «Скоріше на світ народжуйся, тебе земелька чекає!», – немов уособлюючи Матір-Землю. Тобто актриса позиціонує свою героїню як ланку, що з'єднує її дітей із земельним наділом, передаючи нащадкам «генетичний код» любові українських селян до Землі-го-

дувальниці. «Пошана до Матері, зведена народом у культ, в українців пов'язана з обожнюванням Землі і є основою етичної домінанти українського національного характеру», – зауважує дослідниця (Беленька, А., 2015).

У наступній сцені героїня П. Куманченко презентована глядачеві як уособлення Землі-Матері в найвищому розквіті її плодючості. На Марійці – ошатний національний одяг білого кольору, прикраси; вона лежить у світлій українській хаті на лаві в оточенні вишитих рушників. Поряд з нею – колиска з новонародженим немовлям і, до того ж, вона вже є володаркою наділів. Помолоділа, посвіжіла Марійка, як вінець життя, що розквітає, наповнює цю сцену тим природним плином буття, до якого українське селянство прагне сотні років, намагаючись досягти гармонійного існування у своєму мікрокосмі. Його суть відображена в шевченківських рядках: «І на оновленій землі врага не буде, супостата, а буде син, і буде мати, і будуть люди на землі» (Шевченко, Т., 1980, с. 612). Недарма портрет Шевченка в оточенні рушників висить на стіні в хаті Марійки. Режисер не випадково зняв цю сцену в життєствердних тонах, на відміну від інших сцен, де з'являється П. Куманченко. Ми спостерігаємо зміни, які відбулися у характері Марійки з її материнством та впевненістю в завтрашньому дні, оскільки актриса наділяє свою героїню новою зовнішньою виразністю: плавними рухами, ніжною таємничою усмішкою, невловимою ніжністю. Вона, немов мати – дитину, заспокоює Мірошніченка, який втратив власних дітей, простягнувши руку та звертаючись до нього із втішними словами, пропозицією покачати її немовля. Але, незважаючи на зміни, які відбулися з героїнею, сталим залишилося її ставлення до землі. Власне, ці зміни і продиктовані таким ставленням. Достатньо почути, з яким побожним трепетом, вкладаючи сакральний зміст у свою репліку, Марійка вимовляє: «Це ж Земля!», коли намагається відмовитися від нового земельного наділу, який їй дарує Мірошніченко. До речі, саме у цій сцені ми спостерігаємо справжню суть героїні без будь-якої маски (згадуючи її хижацькі пориви, коли вона намагалася завдяки маніпуляційним діям випросити землю). Камера фіксує погляд акторки, звернений до невидимих образів, в якому зчитується вже «рефлекторне» поклоніння святій Землі.

Друга частина трилогії М. Макаренка, під назвою «Дмитро Горицвіт», презентує П. Куманченко в невеликому епізоді. Ми бачимо героїню у світлому національному костюмі, із заломленими руками, на тлі палаючої рідної хати, де залишилася її дитина. Епізод можна тлумачити як алегорію, зміст якої – знущання над родючою Землею, спустошеною пожежами, війнами, руйнуванням. Обличчя актриси не видно, тому що камеру сфокусовано на самій постаті героїні, яка несамовито кричить. Але, як для розореної Землі потрібен новий цикл, щоб розквітнути знову, так і для Марійки поштовхом до нового відродження стає порятунок доньки. Героїня П. Куманченко, побачивши свою врятовану доньку, припадає до неї з воанням, уподібненим крику самої Матері-Землі. Так, критик справедливо зауважив: «У коротенькому епізоді запам'ятовується П. Куманченко в ролі Бондарихи» (Бабишкін, О., 1962, с. 135). Ми вважаємо, що в цей епізод і вкладено головну ідею фільму – вічний біль української землі та її вічне відродження.

Третя частина трилогії під назвою «Люди не все знають» презентує ту ж саму тему – стражденної землі. У фільмі відображені події Другої Світової війни. І ми знову бачимо актрису, яка уособлює Матір-Землю, й цього разу – сіру безлику землю. Марійка не носить прикрас, традиційної вишиванки, не пов'язує вигадливо головний убір. Земля знову в жалобі. Гіркий вигук-запитання героїні: «І що це діється на білому світі?» – як плач Землі за своїми дітьми, яких їй судилося плекати у своєму материнському лоні.

Отже, на підставі аналізу ролі Марійки Бондар в інтерпретації П. Куманченко можна говорити про втілення в образі Матері ідеї циклічності буття, що йде від прадавнього культу Землі.

Ю. Мартич (1964, с. 40), аналізуючи роботу Куманченко у фільмі «Кров людська – не водиця», відзначає, що «...актриса створила глибоко реалістичний образ біднячки Марії Бондар». Ми погоджуємося із дослідником у тому, що образ дійсно реалістичний, але вважаємо, що в його інтерпретації втілено й таку специфічну для українського кінематографа особливість, як поетичність. Тобто достовірно зіграний образ селянки втілений завдяки поєднанню раціонального з ірраціональним – реальна жінка стає уособленням міфологічного образу Землі.

Образ матері, створений актрисою Л. Криницькою, відрізняється від того, який створила П. Куманченко. У фільмі В. Лапокниша «Лимерівна» Л. Криницька зіграла роль Лимерихи – матері головної героїні. Це – пасивна жінка, яка зломлена життєвими обставинами, пливе за течією і не вміє битися зі щоденними негараздами. Здавалося б, двох героїнь об'єднує любов до дітей і бажання дати їм щастя всіма можливими для цього способами. Але в кожній з них є власна стратегія досягнення мети. На відміну від героїні П. Куманченко, яка майже не плаче в кадрі, героїня Л. Криницької зробила сльози головним знаряддям на шляху до цілі, а саме – зламати волю своєї доньки. І, якщо Марійка плакала тільки в сцені, де її доньці загрожувала смерть, то сльози Лимерихи як раз і підштовхнули її дитину до трагічної розв'язки. Ще на самому початку фільму був окреслений шлях «дволикої» поведінки героїні – гра Л. Криницької виявляє то «білу», то «чорну» сторони натури Лимерихи, або, навіть, їх переплетіння. Знаходячись в образі, Л. Криницька настільки філігранно обіграє лицемірство героїні, що вже важко зрозуміти, коли ж Лимериха є самою собою. Тобто акторське завдання Л. Криницької полягало в майстерному втіленні образу людини з «подвійним дном». Цей образ об'єднує в собі дві складових: прояв стереотипно «високої» моделі материнства та його неканонічний, маніпулятивний, але не менш поширений, аспект. Один із ключових монологів актриси якраз і презентує цю інтерпретацію «гармонійного» лицемірства. Сцена показує суперечку, в якій Лимериха психологічно тисне на доньку, маючи на меті видати Наталю заміж за багатого, але психічно хворого парубка. Під час діалогу мати починає промовляти болісні і, здавалося б, правильні слова щодо примарної «дівочої» волі, котра, як раціонально зауважує Лимериха, є погибеллю, з огляду на дискримінацію особистості жінки в патріархальному суспільстві. У продовження маніпулятивних слів про те, що мати піде на все заради щастя своєї дитини, «правдивої» міміки на обличчі, її очі наповнюються сльозами – її звичайним знаряддям. Треба зауважити, що вона «не грає обличчям», як в інших сценах. В її голосі дійсно чується щирий біль, без фальші. Глядач сповнений надії, що актриса, нарешті, розкриває справжню сутність героїні, пояснюючи причини, які підштовхнули до таких наслідків. Але дива

не сталося: Л. Криницька завершує свій монолог звичним для її героїні шантажем – твердженням про невдячність, мовляв, доньки. Отже, акторка показує, що її героїня «загралася» і сама заплуталася в своїх почуттях, виставляючи свій психологічний стан як захист проти самої себе. Цікаво те, що у монологі акторка не викриває свою героїню ані інтонацією, ані поглядом. Монолог не дарма показаний великим планом – таке режисерське рішення допомагає глядачу сприйняти образ саме таким, яким його створила Л. Криницька.

Манера виконання актрисою цієї ролі, можливо, частково пояснюється й етимологією прізвища «Лимар», яке отримала героїня, вийшовши заміж. Лимар – це виробник кінської упряжі. Таке значущє прізвище символізує її життя – «кінську упряж», ярмо, що його Лимериха боїться скинути, оскільки не знає, як нести відповідальність за власну долю. Доказом такої позиції героїні є сцена, в якій Наталя співає про те, що її мати пропила свою рідну доньку, а Лимериха щиро, із каяттям, вигукує: «Правда! Пропила я свою доньку, пропила! Каторжна!». Та, схиляючи голову, показує, що вона виправдано носить своє ярмо. У цьому епізоді змінюється й зовнішній вигляд Лимерихи. Якщо в попередніх сценах вона носила білу сорочку та вигадливо пов'язаний головний убір, то тепер – вдягнена в усе чорне, на голові – щільно пов'язана хустка. Лимериха нібито спокутує свою провину, прибравши на себе символічний каторжний одяг. Але є і сцена, коли героїня бунтує проти власної натури – та, де до неї було застосовано брутальне насильство. В цьому епізоді чітко видно, що воно викликало протест, на який вона сама не сподівалась. До образи – це весела, усміхнена та п'яна героїня з награними жестами, але після удару вираз обличчя Лимерихи миттєво стає жорстким, вона втрачає дар мови, що їй зовсім не властиво, а від її хмільного стану не залишається й сліду. І лише після того, як проходить шок, актриса, голосом відтворюючи внутрішній стан героїні, зі сталевими нотками, з погрозою, вимовляє: «Не дуже! Не дуже!». Отже, Л. Криницька показує, що хоч на короткий час, але її героїня скидає з себе цю уявну «кінську упряж», в якій їй судилося існувати. Відзначимо, що агресія героїні також є наслідком її безсилля перед навколишнім світом, зокрема, агресія проти доньки. Вона переплітається з веселою, розгнужаною

поведінкою, викликаною постійним пияцтвом, і це вкотре дозволяє побачити двоїстість натури Лимерихи й пояснює драматизм її долі.

Порівнюючи акторські інтерпретації образу матері Л. Криницькою та П. Куманченко, бачимо, що П. Куманченко викриває свою героїню, а Л. Криницька, навпаки, тримає глядача в невіданні щодо справжньої сутності Лимерихи. Пам'ятаймо, що в Марійці відсутній страх бути смішною у своїх діях, П. Куманченко наділяє її різкими відкритими жестами. Актриса робить акцент на виразі обличчя Марійки, щоби глядач міг зрозуміти всі справжні причини її вчинків. Для Лимерихи, героїні Л. Криницької, навпаки, характерні закриті жести, наприклад, схрещені на грудях руки. Або – жести погрози, які, однак, тільки підкреслюють її безсилля проти зовнішніх ворогів.

Але є і об'єднуюча ланка між героїнями П. Куманченко і Л. Криницької: обидві маніпулюють своїм материнством. Та, якщо інтриги героїні П. Куманченко мають наслідком сімейне щастя й благополуччя, то інтриги героїні Л. Криницької, навпаки, призводять до смерті її доньки. Чітко окреслено й циклічність у подіях життя обох героїнь. У Марійки вона асоціюється зі зміною станів Землі: від природної зміни пори року до моторошних руйнувань внаслідок війни та стихійного лиха. Для Лимерихи характерним є циклічне існування, обмежене неможливістю подолати рабську психологію – «меч Дамокла», який тяжіє над нею. В одній зі сцен сутність її буття символічно підкреслює вітряк, крила якого безперестанку крутяться на задньому плані.

Зазначимо, що П. Куманченко і Л. Криницька – харківські актриси театру ім. Т. Г. Шевченка, і вплив акторської системи Леся Курбаса на виконавську манеру обох просто неможливо не відмітити. В акторській грі виконавиць чітко простежується використання «законів Курбаса»: «закону ощадливості», «закону фіксації», «закону світлотіні». Несучи курбасівську естетику, акторки втілюють ідею режисера про новий тип актора, як визначив його сам Лесь Курбас (2001, с. 28): «Це буде розумний арлекін». А дослідник українського кінематографу Л. Госейко (2005, с. 78) характеризував курбасівський «Березіль» як «національний синтез з необароковою домінантою», звертаючи увагу на те, що актори, які пройшли курбасівський вишкіл, заповнили згодом як театри, так і кіностудії. Отже, можна вважати, що в харківській

акторській спільноті, що зберегла курбасівську традицію, присутній універсальний тип актора, котрий є органічним як на сцені, так і в кадрі. Як слушно зауважила дослідниця Н. Корнієнко (2005, с. 79–80), фільми Курбаса «Арсенальці», «Вендета», «Макдональд» стали провісниками картин О. Довженка, а сам засновник українського поетичного кіно вважав своїм учителем режисера «Березоля». Зазначимо, що саме поетичний світогляд допоміг П. Куманченко і Л. Криницькій у створенні материнських образів, які вийшли насиченими, чуттєвими та неоднозначними.

Висновки. Простежуючи етапи розвитку характерів героїнь П. Куманченко і Л. Криницької, ми проаналізували як відмінності, так і об'єднуючі риси в інтерпретації харківськими актрисами образу матері. Так, у створених П. Куманченко і Л. Криницькою образах присутній взаємозв'язок із міфопоетичним світоглядом: завдяки ряду художньо-змістовних асоціацій можна говорити про втілення в образі жінки-матері символічних іпостасей Матері-Землі та ідеї циклічності буття, що йде від прадавніх землеробських культів. При цьому спостерігається робота з уявною символікою (кінська упряж постає як символ зневолення Жінки-Матері-Землі) та цілковита органіка втілення міфопоетичного аспекту, притаманна харківській акторській школі (естетика Леся Курбаса) і загалом українській сцени й кінематографу (лінія О. Довженка).

Перспективи дослідження. Планується більш глибокий аналіз різних аспектів виконавської роботи харківських актрис, наприклад, пошук традицій школи корифеїв у акторській грі харків'ян, а також – більш детальне дослідження впливу методики Леся Курбаса. Специфіка мистецтва акторів харківської школи може слугувати прикладом для наслідування в підготовці акторів та режисерів.

ЛІТЕРАТУРА

Бабишкін, О. (1962) Коли мистецтво служить народові. Про фільм «Дмитро Горищів». *Дніпро*, 2, 133–138.

Беленька, А. (2015). Образ матері в українській культурі та його вплив на формування особистості. *Вісник психології і педагогіки*. Київ: Педагогічний інститут Київського університету імені Бори-

са Грінченка, Інститут людини, вип. 18. Отримано через http://www.psych.kiev.ua/Беленька_Г.В._Образ_матері_в_українській_культурі_та_його_вплив_на_формування_особистості

Войтович, В. (2014) *Українська міфологія. Енциклопедія народних вірувань*. Київ: ФОП Стебеляк, 688.

Госейко, Л. (2005) *Історія українського кінематографа, 1896–1995*. Київ: Кіно-Коло, 461.

Кись, О. (2003). Материнство и детство в украинской традиции: деконструкция мифа. *Социальная история. Ежегодник 2003. Женская и гендерная история*. Москва: Российская политическая энциклопедия, 156–172. Доступно через <http://nansysan.narod.ru/index3019.html>

Корниенко, Н. (2005) *Режиссерское искусство Леся Курбаса. Реконструкция (1887–1937)*. Киев: Государственный центр театрального искусства имени Леся Курбаса, 408.

Курбас, Л. (2001). *Філософія театру*. М. Лабінський (упоряд.). Київ: Основи, 917.

Мартич, Ю. (1964). *Поліна Володимирівна Куманченко. Нар. артистка СРСР*. Київ: Мистецтво, 41.

Поліщук, І. (2001). Ментальність українства: політичний аспект. *Людина і політика*, 86–92. Отримано через www.national.org.ua/library/poliszczuk.html

Шевченко, Т. (1980). *Кобзар*. Київ: Дніпро, 613.

REFERENCES

Babyshkin, O. (1962) Koly mystetstvo sluzhyt narodovi. Pro film «Dmytro Horytsvit» [When art serves the people. About the film “Dmytro Gorytsvit”]. *Dnipro*, 2, 133–138.

Bielienska, A. (2015). Obraz materi v ukrainskii kulturi ta yoho vplyv na formuvannia osobystosti [The image of a mother in the Ukrainian culture and its influence on personality formation]. *Visnyk psykholohii i pedahohiky – Bulletin of Psychology and Pedagogy*. Kyiv: Pedahohichniy instytut Kyivskoho universytetu imeni Borysa Hrinchenka, Instytut liudyny, 18. Retrieved from http://www.psych.kiev.ua/Bielienska_H.V._

Obraz_materi_v_ukrainskii_kulturi_ta_ioho_vplyv_na_formuvannia_osobystosti

Hoseiko, L. (2005). *Istoriia ukrainskoho kinematohrafa, 1896–1995* [*The History of Ukrainian cinematography, 1896–1995*]. Kyiv: Kino-Kolo, 461.

Kis, O. (2003). Materinstvo i detstvo v ukrainskoy traditsii: dekonstruktsiya mifa [Motherhood and childhood in the Ukrainian tradition. Deconstruction of a myth]. *Sotsialnaya istoriya. Yezhegodnik 2003. Zhenskaya i gendernaya istoriya – Social history. Yearbook 2003. Women's and gender history*. Moscow: Rossiyskaya politicheskaya entsiklopediya, 156–172. Retrieved from <http://nansysan.narod.ru/index3019.html>

Kornienko, N. (2005). *Rezhisserskoe iskusstvo Lesya Kurбasa. Rekonstruktsiya (1887–1937)* [*Stage director art by Les Kurбas. Reconsruction (1887–1937)*]. Kiev: Gosudarstvennyy tsentr teatralnogo iskusstva imeni Lesya Kurбasa, 408.

Kurбas, L. (2001). *Filosofiiа teatru* [*Theater philosophy*]. M. Labinskyi (Ed.). Kyiv: Osnovy, 917.

Martych, Yu. (1964). *Polina Volodymyrivna Kumanchenko. Nar. artystka SRSR* [*Polina Volodymyrivna Kumanchenko. Folk actress of the USSR*]. Kyiv: Mystetstvo, 41.

Polishchuk, I. (2001). Mentalitet ukrainstva: politychnyi aspekt [Mentality of Ukrainians: the political aspect]. *Liudyna i polityka – Human and Politics*, 86–92. Retrieved from www.national.org.ua/library/poliszczyk.html

Shevchenko, T. (1980). *Kobzar*. Kyiv: Dnipro, 613.

Voitovych, V. (2014). *Ukrainska mifolohiia. Entsyklopediia narodnykh viruvan* [*Ukrainian mythology. Encyclopedia of Folk Beliefs*]. Kyiv: FOP Stebeliak, 688.

Стаття надійшла до редакції 29.05.2019 р.