

УДК 7.036:821.161.2.09(092)''19''

Галина Склярєнко
(Київ)

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТВОРЧОСТІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА В УКРАЇНСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ ХХ СТОЛІТТЯ

Інтерес до творчості Т. Шевченка, розуміння її засадничої ролі для України стало зрозумілим ще за його життя. Так, в українській культурі склався особливий «культ Шевченка», до якого так чи інакше були залучені різні ідеологічні сили, що прагнули використати його у своїх цілях. Особливої гостроти набула «боротьба за Шевченка» у ХХ ст., коли митці різних спрямувань – національного модернізму, авангарду, соцреалізму, постмодернізму та ін. – зверталися до його спадщини, інтерпретуючи її в різний спосіб. У статті відстежуються протиріччя в інтерпретації вітчизняним мистецтвом творчості Т. Шевченка протягом ХХ ст., підкреслюється постійна актуальність його доробку в пошуках шляхів національної ідентичності та розбудови культури.

Ключові слова: Т. Шевченко, українська культура, «культ Шевченка».

Інтерес к творчеству Т. Шевченко, осознание его основополагающей роли для Украины стало понятным еще при его жизни. Так, в украинской культуре сложился особый «культ Шевченко», к которому так или иначе были причастны разные идеологические силы, стремившиеся использовать его в своих целях. Наибольшую остроту приобрела «борьба за Шевченко» в ХХ в., когда художники разных направлений – национального модернизма, авангарда, соцреализма, постмодернизма и др. – по-своему интерпретировали его наследие. В статье прослеживаются противоречия в интерпретации отечественным искусством творчества Т. Шевченко на протяжении ХХ в., подчеркивается постоянная актуальность его наследия в поисках путей национальной идентичности и развития культуры.

Ключевые слова: Т. Шевченко, украинская культура, «культ Шевченко».

The interest in the works of Taras Shevchenko and recognition of their principal part for Ukraine has been displayed as long ago as during the life of the artist. So, in the Ukrainian culture, there has formed a specific *cult of Shevchenko*, to which the different ideological forces seeking to use it for their own purposes have been involved somehow or other. *Struggle for Shevchenko* assumed a particular acuteness in the XXth century, when the artists of different trends – National Modernism, Avant-garde, Socialist Realism, Postmodernism, etc., appealed to his heritage interpreting it

in different ways. The article traces the contradictions in the Soviet art interpretations of the Shevchenko works throughout the XXth century, and emphasizes the permanent topicality of his heritage in search of ways of national identity and development of culture.

Keywords: Taras Shevchenko, Ukrainian culture, *cult of Shevchenko*.

Непересічне значення творчості Т. Г. Шевченка для української культури було зрозуміле вже його сучасникам. Не випадково величезна «Українська шевченкіана», до якої входять не тільки наукові дослідження спадщини великого поета, філософа, художника, критичні есеї та присвячені йому твори мистецтва, почала складатися ще з другої половини XIX ст., утворивши сьогодні потужний шар національної гуманітаристики. Однак, напевне, саме зараз, в умовах державної незалежності, коли доробок Т. Г. Шевченка постає у своєму повному обсязі, без ідеологічних купюр та скорочень, коли є можливість розглянути роль його творчості в широкому культурно-суспільному контексті, з'являється можливість не тільки знов осмислити місце митця в національному поступі, але й проаналізувати особливості інтерпретації його спадщини на різних історичних етапах. Тим більше, що на кожному суспільному зламі постать та творчість Т. Г. Шевченка так чи інакше консолідували навколо себе напружене дискусійне поле, стаючи каталізатором культурно-суспільних проблем, разом з тим залишаючись постійним об'єктом різноманітних, найчастіше ідеологічних, маніпуляцій, що у свій спосіб перетлумачували їх змісти. Не випадково у своєму відомому дослідженні «Нариси з історії нашої культури» Євген Маланюк зазначав, що «цитатами з Шевченка, як цитатами з Біблії, можна доводити все, і кожна з “ідеологій” та “партій” у нас може – за допомогою цих цитат – з тріумфом проголошувати Шевченка своїм» [10, с. 177]. Подібна неоднозначність у прочитанні доробку митця відбиває, з одного боку, її засадничу роль у становленні та розвитку вітчизняної культури, де «без Шевченка» не уявляла себе жодна модель національного поступу, з другого – віддзеркалює суто міфологічне сприйняття його спадщини, що постійно «корегувалася», особливо протягом XX ст., у потрібному пануючій владі ідейному дусі.

У зв'язку з цим явищем національної культури постав в Україні «культ Шевченка», до якого так чи інакше були і залишаються причетними різні ідейні, ідеологічні, політичні табори, постійно використовуючи його ім'я та творчість у своїй риторичі. Показово, що головні прикмети образу Т. Шевченка та стереотипи сприйняття його мистецтва, які сформувалися переважно ще в XIX ст. в умовах української бездержавності, існування в російській імперії, збереглися надалі, відбиваючи не тільки офіційні версії його бачення, а й перш за все те місце, яке відводилося Україні в культурно-політичному просторі. Звідси – підкреслена селянськість, зосередження на творах (поетичних, драматичних, малярських), що відповідали спершу народницьким візіям «скривдженого народу-страждальця», а за радянських часів – новому ідеологічному міфу, знову, в інших умовах акцентуючи на українській підрядності, залежності «від старшого брата». Показово, що увага як більшості дослідників, так і художників-ілюстраторів Шевченкових поезій, була зосереджена на тих творах, що розповідали про нелегку українську долю, тоді як новаторські філософські поеми «Сон» та «Кавказ», що через драматично-гротескову образність викривали імперську колоніальну політику величезної держави, найчастіше залишалися поза широкою увагою. Те ж саме стосується й малярської спадщини Шевченка, де найменш дослідженими та популярними залишаються трагічні пізні автопортрети, які стали вершиною його образотворчості, та графічна серія «Притча про блудного сина», де складне багатопланове бачення людської особистості, драма людської екзистенції розкриваються напруженою образною мовою психологічного аналізу, філософського узагальнення, формально-пластичної напруги. Отже, у суспільній свідомості Т. Шевченка постає таким, яким ми здатні його побачити.

Про неоднозначну роль «культу Шевченка» в українській культурі заговорили ще з кінця XIX ст. Уже тоді було зрозуміло, що його поширення віддзеркалювало загаль-

не національне визнання Шевченкового генія, перетворюючи його на символ національного самовизначення та самоствердження. Однак, з іншого боку, канонізація його спадщини, яка виступала певним еталоном національного мистецтва, перетворювала її на закрити для критики зону, що ставало на заваді не тільки багатобічному аналізу його творчості, а й «перекривало» розвиток нових художніх явищ та спрямувань. Закономірно, що поряд з апологетичним сприйняттям доробку Т. Г. Шевченка поступово виникало й полемічне ставлення до нього, де «культ Шевченка» ставав поштовхом для широких дискусій про розвиток національного мистецтва та культури, водночас актуалізуючи його в новому художньому просторі.

«Полеміка з Шевченком» розпочалася в працях П. Куліша, І. Франка та М. Драгоманова. І. Франко наголошував на необхідності для української поезії «позбутися клейма епігонства стилю Шевченка», а читачам – не судити про українську літературу лише за його творами [21, с. 333–334]. У свою чергу, М. Драгоманов у відомій статті «Шевченко, українофіли і соціалізм», підкреслюючи необхідність глибокого, усебічного й наукового аналізу доробку Шевченка, жорстко констатував, що «“Кобзар” є вже річ пережита... Так мало того, “Кобзар” багато в чому є зерном, яке перележало в коморі і не послужило як слід і в свій час, коли було свіже, а тепер уже мало навіщо й годиться», а «сам Тарас Шевченко був золотом, яке не було оброблено як слід... тут нема нічиєї особистої вини, а тільки всієї громади української Шевченкового часу», тобто звинувачував українське суспільство, яке не знайшло в собі інтелектуальних сил гідно проінтерпретувати творчість свого генія [4, с. 100]. Пізніше популярний художній критик С. Петлюра у статті «До драми Шевченкового життя» наголошував саме на цій тезі – на відсутності належної критики, від якої страждав поет, не чуючи відповіді від суспільства на свої творчі послання [16, с. 79–85]. Теза ця залишається актуальною і для нашого часу.

Багато уваги присвятили Т. Г. Шевченку критики одного з перших програмно модерністичних часописів – «Української хати». Варто підкреслити, що попри те, що журнал загалом украї негативно оцінював українську художньо-культурну спадщину (за виразом М. Сріблянського: «Культури в нашій минувшині нема!»), сам Т. Г. Шевченко зостався тут незмінним авторитетом, не підвладним будь-яким культурно-мистецьким зрушенням, здатний зберігати своє значення та вартістність у новому часі. Чи не повніше позицію модерністів стосовно Т. Г. Шевченка висловив М. Сріблянський у статті «Етюд про футуризм»: «... Шевченко вже абсолют, закінчений, неподільний образ, що вже не зміниться, бо закінчений твір немає еволюції сам в собі... І у відносинах до Шевченка сам Шевченко не піддається зміні, а лише міняються так або інакше відносини до нього. Коли культ Шевченка, українська апотеоза брехні, є з'явище глибоко відразливе, то Шевченко тут ні до чого, – він стоїть скульптурно-закінчений, мовчазний осторонь, неподільний, незмінний» [18, с. 459]. Звертаючись до сучасних йому поетів, які шукаючи нової художньої мови, часто повністю заперечували творчість своїх попередників, критик зазначав: «Стрибни, брат, в поезії вище Шевченка, вияви силу духа більшу Шевченкової, зумій працювати і страждати, зумій бути палієм душ людських, а не паперу, зумій бути щирим в усіх своїх думках і вчинках...» [18, с. 461]. Проте одночасно глибоку відразу викликають у нього ті форми «культу Шевченка», які набуло в Україні його вшанування з його псевдопатріотизмом, сентиментальним замилюванням, консерватизмом, що постають як «пристосування Шевченка до всіх біжучих потреб, інтересів... це перекручення Шевченківських думок, переинакшування духу його творчості, навіть тексту його “Кобзаря”, це культ власного недомисля...» [19, с. 205]. Інший критик журналу, А.Товкачевський, підкреслював, що «культ Шевченка» негативно впливає і на сприйняття його поезії, зокрема, зізнавався: «Коли я беру в руки “Кобзар”, я не можу позбутися почуття обридження. Я бачу перед собою всю ту гнусну челядь, що окаляла своїм брудом велике ім'я... Від таких похвал потемнів би і не такий діамант, як Шевченкова поезія» [20, с. 421]. Значне місце зайняла ця тема в книзі провідного критика «Української хати» М. Євшана «Тарас Шевченко», чій думки

не втратили своєї актуальності й сьогодні: «Ми уряджуємо щороку всякі концерти і вечорниці, виголошуємо шумні промови, убираємо синьо-жовті кокарди і співаємо “Ще не вмерла” – і кажемо, що тим шануємо пам’ять Шевченка... таке офіційне святкування Шевченка не посунуло нас ані кроку наперед, не поставило нас ближче до поета і його думок, а вивчило нас тільки облуди! ... так від Шевченка ми нічого не навчилися; а навчилися тільки обманювати самих себе і ображати систематично не лише пам’ять його, а все те гарне, добре і святе, що кермує життям всіх душ вищих» [5, с. 6–7].

Та як би не сприймали модерністські критики різноманітні шевченківські свята та присвячені поетові культурно-мистецькі заходи, саме вони в умовах української бездержавності загалом виступали потужною силою, що консолідувала розірвану між різними країнами націю, сприяла виокремленню та усвідомленню національних традицій. Зокрема, уваги заслуговують наполегливі спроби встановити пам’ятники Т. Г. Шевченку в різних містах України, що розпочалися одразу після його смерті, однак постійно заборонялися царським урядом¹. Лише під впливом революційних подій 1905–1907 років українській громадськості вдалося протягом наступних 1909–1913 років провести чотири міжнародні конкурси на пам’ятник Т. Г. Шевченку, у яких загалом взяло участь 158 проектів. І хоча на той час жоден з них не був визнаний гідним для здійснення, конкурси не тільки знову привернули суспільну увагу до спадщини поета, а й відіграли важливу роль у консолідації мистецьких сил, зокрема у зростанні скульптурної школи.

Засобом єднання народу поставала творчість Т. Г. Шевченка й на західноукраїнських землях. Засноване у Львові Наукове товариство імені Т. Г. Шевченка (НТШ) стало першою в Україні суспільною установою, яка, спираючись на Шевченкові ідеї служіння народові, присвоїла собі його ім’я. З кінця ХІХ ст. попри суспільно-політичні зміни Товариство не тільки збереглося, а й об’єднало навколо себе широке науково-творче середовище.

Окремою темою є місце Т. Г. Шевченка в українському авангарді. Адже ця модель мистецтва, як відомо, програмно відкидала попередній досвід, заперечувала плідність традицій, принципово утверджуючи не тільки нову художню мову, а й самі засади функціонування мистецтва в суспільстві, взаємодії з глядачем (читачем) тощо. Проте й тут у колі дискусій і зацікавлень митців Т. Г. Шевченко залишився принциповою фігурою.

Новаторськими явищами в українському мистецтві були спектаклі Л. Курбаса за творами Т. Г. Шевченка у сценографічному оформленні А. Петрицького – «Шевченківська вистава» (1919) у Молодіжному театрі за мотивами інсценізованих режисером поезій, де шевченківські образи розкривалися через напружено контроверсійну стилістику експресіонізму, та «Гайдамаки (1920, 1924), що поєднали поезію з рухом, хореографією, музикою (композитор Р. Глієр, використані п’єси Л. Лисенка, К. Стеценка, Н. Прусліна). Образи поеми були прочитані тут крізь події революції та громадянської війни як співзвучні часу, де споконвічна українська боротьба за незалежність стикалася з новою історичною проблематикою.

Але чи не найцікавіше й парадоксальніше прозвучала шевченківська тема у творчості українських футуристів на чолі з М. Семенком. Слід зазначити, що творчість М. Семенка, яка розпочалася ще на сторінках «Української хати» і була досить жорстко критикована його дописувачами, по суті розвивала та робила більш радикальним започатковане модерністами переосмислення шевченківської спадщини, підтримуючи через дискусії стійкий інтерес до неї в нових ідейно-мистецьких пошуках.

Програмним у цьому плані став маніфест «Сам», надрукований М. Семенком у книжці «Дерзання. Поези» у 1914 році². У цьому маніфесті були окреслені визначальні для авангарду принципи трансформування традицій: утвердження через заперечення, відверта конфронтація з попередниками, загострення протиріч та конфліктів, завдяки чому традиційні вартості наче «перевірялися» на актуальність, очищалися від застарілих інтерпретацій, відкриваючи можливість для нового тлумачення. Варта

уваги тут думка О. Блока, висловлена ним з приводу російських бюджетлянських (футуристичних) акцій, що декларували необхідність «сбросить Пушкина с корабля современности»: «А що, коли так: Пушкіна навчили любити знову по-новому – зовсім не Брюсов, Щеглов, Морозов і т. ін., а ... футуристи. Вони його лають по-новому, а він стає ближчим по-новому» [1, с. 198]. Зробити Т. Г. Шевченка «ближчим по-новому» стане в 1920-х роках завданням митців часопису «Нова Генерація», на чолі якої стоятиме М. Семенко. Однак і цей, перший, його маніфест був спрямований не проти Т. Г. Шевченка, а проти застарілих мистецьких цінностей, що здавалися йому віджилими і такими, що не відповідають новому часу. Як і його попередники, М. Семенко критикував не поета, а його «культ» в українській культурі, що, на його думку, стримував її поступ. Ставлення ж М. Семенка й українських футуристів до Т. Г. Шевченка залишалося надзвичайно шанобливим – він зараховувався ними до «титанів» мистецтва. Вважаючи, що великому мистецтву та митцю немає чого боятися критики, вони утверджували розвиток мистецтва через глибоке переосмислення та критику – «спалення», що мало прислужитися оновленню його сприйняття.

Показово, що в поезомалярській поемі М. Семенка «Система», зміст якої полягав у зіставленні «західних» (Пікассо, Марінетті, Нью-Йорк, Лондон, Париж, Сезанн, Ван Гог та ін.) і українських культурних вартостей, що були розділені словом «революція» та горизонтальними чорними смугами і розгорталися знизу догори, «Тарас Шевченко» зі своїм «Кобзарем» посідав відправну, нижчу позицію, яка фіксувала його засадниче місце в культурному поступі. Після нього йшли модерністи: О. Олесь, М. Вороний, Г. Чупринка, а поряд М. Семенко поставив свою першу збірку «Prelude» [17]. У 1924 році (а потім у 1925 та 1928 роках) він видає збірки своїх поетичних творів під назвою «Кобзар» (видання 1928 року називалося «Малий кобзар»), підкреслюючи таким чином не тільки їхнє значення для української культури, а й зв'язки, паралелі між переломними культуротворчими явищами. Цей мотив у властивому для авангарду іронічному, оксюморонному дусі, виникає й у написаному М. Семенком пригодницькому оповіданні «Мірза Аббаз-Хан», дія якого відбувається в пасажирському потязі Москва – Берлін, де оповідач, ототожнений з автором, даруючи афганському дипломату примірник Шевченкового «Кобзаря», заявляє: «Тарас Шевченко – мій літературний псевдоним» [2].

Окрема рубрика «Реабілітація Шевченка» існувала й на сторінках редакційного М. Семенком часопису «Нова Генерація» (1927–1930). Тут полеміку з Т. Г. Шевченком вели поети, що присвячували йому свої вірші. Серед них – «Моя ораторія» Г. Шкурупія, у якій він звертався до Т. Г. Шевченка: «Ви – ікона в накрохмалених рушниках!» І далі: «Ви тепер були б опудалом, як і ми, для всіх просвітянських орд» [11, с. 325, 326]. Або поема «Без ікон і без трупів» Е. Стріхи (М. Семенка), де автор проголошує: «Сьогодні футуристи / перед брамою в залізний / соціалізм / схиляють в пошані / голови / перед першим українським / футуристом / Галло, Тарасе Григоровичу!» [12, с. 7]; або вірші Є. Ярового «До мертвих і живих на Україні і в еміграції суцх», О. Влизька «Заклик до громадської дисципліни» [13], О. Коржа «Хоробрий товариш», де він зазначає: «Знаємо Ваші перед світом заслуги: / лишається геніальним поетом і бунтарем. / Ви нині були б нашим кращим другом / і Україну стару спалили б творчим вогнем...» [14, с. 19], а також вірш В. Вера «Наш!», у якому наголошується: «...ти – наш! / Плоть од плоті / кров од крові, / пута облудні лицемірства рвемо! / З кріпацько-салдатським сажем / ти кличеш знов і знову / до бою! До ненависти / До перемог» [15, с. 375].

У цьому контексті потрібно згадати й незакінчену «Повість про гірке кохання Тараса Шевченка» Г. Шкурупія³. Ця експериментальна проза поєднує між собою біографічні та історичні факти, витяги зі щоденника поета. Хронологічні межі оповіді сягають від петербурзького періоду до життя після заслання, розширюючись завдяки ретроспекціям. Серед епізодів: М. Костомаров і Т. Шевченко в трактирі; Т. Шевченко на балу у вищому світі; Енгельгардт у ліжку; історичний відступ про Миколу І; роз-

мова з І. Тургенєвим; розділ під назвою «Перша любов дитинства. Оксана. Дуня Гашковська. Мила німецька дівчинка на ім'я Марія. Княжна Варвара Рєпніна. На перехресті. Катерина Піунова. Остання мрія». Повість була своєю версією «реабілітації» Т. Шевченка, показуючи, як писав М. Семенко, що він теж «з черевом та мозком, а не висохлі, підмащені олією моці»⁴. Про неї пише О. Ільницький: «У “Повісті” викрито політичний та національний культ Шевченка, популістський його образ поступається урбанізованому й богемному. У такій спосіб напівбога перетворено в людину й знято з п'єдесталу. У певному сенсі з нього навіть зроблено “футуриста”, оскільки Шкурупій вияскравлює Шевченкові “витівки” і особливо наголошує на його захопленні паровим двигуном» [6, с. 329–330]. Шкурупій складає свою повість з підкреслено різноманітних фрагментів, де іронія поєднується і з фактологічністю, а оповідність традиційного роману – з майже науковими розвідками, критикою, полемікою. У його творі, таким чином, перетинаються кілька літературних жанрів, що акцентує увагу до різних проявів Шевченкової особистості.

Звернення до Т. Г. Шевченка знаходимо і в альманасі «Авангард», навколо якого гуртувалася інша гілка українських митців, що полемізували з панфутуристами «Нової Генерації». Однак і тут, у «Бюлетні Авангарду» (1928 р.) та в «Мистецьких матеріалах Авангарду» (Харків, 1929, № 2) була започаткована рубрика «Лист до Шевченка», де поет виступав певним віртуальним арбітром у творчих дискусіях, а його мистецтво розглядалося як точка відліку на шляху розвитку української культури, її нових напрямів. Та й сам життєвий шлях Т. Г. Шевченка ніби узагальнював ті колізії, які в різні часи переживала Україна. Розказуючи йому в листах про нагальні проблеми мистецького життя, радячись з ним про шляхи художнього поступу, автори цих послань (перший лист підписаний Л. Черновим, другий – Л. Черновим та О. Забілою) аналізували культурну ситуацію, іронічно зіставляючи між собою старий і новий досвід. Варто навести хоча б таку цитату: «Той богомаз, що вчив Вас малювати, живе й досі. Зважаючи на об'єктивні обставини, він спішно перемальовує своїх богів на портрети вождів, вступив до АХЧУ (Асоціація художників Червоної України), мріє про заслуженого художника республіки. Єрмілов, Петрицький і Падалка сумно хитають головами...» [23, с. 18].

У 1920-х роках «тема Шевченка» – одна з ключових у мистецьких дискусіях. Окрім уже названих авангардних об'єднань та видань, варто згадати М. Хвильового – провідну постать українського відродження, чії статті й спричинили славетну «літературну дискусію». Образ Т. Г. Шевченка з'являється на сторінках його головного роману – «Вальдшнепи», де Дмитрій Карамазов, протагоніст автора, гостро констатує: «...з Тарасами Шевченками я нічого не маю спільного». Стурбований долею української культури, яка в 1920-х роках мала шанс переступити свою традиційну «селянсько-народницьку» модель і залучитися до новітніх, перш за все модерністичних європейських напрямів, М. Хвильовий навмисно загострює проблему «через Шевченка» як загальнонаціональний символ, аналізуючи, піддаючи нищівній критиці ті психологічні та культурні «комплекси меншовартості», що утворилися в національній свідомості протягом століть бездержавності [22, с. 221–222]. Пристрасна, полемічно загострена позиція письменника викликала, як відомо, бурхливу реакцію, примушувала заново осмислити як спадщину Т. Г. Шевченка, так і подальші спрямування національної культури. Водночас, саме в 1920-х роках багато було зроблено для науково-академічного дослідження Шевченкового доробку.

«Боротьба за Шевченка» прокреслила післяреволюційне десятиліття. Як пише В. Дончик: «Заперечити його ніхто не міг... але всі хотіли приписати його до свого табору. Успішно скористалися з революційних мотивів Шевченкової поезії більшовики, інтерпретувавши його поезію щодо свого розуміння класової боротьби й народної революції. І народницько-хуторянському, і войовничо-націоналістичному культу Т. Шевченка вони протиставляли свій більшовицький культ. У цьому химерно поєдналися і щире розуміння всіх протестних і революційних ідеологій минулого

як складників чи спільників більшовизму, і водночас досить цинічний політичний розрахунок» [7, с. 55]. Одразу ж після революції Т. Г. Шевченко був зарахований до офіційного радянського пантеону. Його ім'я було зазначене в проекті плану монументальної пропаганди в переліку осіб, яким республіка планувала встановити пам'ятники. Тепер вони з'являються по всій Україні, не тільки віддаючи шану великому сину українського народу, а й демонструючи своє бачення його образу, до якого на кожному історичному етапі додавалися свої риси.

Особливої уваги заслуговують тут пам'ятники Т. Г. Шевченку, створені І. Кавалерідзе, тим більше, що ця тема наскрізно прокреслює творчість видатного скульптора. У 1911 та 1912 роках він брав участь у конкурсах на пам'ятник Т. Г. Шевченку в Києві. Варто підкреслити, що саме тоді, на початку ХХ ст., у мистецтві поступово складалася «іконографія Шевченка», яка значною мірою буде опрацьовуватися протягом наступних десятиліть. Характерно, що в перших проектах І. Кавалерідзе привертає саме драматичність долі та творчості українського генія. Проте він поступово позбавляє образ поета «народницьких» деталей – смушкової шапки, свитки, чоботів. Шевченко для нього – філософ, інтелігент, людина напруженого внутрішнього життя й духовного драматизму. Пізніше, у 1918 році, ці риси стануть основою одного з найвиразніших його пам'ятників – Т. Г. Шевченку в Ромнах. Досить докладно проаналізований у мистецтвознавчій літературі, він і зараз вражає глибиною образу, рідкісною для пам'ятника неоднозначністю психологічної характеристики. При цьому контексті важливі ті зміни, які відбулися в трактуванні образу, І. Кавалерідзе писав: «У вирішенні ескіза я якоюсь мірою йшов від свого проекту 1911 року. Але там Шевченко сидів похнюплений, сумний, на перший план виступав мотив гіркої думи; п'єдестал був прямокутний, трохи скошений. У роменському ж пам'ятнику – в посадці голови, в жесті стиснутої руки, що покоїться на коліні, в усьому силуеті постаті, органічно злитої з п'єдесталом у формі пагорба, – я прагнув передати незбориму внутрішню силу поета, його нерозривний зв'язок з рідною землею. Хотілося, щоб пам'ятник збуджував думку про тепер уже визволене від пут, розкуте безсмертне революційне слово Шевченка. Про це ж говорили Кобзареві рядки, викарбувані на п'єдесталі: "...І оживу, / І думу вольную на волю / Із домовини возову...". Нова доба, доба переможної революції, вимагала нового вирішення образу Кобзаря» [8, с. 61–62].

Варто нагадати, що протягом 1917–1920 років Україна пережила кілька революцій: не тільки повалення царату, соціальну революцію й диктатуру пролетаріату, а й національно-визвольну, яка, нехай на короткий строк, проголошувала українську державну незалежність. Образ Т. Г. Шевченка в Ромнах чи не найповніше відповідав саме цій революції.

Нові образні риси визначили рішення пам'ятників Т. Г. Шевченку в Полтаві (1925) та Сумах (1926, не зберігся), де тепер уже кубістичні принципи формотворення надали їм нового змістового звучання. В обох постамент у формі кургану був складений ніби з бетонних брил, серед яких виростала могутня фігура поета, що в задумливій позі сидів, спершись головою на зігнуту в лікті руку. Вільне монументалізовано-узагальнене трактування рис зовнішності Т. Г. Шевченка, що поставав тут велетнем сили й духу, структурованість об'ємно-просторової композиції були спрямовані на створення напруженого драматичного образу, що, долаючи застиглу камінну масу, ніби оживлює її, виростає з її надр. Проте, мабуть, чи не найбільш оригінальним постає нездійснений проект пам'ятника Т. Г. Шевченку в Каневі (1926), де сама славетна Чернеча гора мала стати природним п'єдесталом для могутньої фігури поета, який напівлежачи мав споглядати Україну. Варіанти проекту розкривають фантазію та пластичний потенціал майстра, що тяжів до узагальнених могутньо-монументальних форм, динамічного лаконізму композицій, що несли в собі напружену внутрішню енергію й силу. У 1944 році, під час Великої Вітчизняної війни, яка спустошила Україну, І. Кавалерідзе створює проект нового пам'ятника Т. Г. Шевченку, що став етапним для інтерпретації його образу в українському мистецтві. На відміну від

попередніх, у яких поет бачився ним як задумливий філософ, людина глибокого внутрішнього життя та самозосередженості, тепер він показує його як активну, діючу особу, здатну перемагати долю. Постає на повний зріст підіймається на високому прямокутному постаменті, її рух спрямований вперед, вона ніби долає спротив вітру, сповнена напруженості й сили. Виразний динамічний силует, живі пластичні маси утворюють навколо фігури особливий художній простір, підкорений її руху. Пластичної виразності набуває тут і костюм XIX ст., де плащ-крилатка, огортаючи фігуру глибокими експресивними складками, підкреслює стрімкість руху, його драматичну динаміку. Це був новий Шевченко, сповнений сили, дії, певної романтичної піднесеності й духовної переконливості. Пізніше (у 1964 році) цей проект І. Кавалерідзе був взятий за основу молодими художниками М. Грицюком, Ю. Сенкевичем, А. Фуженком для нового пам'ятника Т. Г. Шевченку в Москві, що був завершений багато в чому саме завдяки допомозі майстра. Як відомо, молоді автори стали тоді лауреатами державної Шевченківської премії...

Однак творчість І. Кавалерідзе – швидше виняток в українському радянському мистецтві, де починаючи з 1930-х років «Шевченкіана» поряд з «Ленініаною» окреслюють офіційний простір мистецтва, перетворюючи Т. Г. Шевченка на персонажа ідеологічно препарованої історії.

Складається радянська іконографія зображення життя та творчого шляху Т. Г. Шевченка як «поета-демократа, матеріаліста, атеїста, революціонера, друга Белінського, Добролюбова та Чернишевського», водночас – окреслюється його місце в системі вітчизняної культури, підпорядковане взаємодіям між «провідною» російською й субпідрядною українською культурою. Через Т. Г. Шевченка, через ідеологічно затверджене образно-тематичне прочитання його біографії (найбільш поширеними сюжетами були «Тарас-пастух», «У засланні», «Шевченко в гостях у російських письменників» та ін.) й образів його поезії в суспільній свідомості формувалася «статус України в СРСР». Поява творів на шевченківську тематику стимулювалася широкими державними святкуваннями його ювілеїв (зокрема 125-річчя з дня народження у 1939 році), що супроводжувалися офіційними замовленнями. Звідси – численні фільми, картини, скульптури та графічні серії, що загалом мали ілюстративний характер. Не випадково Г. Грабович у своїй книзі «Шевченко, якого не знаємо» підкреслює: «...найрішучий наступ проти Шевченка розпочався, коли він став об'єктом офіційного святкування – не просто культу, а культу, твореного тією системою, тією державою, яка стояла проти всього, що він представляв» [3, с. 129]. І далі: «...художники наголошують (і ще як послідовно!) ті моменти, які ілюструють Шевченкову підрядність, дистанцію між ним і світом влади, його залежність від тієї високої сфери, до якої він потрапив [3, с. 213]. Популярності набули картини І. Іжакевича «Тарас-пастух» (1938), «Одно-однісеньке під тином» (1938), «Перебендя» (1938), К. Трохименка «Тарас Шевченко і Енгельгардт» (1939), Д. Крайнева «Друзі у хворого Т. Шевченка» (1939), Ю. Балановського «Зустріч Т. Г. Шевченка з В. Г. Бєлінським на вечорі у О. М. Струговщикова» (1952), К. Кохан «Зустріч Т. Г. Шевченка з М. І. Михайловим та П. Л. Лавровим у Я. П. Полонського» (1948), К. Трохименка «О. М. Горький читає твори Т. Г. Шевченка селянам у селі Мануйлівці» (1949), М. Дерегуса «Тарас слухає кобзаря» (1956), В. Задорожного «В. І. Ленін оглядає проект пам'ятника Т. Г. Шевченка в Москві» (1958) та ін. Особливе місце в українській шевченкіані зайняла картина Г. Мєліхова «Молодий Тарас Шевченко в майстерні К. П. Брюллова» (1947), позначена рисами зростаючої академізації соцреалізму, де через сюжетну сцену алегорично відтворювалися офіційні версії стосунків російського та українського мистецтва.

Показово, що й у другій половині століття, у нових суспільно-культурних умовах образ Т. Г. Шевченка не один раз з'являвся у творчості художників, виступаючи засобом полеміки з офіційною (радянською, а потім – пострадянською) культурою. Зокрема, етапною подією, що зафіксувала певні спрямування української «відлиги 1960-х» і її драматичне завершення, стало знищення вітража художників А. Горської, О. Заливахи,

Л. Семикіної, Г. Севрук, Г. Зубченко, зробленого для вестибюля червоного корпусу Київського державного університету ім. Т. Г. Шевченка в 1964 році. Це був триптих, у центральній частині якого була зображена постать поета в промовисто закличному русі, по обидва боки від нього містилися персонажі його творів, а облямовували композицію рядки з вірша: «Возвеличу малих отих рабів німих, і на сторожі коло них поставлю слово!» Про художні особливості цього твору, що до нашого часу не зберігся, майже через чверть століття написав Р. Карогоцький: «Попри всю недосконалість самої техніки – це була імітація вітражу, – твір вражав своєю духовною величчю, демократизмом і зануреністю в джерела національної історії, культури. Водночас радувала образно-пластична мова, специфічні узагальненість і лаконізм, експресивна колористична насиченість» [9, с. 1]. Проте зауваження посадових осіб, що прозвучали на його обговоренні: «В образах вітража немає й найменшої спроби показати Шевченка радянського світогляду... твір, глибоко чужий принципам соціалістичного реалізму» [9, с. 2], – стали причиною знищення твору, жорстко зламали творчі та особисті долі його авторів.

Та й в останні роки, у найбільш радикальному (сучасному актуальному мистецтві), чії інтенції пов'язані з критичним аналізом культури, її стереотипів, правдивих і міфологічних вартостей, «дискурс Шевченка не втрачає свого значення, виступає певним індикатором національних проблем, місцем перетину політичних баталій та нових ідеологічних маніпуляцій. Не випадково, що в центрі експозиції однієї з етапних для сучасного мистецького поступу в Україні художньої виставки «Бренд “Українське”» (2001, Центр сучасного мистецтва при Києво-Могилянській академії) була інсталяція «Портрет Тараса Шевченка» художників І. Дюрича та І. Подольчака. Образ поета, як найстійкіший «бренд» української культури, розглядався тут у контексті визначення параметрів національного художнього простору, де головна інтрига полягала в самій «історії створення» портрета, у доволі скромній реалістичній манері написаного нібито в 1924 році в Нью-Йорку на еміграції славетним авангардистом Д. Бурлюком, на час виставки нібито взятий із Праги з колекції приватної особи. Твір спровокував жваві обговорення в пресі про можливість «повернути портрет Шевченка на Батьківщину», поєднавши між собою різні національні вартості – славетного поета й засновника вітчизняного авангарду, так належно й не оціненого досі в Україні. Щоправда, ходили чутки, що портрет написали самі І. Дюрич та І. Подольчак, відомі любителі різних містифікацій. І все ж, кого насправді хотіли повернути в Україну – «Тараса Шевченка» чи «Давида Бурлюка»? У сусідній залі експонувався інший портрет Т. Г. Шевченка, написаний на старому килимі художником А. Сагайдаковським. Він відсилав глядачів до традиції радянських часів, коли поширеними були зображення відомих осіб на килимах, вазах та тарелях. У цьому портреті поета – напівстерта маска, мертвий зліпок живого обличчя, де справжній образ перетворюється на оздобу інтер'єру, який завдяки цьому зображенню набуває ідеологічного забарвлення. Художник звертається тут до актуальної й сьогодні проблеми маніпулювання Т. Г. Шевченком, використання його образу для «декорації» тих чи інших політико-ідеологічних цілей.

І насамкінець варто згадати проект молодих художників групи «Р.Е.П.» (Революційний експериментальний простір), що, як і сама група, виник на хвилі революційних подій в Україні у 2004 році. Тоді як відгук на ідею президента В. Ющенка «створити Український ермітаж» молоді митці запропонували свою версію подібної колекції, зібравши в спільному, часто жорстко контроверсійному просторі, символи національних цінностей. Портрет Т. Г. Шевченка і тут опинився в центрі дискусії, включений до художніх акцій та своєрідних перформансів (художники М. Кадан, В. Щербак), він знову ставав перетином різних суспільно-культурних перспектив, точкою відліку в баченні майбутнього. І хоча молоді митці досить вільно використовували його образ, розміщуючи його у зовсім «не музейних» ситуаціях (на сходах підземного переходу, на ринку тощо), їхня критичність знову була звернена не проти поета, а проти його використання в політичній боротьбі.

Отже, започаткований ще на межі ХІХ ст. критичний шевченківський дискурс не втратив своєї актуальності й у сучасній культурі, виступаючи полем активних творчих дискусій, у яких та чи інша «критика Шевченка» є засобом не тільки нового прочитання його мистецтва, а й осмислення засад національної культури. Постійне «звернення до Шевченка», авторське прочитання його образу, творчості і сьогодні окреслює в українському мистецтві напружене, часто відверто полемічне творче поле, яке підживлює і стимулює нові культуротворчі пошуки.

¹ Див. детально: Шевченківський словник. – К., 1977. – Т. 2. – С. 78–80.

² Цит. за: Євшан М. «Suprema Lex». Слово про культуру українського слова // Українська хата. – 1914. – № 3–4. – С. 272–273.

³ Частина повісті була надрукована в «Новій Генерації» (1930. – № 5. – С. 8–17), інша – у «Житті і революції» (1930. – № 6. – С. 6–28).

⁴ Слова одного з епіграфів до «Повісті» взяті з поеми М. Семенка «Без ікон і трупів», другий епіграф, що був надрукований тільки до розділів у «Новій Генерації», цитує «Дерзання» М. Семенка: «Нині Шевченко під моїми ногами» (Семенко М. Дерзання. Поези. – К., 1914).

1. Блок А. Записные книжки. 1901–1920. – М., 1965.
2. Глобус. – К., 1923. – 1 листопада.
3. Грабович Г. Шевченко, якого не знаємо. – К., 2000.
4. Драгоманов М. Літературно-публіцистичні праці : у 2 т. – К., 1970.
5. Євшан М. Тарас Шевченко. – К., 1911.
6. Льницький О. Український футуризм. 1914–1930. – Л., 2003.
7. Історія української літератури ХХ ст. : у 2 кн. / за ред. В. Г. Дончика. – К., 1998. – Кн. 1.
8. Кавалерідзе І. П. Так починалася робота на революцію // За Ленінським планом. Мону-ментальна пропаганда на Україні в перші роки Радянської влади. 1918–1922. Документи. Матеріали. Спогади. – К., 1969.
9. Карогоцький Р. Драма шістдесятників // Образотворче мистецтво. – 1991. – № 1.
10. Маланюк Є. Нариси з історії нашої культури // Дніпро. – 1991. – № 1.
11. Нова Генерація. – 1928. – № 5.
12. Нова Генерація. – 1928. – № 7.
13. Нова Генерація. – 1928. – № 8; № 10.
14. Нова Генерація. – 1929. – № 10.
15. Нова Генерація. – 1928. – № 12.
16. Петлюра С. Статті. – К., 1993.
17. Семафор у майбутнє. Апарат Панфутуристів. – 1922. – № 1.
18. Сріблянський М. Етюд про футуризм // Українська хата. – 1914. – № 6.
19. Сріблянський М. Поет і юрба // Українська хата. – 1910. – № 3.
20. Товкачевський А. Література і наші «народники» // Українська хата. – 1911.
21. Франко І. Твори : у 20 т. – К., 1950–1956. – Т. 16.
22. Хвильовий М. Твори : у 2 т. – К. : Дніпро, 1990. – Т. 2.
23. Чернов Л. Лист до Шевченка // Бюлетень Авангарду. – Х., 1928.