

НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ НАУК УКРАЇНИ
ІНСТИТУТ МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА, ФОЛЬКЛОРИСТИКИ ТА ЕТНОЛОГІЇ
ІМ. М. Т. РИЛЬСЬКОГО

УКРАЇНСЬКЕ
МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО:
матеріали, дослідження, рецензії

Збірник наукових праць

Випуск 13

КИЇВ 2013

УДК 7.03(477)»19/20»+7.011.28
ББК 87.8
У45

Редакційна колегія:

- Г. Скрипник – *голов. ред., акад. НАН України, д-р іст. наук, проф.*
О. Шевчук – *відп. ред., канд. мистецтвознав.*
- С. Грица – *д-р мистецтвознав., проф., чл.-кор. НАМУ*
Р. Забашта – *старш. наук. співроб. ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України*
М. Загайкевич – *д-р мистецтвознав., проф.*
О. Найден – *д-р мистецтвознав.*
О. Немкович – *д-р мистецтвознав.*
А. Калениченко – *канд. мистецтвознав.*
Т. Кара-Васильєва – *д-р мистецтвознав., чл.-кор. НАМУ*
Н. Корнієнко – *д-р мистецтвознав., акад. НАМУ*
Л. Пархоменко – *д-р мистецтвознав.*
Р. Пилипчук – *канд. мистецтвознав., проф., акад. НАМУ*
В. Рубан – *д-р мистецтвознав., чл.-кор. НАМУ*
Г. Стельмашук – *д-р мистецтвознав., чл.-кор. НАМУ*
Д. Степовик – *д-р мистецтвознав., д-р філос. наук, д-р богослов. наук, проф., акад. АН Вищої школи України*
А. Терещенко – *д-р мистецтвознав., чл.-кор. НАМУ*
С. Тримбач – *старш. наук. співроб. ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України*
М. Хай – *д-р мистецтвознав.*
І. Юдкін – *д-р мистецтвознав., чл.-кор. НАМУ*

*Рекомендовано до друку вченою радою
Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України*

Українське мистецтвознавство : матеріали, дослідження, рецензії. Зб. наук. У45 праць. Вип. 13 / [голов. ред. Г. Скрипник] ; НАНУ, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. – К., 2013. – 184 с.

У збірнику вміщено наукові статті, присвячені народному мистецтву у творчості Т. Шевченка, що представлене в різних його напрямках – декоративному й образотворчому, кіномистецтві, театрознавстві, культурології, музиці та музикології. Зокрема, образ Т. Шевченка та мотиви його творчості висвітлено українськими художниками-керамістами, гончарями, ювелірами, майстрами порцеляни, текстилю та ін., а також у художньому просторі сучасного візуального мистецтва України. Запропоновано наукові інтерпретації щодо образу і творчості Т. Шевченка в кіно- (хроніки, документалістика), театральному (балет, народносценічна хореографія) та музичному мистецтві (інструментальна, фортепіанна музика, солоспіви, хори).

ББК 87.8

© ІМФЕ ім. М. Т. Рильського
НАН України, 2013

ОБРАЗОТВОРЧА ШЕВЧЕНКІАНА



УДК 7.036:821.161.2.09(092)''19/20''

Зоя Чегусова
(Київ)

МИСТЕЦЬКА ШЕВЧЕНКІАНА ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ

*До 50-річчя Шевченківської премії
та 200-річчя від дня народження Т. Г. Шевченка*

В Україні ХХ століття тяжко було бути митцем...
Жили в часи парадоксів. А краще сказати – невігластва.
Як жаль, що такою жорсткою буває дійсність...

Михайло Дерезус

Статтю присвячено 50-річному ювілею Шевченківської премії – найвищої нагороди в Україні в галузі літератури і мистецтва, а також великій національній даті – 200-річчю від дня народження українського національного Генія – Тараса Шевченка. Це дослідження є результатом нового мистецтвознавчого осмислення спадщини Шевченка-художника, а також дотичної до неї творчості видатних українських митців, натхнених шевченківською тематикою, шевченківськими поетичними мотивами, які присутні в численних роботах образотворців України всіх поколінь другої половини ХХ – початку ХХІ ст.

Ключові слова: шевченкіана, Шевченківська премія, Шевченко-художник, видатні майстри мистецтв України, живопис, графіка, скульптура, декоративне мистецтво.

Статья посвящена 50-летию юбилею Шевченковской премии – высшей награды в области литературы и искусства в Украине, а кроме этого, великой национальной дате – 200-летию со дня рождения украинского национального Гения – Тараса Шевченко. Данное исследование является результатом нового искусствоведческого осмысления наследия Шевченко-художника, а также причастного к нему творчества выдающихся украинских мастеров искусства, вдохновленных шевченковской тематикой, шевченковскими поэтическими мотивами, которые стали основой высокохудожественных произведений творцов всех поколений второй половины ХХ – начала ХХІ вв.

Ключевые слова: шевченкіана, Шевченковская премия, Шевченко-художник, выдающиеся мастера искусств Украины, живопись, графика, скульптура, декоративное искусство.

The article is timed to the 50th jubilee of the Shevchenko National Prize – a highest state prize of Ukraine for works of literature and arts, as well as to the great national date which is being widely observed in the whole world in 2014 – the 200th anniversary of birthday of the Ukrainian national Genius Taras Shevchenko. The article is a result of a new art-critical comprehension of the heritage of Shevchenko as a painter, as well as of creation of the outstanding Ukrainian artists pertinent to it and inspired by the Shevchenko's themes, Shevchenko's motifs which are present in numerous works of the Ukrainian visual artists of all generations in the second part of the XXth – early XXIst centuries.

Keywords: Shevchenkiana, Shevchenko National Prize, Shevchenko as a painter, famous artists of Ukraine, painting, graphic arts, sculpture, decorative and applied arts.

Цю мистецтвознавчу роботу присвячено творчості видатних майстрів образотворчого, декоративного та народного мистецтва України другої половини ХХ – початку ХХІ ст., котрих об'єднало славетне ім'я Тараса Григоровича Шевченка, слово якого закарбовано в генетичній пам'яті українців.

Талановитим майстрам, про яких ідеться в розвідці, випала велика честь отримати найвищу нагороду в галузі літератури і мистецтва нашої держави – Національну премію України імені Тараса Шевченка (далі – Шевченківська премія, Премія).

Премія згуртувала художників, відмінних за світобаченням і складом творчого характеру, полярних за стилістичним спрямуванням та вподобаннями, але художників і мистецтвознавців, об'єднаних ознакою неординарності, внесок яких до національної мистецької скарбниці є значущим.

Незабутніми для нас стали класики українського мистецтва (ровесники і діти ХХ ст., часу великих надій і тривоги) – О. Кульчицька, В. Касіян, М. Дерегус, К. Трохименко, В. Шовкуненко, М. Глущенко, С. Шишко, Т. Яблонська, Г. Якутович, М. Примаченко, І. Гончар, М. Тимченко, які працювали в найнесприятливіший час, коли фактично вихолощувалося українське мистецтво, підміняючи органічний творчий процес жорстким, а нерідко й репресивним адмініструванням. Наша країна, мабуть, єдина у світі, де талановитих митців – гордість нації – карали за художню свободу.

У складний час (1970–1980-ті рр.) суловських і маланчуківських гонінь на українську культуру, «у часи духовного поневолення й патологічного викривлення історії з нав'язуванням великодержавних хибних ідеологізованих схем і принизливих стереотипів» (за В. Овсійчуком) дивовижним чином уникли духовної деградації та зберегли людську гідність такі особистості, як О. Заливаха, В. Зарецький, І.-В. Задорожний, Д. Нарбут, І. Синиця, Л. Семикіна, Б. Плаксіє. Їх цькували в тогочасній пресі і в кабінетах КДБ (декого – і «в місцях більш віддалених»). І лише згодом – у незалежній, нетоталітарній, неімперській державі – їх було увінчано лаврами Шевченківської премії: кого за життя, кого – після. Усі вони родом з ХХ ст., яке нагромадило вулканічне виверження художніх форм, стилів, образно-пластичних систем.

Більшість лауреатів-класиків уже пішла у вічність, однак на скрижалях історії залишилися мовчазні свідки їхнього таланту – музейного рівня живописні полотна, графічні листи, книжкові ілюстрації, скульптурна пластика, твори декоративно-вжиткового мистецтва. Кожний з них, завдяки творчій одержимості і титанічній працездатності, довів, як багато можна зробити за життя.

Феноменальна мистецька панорама відкрилася після розвалу державно-комуністичної системи в образотворчості України. Останні двадцять років видаються вельми яскравими в розмаїтості новаторських пошуків у стилях класичного модернізму, нео-реалізму, постмодернізму, постпостмодернізму.

Індивідуально-авторські образно-пластичні шукання, утілення яких ще в 1980-х здавалося неможливим, на зламі ХХ–ХХІ ст. оригінально зреалізувались у творчості В. Гонтарова, М. Стороженка, І. Марчука, І. Остафійчука, Ф. Гуменюка, А. Антонюка, А. Чебікіна, В. Чепелика, А. Гайдамаки, А. Бокотея, Є. Безніска, В. Микити, В. Патики, І. Литовченка, М. Литовченко, В. Прядки, В. Пасивенка, Б. Мазура.

Чільне місце в колі сучасних найвідоміших митців України посідають майстри високої образотворчої культури С. Якутович і А. Криволап.

Гідне пошанування мистецтвознавчих праць упродовж п'ятдесяти років отримали такі відомі історики і критики мистецтва, як П. Білецький, В. Свенцицька, Б. Возницький, В. Овсійчук, Т. Кара-Васильєва, В. Откович, О. Найдєн, З. Чегусова. За часів незалежності Шевченківська премія в Україні має незаперечний авторитет.

Упродовж півстоліття в галузі образотворчого, декоративного, народного мистецтва і мистецтвознавчої науки цією престижною премією було відзначено 115 осіб.

У нашому дослідженні, де розкривається таке мистецьке явище, яким, безперечно, є творчий доробок Шевченківських лауреатів, обрано лише один з його аспектів, що безпосередньо стосується Премії – це висвітлення образотворчої шевченкіани.

Тарас Шевченко – неперевершений український поет, що з безмежною любов'ю до України зумів висловити у своїх творах усю героїку народної історії до процесу національного відродження, ще за життя ставши духовним поводитирем української нації. І, напевне, немає в Україні поета, який би так уславив рідний народ.

Міцно зв'язана зі своїм часом творчість Т. Шевченка (особливо «Кобзар», що став своєрідною Біблією для українського народу) усією суттю була спрямована в май-

бутнє. Тому важко підрахувати, скільки у ХХ ст. народилося творів різних видів і жанрів образотворчого та декоративного мистецтва, пов'язаних з літературною спадщиною Великого Кобзаря.

Образотворчу традицію ілюстрування видань Т. Шевченка, розпочату наприкінці ХІХ ст. маляром і графіком романтично-народного напрямку О. Сластіоном, розвину на початку ХХ ст. патріархом українського мистецтва, глибоко народним мистцем І. Їжакевичем, у першій половині ХХ ст. плідно продовжили В. Седляр, В. Касіян, М. Дерегус, О. Данченко, у кінці ХХ ст. – талановито трансформували О. Івахненко, В. Лопата, І. Марчук, Є. Безніско, М. Стороженко. Кожний з них по-своєму «прочитав» твори Пророка нації, що й робить їхні праці надзвичайно цікавими для сприйняття.

Якщо торкнутися творчості Шевченка-художника, то слід насамперед віддати належне його глибоко персоналістичній системі образотворення, пошукам пластичної моделі для ствердження саме української тематики в контексті світового малярства. Шевченкові вдалося відтворити характерні особливості й ціннісні пріоритети української натури, її ментальності в академічно довершених мистецьких формах у стилі реалізму ХІХ ст. Аналізуючи малярську спадщину майстра, дослідники завжди відзначають підкреслену «українськість» сюжетів і композицій Шевченка, технічно вправно втілених у жанрах живопису, графіки, рисунка.

Доречно нагадати, що 2 вересня 1860 року рада Імператорської академії мистецтв в Петербурзі визнала Тараса Шевченка академіком гравюри «на повагу майстерності та пізнань у мистецтві» [3, с. 337–346, 545–549].

Відомо, що з мистецької спадщини Кобзаря збереглося 835 творів живопису і графіки, які дійшли до нас в оригіналах і частково в гравюрах та копіях. Їх доповнюють відомості про понад 270 втрачених і досі не знайдених.

Творчість Т. Шевченка започаткувала новий етап у розвитку українського образотворчого мистецтва ХІХ ст., що характерний романтично-реалістичною передачею народного життя, історії, побуту, природи рідного краю. Картини художника-поета «Катерина» (1842), «Селянська родина» (1843), малюнки із серії «Притча про блудного сина» – «Кара шпіцрутенами», «Кара колодкою» (1857), сепія «Бойчуші», численні портрети й автопортрети – це твори, новаторські для свого часу, глибокі ідейною насагою, позначені високою майстерністю.

Чому найталановитіші митці України незмінно зверталися у ХХ ст. до відтворення образу Шевченка, до ілюстрування саме його творів? На це запитання, гадаю, краще за всіх відповів Олександр Архипенко, який сам залишив у спадщину три скульптурні портрети Т. Шевченка (1936, 1937, 1953 рр.): «Ви могли б спитати мене, чому я виготовив погруддя Тараса Шевченка і чому я планую дати українській суспільності та світові погруддя інших українських геніїв? (...) Говорячи про культуру як національну силу, нам необхідно признати, що наші національні генії – Тарас Шевченко, Іван Франко, Леся Українка, Микола Лисенко та інші – консолідували нашу українську культуру при допомозі своїх творів, які віддають справжній дух і душу українського народу. Своїми творчими умами та своїм ділом вони увіковічили все те, чим є Україна і що кожний українець повинен носити у своїй душі і своїм серці.

Ми знаємо, що українські генії створили. Але ми також повинні «бачити» їхні творчі думки та їхній дух. Це заохотить нас шанувати їх, ми самі відчуватимемо зріст нашого національного сумління та нашої національної свідомості. Обов'язком кожного українця мусить бути підтримування того сумління...» [1, с. 4].

Серед безлічі скульптурних портретів і пам'ятників, присвячених Великому Кобзареві, відзначимо лише кілька. Це довершений пам'ятник великому народному поетові й художникові у виконанні лауреатів Шевченківської премії 1984 року – скульпторів Макара Вронського (1910–1994), Віктора Сухенка (1941–1998), архітектора Євгена Федорова (1938 р. н.) у Форті-Шевченко (у ХІХ ст. – Новопетрівське укріплення Олександрівського форту) в м. Шевченко (з 1991 року – м. Актау) Мангишлацької області

в Казахстані. Пам'ятник з бронзи і граніту було споруджено в 1982 році в пам'ять про перебування там у 1850–1857 роках українського Пророка. То були найтяжчі в житті Шевченка часи, коли, незважаючи на найсуворіший нагляд, на моральні страждання й фізичне виснаження, він продовжував малярську та літературну діяльність. Саме незламність духу українського генія і покладено в основу художньої ідеї скульптури.

Ще одним вдалим за своїм образно-пластичним утіленням і розташуванням у просторовому середовищі є пам'ятник Т. Шевченку в Тбілісі, який у 2007 році Київська подарила Сакребулу столиці Грузії. У фундамент пам'ятника символічно заклали капсулу із землею із с. Моринці Черкаської області, де народився Кобзар. Автор пам'ятника – лауреат Шевченківської премії 2000 року, народний художник України, академік Національної академії мистецтв України, багаторічний голова Національної спілки художників України Володимир Чепелик (1945 р. н.).

Працювати для України і в посвяті імені Шевченка насправді є великим дарунком долі для українця. Важко згадати історичну постать, подібну до Тараса Шевченка, яка б стільки значила в житті свого народу і яка б так надихала та наснажувала митців на творчість.

«Знаємо з дитячих літ, що Шевченко – пророк нації і геніальний поет. Це – аксіома. Знаємо також і те, що Шевченко – геніальний художник. І це теж – аксіома. Диво велике, що в одній людині, яка виросла з найглибших низів кріпацької неволі, Бог поєднав такі надзвичайні таланти. Дав із небес Великий дар обранцеві долі, щоб він виконав святу місію – вирятувати з неволі українську націю» [9, с. 383], – писав народний художник України, академік, професор, лауреат Шевченківської премії 1964 року Василь Касіян (1896–1976).

А хіба не викликає подиву те, що В. Касіян, родом із с. Микулинці на Покутті (в підгір'ї Карпат), із сім'ї сільського писаря, був наділений надзвичайним мистецьким хистом і з роками створив наймасштабнішу образотворчу шевченкіану, що стала явищем світової культури. В. Касіян у розквіті творчих сил заснував національну графічну школу в Україні, закорінену на засадах реалізму. Він уславився не лише як провідний книжковий ілюстратор таких славетних класиків вітчизняної літератури, як І. Франко, Леся Українка, М. Гоголь, М. Коцюбинський, А. Тесленко, О. Кобилянська, П. Мирний, М. Черемшина, але і як учений-шевченкознавець, енциклопедист, фольклорист, етнограф, літературознавець, видавець, редактор.

Видатний митець України В. Касіян, якому в 1964 році з нагоди святкування 150-річчя від дня народження Тараса Шевченка першому з українських художників було присуджено Шевченківську премію, залишив нам багату творчу спадщину: тисячі графічних і живописних творів, ґрунтовні дослідження в галузі мистецтва, десятки робочих альбомів із сотнями рисунків, книги спогадів.

Тільки касіянівську шевченкіану – цю воістину монументальну мистецьку епопею – становлять п'ять великих циклів ілюстрацій та оформлень до «Кобзаря» й окремих видань «Наймички» та «Гайдамаків»; серія портретів «Тараса»; десятки видатних станкових творів, серед яких офорти – «Тарас Шевченко», «Шевченко і Йордан», гравюри на дереві – «Тарас Шевченко», «Портрет Тараса Шевченка», «Тарас Шевченко на засланні», літографії – «Шевченко на Україні», «Шевченко серед селян», «Шевченко-офортист», ліногравюри – «Народ і слово Шевченка», «Шевченко і народ»; ілюстрації до роману Оксани Іваненко «Тарасові шляхи»; книги «Мистецтво Шевченка», «Офрти Тараса Шевченка» та інші, які ввійшли до скарбниці вітчизняного мистецтва [7, с. 88].

Незмінно переобтяжений педагогічною діяльністю професора, члена вченої ради Київського державного художнього інституту (КДХІ, нині – Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури (НАОМА)) В. Касіян у 1960–1970-х натхненно опікується підготовкою Шевченківських наукових видань в Інституті мистецтвознавства, фольклору та етнографії АН УРСР (нині – Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України), упорядкуванням

та роботою відповідального редактора першого в історії академічного видання чотирьох томів мистецької спадщини геніального поета й художника Т. Шевченка в п'яти книгах, працею над «Шевченківським словником». Крім того, як відповідальний редактор він займається редагуванням четвертого та п'ятого томів шеститомної монументальної праці «Історія українського мистецтва» (1966–1970), а також написанням книги «Мистецтво графіки» (1960). Потужна мистецька енергія зрілого майстра дозволяє йому одночасно напружено працювати творчо, виконуючи такі відомі лінорити, як «Тарас Шевченко» і «Тарас Шевченко. 1861–1961» (обидва – 1960), акварельовані малюнки до поеми «Гайдамаки» (1964) й нові ілюстрації до ювілейного видання «Кобзаря» (1964).

Ілюстрації до «Кобзаря», що стали найвизначнішими в касіянівській шевченкіані, датуються різними роками (1934, 1942, 1944, 1949, 1954, 1961, 1964-м). Останнє видання «Кобзаря» побачило світ у 1976 році – через кілька місяців після смерті художника.

Особливо близьким митцеві був образ нескореного духом Шевченка-борця, Шевченка-трибуна, якого він відтворив у багатьох ілюстраціях своїх творів, особливо – у численних портретах поета.

Вінцем портретного мистецтва майстра є сповнений експресії і драматизму, символіко-узагальнений за звучанням портрет Т. Шевченка, поданий у профіль на тлі динамічної фігуративної композиції із зображенням народного повстання (лінорит, 1960).

Навіть тепер касіянівська пластика в його багаточисленних майстерних офортах з гострим відчуттям форми, виразною ритмікою живого графічного штриха – то підкреслено крупного, то дрібного, як ніжний дотик чи крапка, – викликає непідробне захоплення. «Ми бачили “штрих” в Рембрандта, бачили в Шевченка, але в Касіяна графічна мова своя, мова графіки ХХ ст. Глянемо на ілюстрації до “Кобзаря” – і одразу відчуваємо касіянівський стиль: митець так глибоко вникнув у слово Шевченка-поета, як це зробив би Шевченко-художник», – стверджує народний художник України, Президент Національної академії мистецтв України (НАМУ) Андрій Чебикін.

У Положенні про Національну премію України імені Тараса Шевченка (Указ Президента України від 22 червня 2000 року № 800/2000) є така теза: «Національною премією відзначаються найвидатніші твори літератури і мистецтва, ...які є вершинними духовними надбаннями українського народу, ...збагачують його історичну пам'ять, його національну свідомість та самобутність». Це насправді є визначенням головної сутності творчості ще одного колоса в мистецтві України ХХ ст., який не дбав про славу, але був народженим для неї, – видатного живописця і графіка з плеяди українських митців старшого покоління, народного художника України, академіка, професора, лауреата Шевченківської премії 1969 року Михайла Дерегуса (1904–1997).

М. Дерегус увійшов до історії шевченкіани своїми надзвичайними ілюстраціями до поезій Т. Шевченка, які він створив в офорті, монотипії, акватинті, акварелі (понад 100). Це, зокрема, «Наймичка» (1956), «Наймичка з Марком» (1963), «Катерина під яблуною» та «У хуртовину» (до поеми Т. Шевченка «Катерина», 1963), «Перебендя» (1964), ін.

Майстер дуже пишався тим, що йому першому випала честь ілюструвати повісті Т. Шевченка («Княгиня», «Варнак», «Прогоулка с удовольствием и не без морали», «Капитанша»).

М. Дерегус – «поет українського малярства» (за О. Гончарем) – визнавав: «Саме Шевченко повів мене майже за руку по Україні шукати в ній свою Батьківщину: Канів, Чигирин, Запоріжжя, Полтава, Умань, Кодня, Глухів, Батурин». Після його мандрів Україною народився один з найблискучіших за образністю та манерою виконання цикл з дванадцяти офортів «Дорогами України» (1930–1940) – ліричний пролог до живописного циклу «Хмельниччина» – про край, пов'язаний з головними перемогами Богдана Хмельницького (на створення його автора надихнула прочитана ним у 1938 році історична монографія В. Костомарова «Хмельниччина»).

Відвідини шевченківських місць, зокрема Кодні, де в 1768 році під керівництвом горезвісного М. Стемпковського мордували гайдамаків і чинили над ними розправу, були важливим рушієм для творчості художника [2, с. 8].

М. Дерегуса хвилювала історія свого народу, доблесть його синів, тому більшість тем і сюжетів, до яких він звертався, – це події історії: фактично митець усе життя писав «один портрет» – народного героя України, захисника рідної землі, допомагаючи сучасникам згадувати славне минуле, бо без історичної пам'яті немає народу, у чому він був щиро впевнений. У цьому контексті можна згадати його живописні і графічні твори, такі як «Кодня», «Тарас Бульба на чолі війська» із циклу «Степ», «Переяславська Рада» із серії «Хмельниччина», «Останній бій Данила Нечая», «Маруся Богуславка», «Похід Святослава».

Джерелом натхнення і матеріалом для художнього осягнення для М. Дерегуса були й мелодійні речитативи українських народних дум. Фольклорну творчість він уважав безцінним духовним пластом, де криються витoki світогляду народу, його історія і майбуття. Так народилася серія ліро-поетичних естампів «Українські народні думи і історичні пісні» (1947–1970).

Уславився М. Дерегус і як незрівнянний співець козацтва («Пісня», «Смерть козака-бандуриста») – того, що «потрясло Європу, було силою, на яку зважали і Москва, і Варшава, і Стамбул» (за І. Драчем). Улюбленцем художника був герой народного епосу, навіяний йому думами, козак Голота, який постає в офортах автора як переможець турецьких напасників («Козак Голота»).

М. Дерегуса не випадково називали корифеєм і батьком. Як педагог він виховав не одне покоління живописців та графіків: у 1940-х роках наїздив до Харкова, де викладав у Художньому інституті, згодом у Києві очолив творчу майстерню графіки Академії мистецтв СРСР. Тому абсолютно зрозуміло, чому в 1998 році вийшла Постанова Кабінету Міністрів України про увічнення пам'яті народного художника України, академіка М. Дерегуса шляхом установа Премії його імені в галузі образотворчого мистецтва (живопис, графіка), яка щорічно присуджується молодим художникам Національною спілкою художників України разом з Міністерством культури України.

На його очах відбулося змушнення молодих художників, що стали всесвітньо відомими художниками-графіками, зокрема Г. Якутовича, В. Перевальського, В. Лопати.

У кінці 1930-х років М. Дерегусу не поталанило втілити, як замислювалося, своє монументальне історичне полотно «Кодня» в Канівському музеї Шевченка. Розрадою йому через півстоліття стали монументальні настінні розписи на теми творчості автора «Кобзаря» – «Жнивна пора», «Криниця», «Дума», «Марина», «Пісня» (1989–1992) в інтер'єрі Музею-заповідника «Могила Т. Г. Шевченка» в Каневі, задумані й віртуозно виконані ще одним вихованцем КДХІ і майстерні графіки АМ СРСР, заслуженим художником України, членом-кореспондентом Академії мистецтв України, лауреатом Шевченківської премії 1989 року Олександром Івахненком (1949 р. н.).

Наділений образно-пластичним мисленням художника-монументаліста і чудовим колористичним чуттям живописця, графік О. Івахненко вже в 1980-х розробив авторський, так би мовити, «декоративний» стиль у графіці, а згодом – у живопису.

У зображеннях своїх кольорових ліноритів, пов'язаних з ілюструванням поезій Т. Шевченка і його «Кобзаря» (книга «Садок вишневий біля хати», однотомник поем, двотомник поезій), митець сміливо балансує на межі реальної дійсності й художньої реальності. Він коректно узагальнює форму, підсилюючи її умовність площинним вирішенням, виразними силуетами з підкреслено виявленими контурами, як це робили бойчукісти у своїх фресках, а також локальним кольором і оберненою перспективою. У глибоко ліро-поетичних музикальних за своїм звучанням композиціях на шевченківські сюжети народного життя автор розкриває елегійно-мрійливий характер і філософію серця українців, побожність і цнотливість жінок разом з волелюбністю і мужністю чоловіків з народу. У 1990–2000-х роках він не менш цікаво візуально-образно опановує в графіці і живопису фольклор козацької доби.

О. Івахненко зазвичай свідомо уникає жанрової ілюстративності і зайвої деталізації. Крізь усі його твори лейтмотивом проходить шевченківська ідея-мрія гармонії людини як творіння чарівної природи зі Всесвітом, що робить його графіку близькою за духом високим творам монументального живопису доби раннього Відродження, фрескам художників кола Михайла Бойчука.

Слід зазначити, що проілюстрований О. Івахненком «Кобзар» видано під титулом «Двотомник поезій»: серед творів Шевченка, залишених нам у спадщину, шевченкознавцями було знайдено титульну сторінку, яку поет зробив власноруч, надписавши: «Тарас Шевченко. Поезії. Том I».

Івахненкові книжкові ілюстрації високо цінував М. Дерегус, щиро вважаючи їх новим словом в українській графіці: у них убачав поєднання оригінальних інтерпретацій кращих надбань світового мистецтва й неповторні риси українського фольклору, пісенної творчості, народного мистецтва [8, с. 13].

Доречно в контексті творчості цього майстра згадати графіка, лауреата Шевченківської премії 1990 року, заслуженого художника України Володимира Юрчишина (1935–2010), який з великою майстерністю виконував конструювання та орнаментально-шрифтове оформлення ілюстрованих О. Івахненком книжкових видань.

Неординарний художник і своєрідна людина, В. Юрчишин упродовж свого творчого життя напружено працював, але особливо в період короткочасної «відлиги» в 1960-х, створивши обкладинки до зібрання творів Т. Шевченка, до його славної книги «Три літа» та до видання, яким захоплювалися тисячі українців, – «Козацькому роду нема переводу» О. Ільченка. Оформлення багатьох шевченківських видань вирізняються вишукано доскональними обкладинками, оправами, титулами, заставками, шрифтами, зокрема до книжок «Будинок-музей Т. Г. Шевченка в Києві» (1960), «Народні пісні на слова Т. Г. Шевченка» (1961), ноти «Огні горять» (музика Є. Юцевича на слова Т. Шевченка, 1962), «Слово про великого Кобзаря» К. Дорошенко (1965), «Кобзар» (з ілюстраціями С. Караффи-Корбут, 1967).

В. Юрчишин, що не так давно пішов від нас, залишиться в історії мистецтва неперевершеним майстром українського орнаменту і шрифту, секретами яких уже мало хто так володіє.

Книжкова ілюстрація – це одна з найцікавіших галузей образотворчого мистецтва України, де відобразилися вікові традиції українського книгодрукування і помітний вплив друкованого слова, що йде від класичної літератури й народнопісенної творчості.

Славнозвісний своїм мистецьким оформленням банкнот української національної валюти – гривні з художнім вирішенням її портретів, пейзажів, орнаментів (1991), графік і живописець, заслужений художник України, лауреат Шевченківської премії 1993 року Василь Лопата є насамперед відомим українським майстром ілюстрації книги.

У своїй автобіографічній повісті «Десять на дні мого серця» В. Лопата засвідчує, що вже підлітком читав і перечитував «Кобзар», кожна поезія якого «ліпила» його українство. І хоча багато чого він, будучи ще дитиною, не усвідомлював, однак на емоційному рівні Т. Шевченко своїм словом реально ввійшов у його життя. Зрештою, як і Микола Гоголь «Тарасом Бульбою»: ця книга з ілюстраціями М. Дерегуса півстоліття бентежила його серце, не даючи спокою. В. Лопата мріяв (а може, передчував, передбачував) зробити в дорослому віці і свої «картинки».

Юнаком він натрапив на «Кобзар» з ілюстраціями В. Касіяна, де особливо вразила своєю образністю «Причинна» видатного художника-графіка.

У 1992 році В. Лопата створив свою версію художнього оформлення Шевченкового «Кобзаря», яке стало найкращим подарунковим виданням в Україні, а в 1999 та 2006 роках світ побачив його героїко-романтичні гравюри гоголівського «Тараса Бульби».

Слід зауважити, що «Кобзар» для В. Лопати є твором не так для ілюстрування текстів «пророчих поезій», запозичення сюжетів, як для його авторських філософ-

ських роздумів над історією нашого народу, апелювання до образного національного архетипу, усвідомлення національного духу.

Твори В. Лопати завжди дивують оригінальністю задумів своїх складних сюжетно-композиційних побудов сукупно з віртуозною майстерністю академічно довершеного рисунку, що сприяє створенню ним бездоганних у своїй фігуративній пластиці образів історичних персонажів і характерних народних типів.

Твори ще одного майстра станкової та книжкової графіки Георгія Якутовича (1930–2000) – великого митця сучасності, народного художника України, академіка, професора, лауреата Шевченківської премії 1983 та 1991 років – є золотим фондом української національної культури. Безпосередній внесок Г. Якутовича до шевченкіани – це серія листівок з українськими народними піснями на слова Шевченка «Літа орел, літа сизий», «Зоре моя вечірняя», «Із-за гаю сонце сходить», «Тече вода в синє море» (усі – 1964).

Г. Якутовича – єдиного серед усіх інших лауреатів було нагороджено Шевченківською премією двічі: як видатного книжкового ілюстратора за ілюстрації до книжок «Повість минулих літ», «Слово про Ігорів похід», «Карби. Чічка. Злодія ловили» М. Черемшини, «Козак Голота» М. Пригари (1983) та як оригінального художника-постановника кіно за художній фільм «Тіні забутих предків» Київської кіностудії художніх фільмів ім. О. П. Довженка разом із С. Параджановим, Ю. Ілленком, Л. Кадочниковою (1991).

Такий рідкісний виняток Шевченківський комітет зробив лише раз, зважаючи на неординарність особистості надзвичайного митця, яким був Георгій В'ячеславович.

Значним внеском в образотворчу шевченкіану лауреатів Премії є не тільки надзвичайні твори представників славетної київської школи графіки, а й видатних майстрів живопису Києва. Першим у цьому ряду стоїть постать народного художника України, професора, лауреата Шевченківської премії 1969 року Карпа Трохименка (1885–1979).

К. Трохименко ввійшов в історію як один із фундаторів української академічної школи малярства, що майже сорок років самовіддано докладав зусиль для її розквіту. Досвідчений педагог (у 1938 році обійняв посаду завідувача кафедри композиції і керівника майстерні батального та історичного живопису КДХІ), відомий своїми реалістичними творчими вподобаннями, що виникли під впливом здобуття освіти в Петербурзькій академії мистецтв, уславився як майстер жанрового, історичного та пейзажного живопису.

У доробку історичного живопису К. Трохименка, якого вважали знавцем Шевченкової малярської спадщини, що відобразилося в його наукових розвідках з історії українського та російського образотворчого мистецтва (зокрема «Т. Г. Шевченко як художник», «Нарис історії українського образотворчого мистецтва», «Український портретний живопис»), є такі широко відомі картини, як «Шевченко і Енгельгард» (1939) та «Шевченко у Каневі» (1964).

Перше полотно, упевнена, мої перевесники добре пам'ятають: без ілюстрації картини «Шевченко і Енгельгард» не обходився жодний шкільний підручник і хрестоматія в радянські часи – без твору «про зародження в душі хлопчика-кріпака протесту, який згодом вивів його на шлях революційної боротьби» [5, с. 9].

Це полотно, що відзначається досить високою художньою майстерністю, витримане К. Трохименком у гарячих червоно-коричневих тонах, близьких до улюбленої Шевченком сепії. Крім того, у картині він застосував і «рембрандтівський прийом» освітлення від прихованого джерела, до якого часто вдавався художник-поет [5, с. 9].

До шевченківської теми Карпо Дем'янович звернеться й у 1950-х у картині «Катерина», візуально розкриваючи передану Шевченком трагедію дівчини, закоханої в панича-офіцера (1954). У полотні «Шевченко на Чернечій горі» (1954), де К. Трохименко зобразив національного генія в Каневі під час останньої подорожі в Україну на тлі широкої дніпровської панорами, живописець намагався розкрити образ Шев-

ченкової думки, висловленої ним у «Заповіті» – «...Щоб лани широкополі, і Дніпро, і кручі було видно...». Ще за життя Т. Шевченко мріяв про «тихе пристанище і спокій коло Канева».

Починаючи з 1920-х, К. Трохименко інтенсивно працював у пейзажному жанрі, відтворюючи переважно шевченківські місця («На Софійській площі. Київ» (1945), «Могила Т. Г. Шевченка» (1956)). Однак найвагомим виявився один з його ранніх творів – ліро-епічний за характером і панорамний за принципом зображення «Краєвид Дніпра з Іванової гори», відомий ще під назвою «Над Великим шляхом» (1926).

Слід звернути увагу на те, що Шевченкова лірика має широкий тематично-жанровий діапазон, літературна й художня творчість поета є справжньою енциклопедією українських пейзажів. Більшість емоційних, ширих поезій Великого Кобзаря описують непереврені образи пейзажної лірики. Наприклад, балада «Причинна», вірші «Реве та стогне Дніпр широкий», «За сонцем тучечка пливе», а особливо – «Садок вишневий коло хати» – рідкісна лірична перлина, яку Т. Шевченко написав за ґратами, перебуваючи в ув'язненні в казематі так званого Третього відділу в Петербурзі. Пейзажна лірика поета-художника вважається і в нашому жорсткому ХХІ ст. взірцем поетичного бачення української природи.

В особистості Т. Шевченка – виразника ідей і прагнень народу – Україна здобула не тільки геніального поета, а й неперевреного художника. Справді, чого вартує жіночий образ Катерини і пейзаж степової України в його вершинному живописному творі «Катерина», що став одним з найпопулярніших в українському живопису як у ХІХ, так й у ХХ ст.! Погодимось з глибокими, незмінно оригінальними думками добре відомого в Україні мистецтвознавця, лауреата Шевченківської премії 1994 року Володимира Овсійчука: «...Шевченкову “Катерину” можна сприймати як образ-роздум, в якому втілено згальнену й понівечену долю України. В романтичному мистецтві слов'янських народів Шевченків узагальнено-символічний образ виявився найглибшим за соціально-історичним змістом і народно-поетичним вирішенням; у ньому духовна, зріднена з іконописними прообразами чистота стикалася з бездуховністю, злом, байдужістю, повно виражаючи уявлення тієї епохи. <...> Шевченків алегоризм, асоціативно ускладнений, поглиблений, але з тяжінням до класичних зразків, зрозумілих своєю вічною правдою і підкресленою поетичністю, відкривав нову творчу перспективу...» [13, с. 8].

Варто згадати його текст у повісті «Художник»: «Много, неисчислимо много прекрасного есть в божественной бессмертной природе, но торжество и венец бессмертной красоты – это оживленное счастьем лицо человека. Возвышеннее, прекраснее в природе я ничего не знаю» [34, с. 147] (як не дивно, але повісті на українську тематику з багатим автобіографічним матеріалом – «Наймичка», «Варнак», «Княгиня», «Музикант», «Художник», «Несчастный», «Близнецы» та інші, над якими Т. Шевченко почав працювати в засланні в Казахстані в Новопетровському береговому форті, написано російською мовою).

Емоційна багатогранність ліричних реакцій Шевченка-художника відчувається і в його серії офортів в альбомі «Живописна Україна», яку він замислив видати під час своєї першої подорожі Україною (1843–1844), куди виїхав з Петербурга. Тарас Григорович уявляв собі цю серію, розпочавши роботу вже в 1843 році, як мистецьке видання про природу України, її історичні пам'ятки й минуле, народні звичаї, побут та фольклор.

Т. Шевченко працює впродовж 1844 року, самостійно створюючи гравюри, дедалі більше вдосконалюючись у техніці офорта. Ставши співробітником Київської Археографічної комісії під час своєї другої подорожі Україною (1845–1847: у березні 1847-го його заарештовують у Києві), Т. Шевченко пише краєвиди і портрети, збирає фольклорні й етнографічні матеріали, замальовує історичні й архітектурні пам'ятки [10, с. 235].

Однак фінансові труднощі так і не дозволили Т. Шевченку здійснити його наміри: у листопаді 1844 року він видає лише один альбом, куди увійшло шість офортів: «У Києві»,

«Видубицький монастир», «Судна рада», «Старости», «Казка (“Солдат і Смерть”», «Дари в Чигирині. 1649», які вийшли друком під назвою «Чигиринський Кобзар» [24].

Особливо знаменною в цій серії є композиція «Дари в Чигирині. 1649», де художник недвозначно образно висловив своє розуміння Переяславської угоди разом із наскрізь негативною оцінкою, що різко суперечить так званим Тезам про 300-річчя возз'єднання України з Росією.

У незрівнянних творах видатних українських майстрів живопису в жанрі пейзажу, зокрема таких лауреатів Премії, як О. Шовкуненко, М. Глущенко, С. Шишко, Т. Яблонська, Ф. Захаров, М. Максименко, В. Патик, В. Микита, Ю. Герц, В. Ковтун, А. Криволап, упродовж ХХ – на початку ХХІ ст. було продовжено й плідно розвинено Шевченкову ідею серії «Живописна Україна», потенційно невичерпної за тематикою та різноманітної за образотворчо-виражальними засобами.

І хоча переважній більшості шедеврів згаданих митців не властиві характерні ознаки, що мають вирізняти твори шевченкіани, тобто безпосередньо не пов'язані ні з творчістю, ні з життям Кобзаря, але своєю глибоко національною образністю і філософією вони «працюють» на Шевченковий задум «Живописної України», істотно збагачують насправді «діамантовими гранями» образотворчу шевченкіану, створюючи багатогранний образ України, яку любив і про яку мріяв Тарас Григорович. Пам'ятаймо, що саме Т. Шевченко заповів українському малярству традицію високого пієтету до природи.

«Можна часом висловити пейзажем те, для чого слів людських нема...». Ці віршові рядки визначному майстрові пейзажу, народному художникові СРСР, лауреату Шевченківської премії 1972 року М. Глущенку (1901–1977) присвятив великий шанувальник його творчості М. Рильський.

М. Глущенко, від якого «лився якийсь чарівний струм» (за Г. Меліховим), справді обоженював українську природу, де, на його думку, була частка історії народу, його моральність. Він щиро вважав пейзаж чи не найпатріотичнішим жанром. Один з визначальних уроків М. Глущенка – це «піднесення жанру пейзажу до висот інтелектуалізму, естетичних і етичних максимумів» (за І. Вербою).

Невпинно подорожуючи Україною в 1960–1970-х, він натхненно прославляє красу Київщини, Черкащини, Закарпаття, Криму.

Зміст, суть, душа творчості цього художника в захопленні природою, яка була головним персонажем у його картинах, акварелях, монотипіях, малюнках. Вона давала йому не натуру для «копіювання» місцевості (ефект подібності його не приваблював аж ніяк), а тільки поштовх до творення його авторських художніх образів.

У симфонічних за звучанням пейзажах митець був не просто натхненим відтворювачем української природи, а ніби глибоко поетичним співтворцем самої живої її плоти.

Відомо, що закоханий в Україну Тарас Шевченко відчував особливу залюбленість у Київ, куди він мріяв перебраться з Петербурга назавжди, а оселившись – добиватися посади викладача малювання в Київському університеті Св. Володимира.

Як стверджує відомий дослідник життя і творчості Т. Шевченка П. Білецький, поет прожив у Києві лише близько двох років (з перервами) – від літа 1843 року до весни 1847-го.

Маючи на меті створити альбом «Живописна Україна», він у Києві робить численні замальовки визначних архітектурних споруд, зокрема Лаври, Видубичів, Китаєва, з олівцем прогулюється по схилах Дніпра й Володимирській гірці, мандрує історичними околицями міста, оглядаючи колишню козацьку Куренівку, Наталку, Вітряні гори, Пущу-Водицю, Дорогожичі.

У серії «Живописна Україна» Т. Шевченко сподівається увічнити образ давнього міста, яке причарувало його. «Чаще всего я лелею мое старческое воображение картинами золотоголового, садами повитого и тополями увенчанного Киева. И после

светлого, непорочного восторга, навеянного созерцанием красоты твоей неувядающей, упадет на мое осиротевшее сердце тоска...», – писав Великий Кобзар в Оренбурзьких степах. Шевченківську ідею – мрію зберегти в мистецьких образах для нащадків красу стародавнього Києва – талановито втілив у живописі уславлений український митець, учень Ф. Кричевського в Київському художньому інституті (КХІ) (1929–1933), вихованець Б. Йогансона та О. Зайцева в Інституті живопису, скульптури та архітектури Всеросійської академії мистецтв у Ленінграді (закінчив у 1943 р.), народний художник України, лауреат Шевченківської премії 1982 року Сергій Шишко (1911–1997). Живописець, якого умовно можна вважати «літописцем» архітектурно-пейзажного Києва другої половини ХХ ст., опанував усі таємниці витонченого кольору. Священнодійством здавалося його віртуозне ліплення форми на полотні шляхом складних сполучень і контрастів світлоносних барв, які під пензлем майстра перетворювалися на справжні коштовності.

Серія «Київська сюїта» С. Шишка, як і музичний твір, складається із самостійних полотен у жанрі міського пейзажу, об'єднаних одним художнім задумом – поетичним відтворенням наймагічніших куточків улюбленого міста художника, яким так захоплювався і Т. Шевченко.

Серію київських краєвидів, яка зародилася ще в середині ХХ ст. в картинах «Маріїнський палац» (1944), «Зима на Володимирській гірці» (1948), «Кирилівська церква. Осінь» (1954), «Зимовий Київ», «Театр опери і балету» (обидві – 1957), «Площа Богдана Хмельницького» (1958), автор творив майже сорок п'ять років. У кінці 1980-х вона становила понад сто картин і етюдів. Ці твори сприймаються корінними киянами скоріше «історичними портретами» рідного міста з відображенням поступових змін у його образі.

У київських пейзажах з весняними вулицями, одягненими в оперення ніжного молодого листя і в біле мереживо каштанів («Квітучі каштани» (1957), «Весною на Володимирській гірці» (1966)); з посрібленими зимовими парками («Зимою у парку» (1960), «Взимку в парку Т. Г. Шевченка» (1973), «Парк в снігу» (1980)); з меланхолійними осінніми мотивами («Осінь. Аскольдова могила» (1947), «Падолист» (1975), «Осінь пора» (1976)); з літніми настроями умиротвореності і спокою («Літо. Маріїнський палац» (1976), «Київська далечінь» (1964)), С. Шишко знаходить художні засоби відображення, здатні зворушити глядача, збудити в ньому глибокі емоції.

В інших іпостасях образи Києва й України розкриваються в полотнах видатного майстра українського мистецтва, народного художника СРСР, дійсного члена Академії мистецтв СРСР, дійсного члена Національної академії мистецтв України, лауреата Шевченківської премії 1998 року, Героя України Тетяни Яблонської (1917–2005).

Відома своєю універсальною майстерністю в живопису, Т. Яблонська в жанрі пейзажу особливо плідно працювала із середини 1970-х і до кінця життя – до середини 2000-х. Тяжючи як до «пейзажу настроєвості», так і до узагальнених образів української землі, художниця за свої останні тридцять років створює безліч дивовижної краси етюдів-картин із седнівськими, кримськими, поліськими мотивами. У них вона відтворює величну й водночас ліричну природу України, яку сприймає в невпинному русі й мінливості, проте стверджує ідею її вічності («Зима в старому Києві» (1976), «Вечір на лузі» (1979), «Червень» (1983), «Алея в Лізогубівському парку» (1991), «Перші промені» (1993), «Полудень» (1994), «На галявині» (1995), «Альтанка Глібова», «Сяйво літа» (обидва – 1996).

Лірична грань обдарування геніальної художниці щемливо звучить в її камерних пастелях 2000-х років, коли мисткиня малювала вже в інвалідному візку лівою рукою, якою змушена була навчитися працювати через те, що права відмовила їй після інсульту.

Персональна виставка 2004 року (за рік до смерті) Героя України, яким насправді була Тетяна Нилівна (на одну сходинку п'єдесталу з нею можна піднести лише подвижника національної культури, лауреата Шевченківської премії 1990 року Ге-

роя України Бориса Возницького (1926–2012)), справді вражала невичерпністю її творчих сил і безоднею арсеналу пластично-колеристичних властивостей живопису, що відбивали в експозиції пейзажі, інтер'єри, натюрморти завершального творчого періоду Т. Яблонської.

Її довге, багате на творчі події життя заслуговує окремої фундаментальної монографії. Ця віртуозна художниця, яка вже в юності не обмежувала себе одним жанром, упевнено й професійно почувалася в тематичній картині, портреті, пейзажі, інтер'єрі, натюрморті в олійному живопису.

Дивовижно чарівним мистецьким витвором Т. Яблонська вразила в 1978 році, створивши своє благородно-стримане за композиційним і сонцесяйне за колористичним вирішенням полотно «Льон», де гармонійна єдність людини й довкілля викликали асоціації з мистецтвом Відродження, творами О. Венеціанова, З. Серебрякової. Колись, роздивляючись картини М. Глуценка, Т. Яблонська зауважила: «Глуценко – художник без віку». Те саме можна сказати і про Тетяну Нилівну: навіть у свої 88 років вона сприймалася «творцем без віку», хоча пам'ять про неї залишиться навечно...

Носієм великого патріотичного змісту став пейзаж у закарпатській школі живопису, де йому віддавна належало провідне місце.

Важко переоцінити роль і місце в образотворчому мистецтві України другої половини ХХ – початку ХХІ ст. закарпатських майстрів живопису, які збагатили нашу національну культуру темами й сюжетами, такими близькими Тарасові Шевченку. Краса природи Верховини, буття її народу, його багатий фольклор і звичаї, легенди і казки – ось основа творчості лауреатів Шевченківської премії Юрія Герца (1994) і Володимира Микити (2005).

Долученням до істинних цінностей народної культури Верховини характеризується творчість заслуженого художника України Ю. Герца (1931 р. н.) – випускника Ужгородського училища прикладного мистецтва (закінчив у 1955 р.), вихованця таких високоосвічених естетів, справжніх метрів, достеменно ознайомих з новітніми тенденціями світового малярства першої половини ХХ ст., як А. Ерделі, Й. Бокшай, Ф. Манайло. У своїх живописних полотнах майстер захоплено відтворює видовищний бік життя закарпатських верховинців: народні обряди, пов'язані з весіллям, різдвяні коляди, вистави вертепів та троїстих музик, маски, оздоблення сільського житла, пам'ятки народної архітектури, мистецьки трансформуючи реальні враження в художні образи («Свято на Верховині» (1970), «Верховинське весілля» (1972), «Передсвяткова Верховина» (1979), «Пасхальна ніч» (1980), «Мукачеве святкує» (1982), «Срібне весілля» (1983), «Весільна пісня» (1994), «Верховинське весілля» (1997), «Коляди на Верховині» (1998)).

Фігуративні полотна Ю. Герца, які побудовано ним з рухливих живописно-пластичних форм з підвищеною декоративністю лунких веселкових барв – синьої, насиченої червоної, білої, що мерехтять, сплавляються і, сперечаючись, доповнюють одна одну, утворюючи виразні живописні фактури, асоціюються з вітражами, дорогоцінними своїм таємничим світлом, чи із сяючими смальтовими мозаїками, присвяченими художником рідному краю («Пісня Верховини» (1975), «Карпатська земля» (1979), «Святий вечір» (1985), «Різдвяний день на Верховині» (1990), «Верховино, світку ти наш...» (1993), «Карпатські переспіви» (1995)).

Схвильований поет Закарпаття, досвідчений і талановитий колорист Ю. Герц щедро ділиться з глядачем відчуттям радості дотику до рукотворної краси Верховини разом з усвідомленням повноти життя в її природному середовищі мужнього народу, славного своїми невичерпними духовними силами.

Самобутнім майстром, якому в живопису підвладні різні жанри, є народний художник України, академік Національної академії мистецтв України, лауреат премії ім. Й. Бокшай та А. Ерделі (1995) В. Микита (1931 р. н.). У численних сюжетних багатофігурних «композиціях-мізансценах» майстра великого таланту й масштабного виміру знайшла своє оригінальне втілення тема «буття людини на Землі», відтво-

рення якої в мистецьких образах В. Микита вважає найвищим виправданням праці художника.

У його образах працюючих селян, переважно старих і мудрих з їхнім непоспішливим ритмом життя, в оточенні неповторної природи рідного Закарпаття є особлива монументальна величність духу Людини, якою її народжує ця Земля («Ягнятко» (1969), «Ранок» (1980), «Збір яблук» (1984), «Мірка-мішання» (1987), «До храму», «Дай, Боже, добрий день» (обидві – 1992)).

Кожний асоціативно-метафоричний твір В. Микити про буття Закарпаття, малої Батьківщини художника, свідчить про його кровну спорідненість із цим краєм. Пам'ять відновлює в картинах колоритні найхарактерніші типи верховинців, які живуть на прекрасних полонинах, насичуючи його сповідальний живопис особистими щемливими спогадами («Дідко-казкар» (1961), «Моя мамка» (1967), «Пам'яті мамки» (1983), «Вівчарня», «Веселка» (обидві – 1989), «Цимборки» (2000)).

Слід погодитися, що «стилістично Микита зберігає родовід великих традицій закарпатського малярства, яке несло чари пленерності, широкого декоративного мазка, декоративність площин» [28, с. 3]. Багатогранний мистецький дар підніс В. Микиту на рівень класиків закарпатської школи – його першокласних педагогів, аристократів духу А. Ерделі, Й. Бокшая, Ф. Манайля, Е. Кондратовича. Саме вони наповнили душу тоді юного студента Ужгородського училища прикладного мистецтва високими ідеалами, якими просякнуті всі його жанрові багатомірні полотна з мальовничими верховинськими краєвидами. І саме з надр закарпатської школи йшло органічне для нього розуміння асоціативної природи художнього образу, що всіляко протистояла ілюстративній описовості соцреалізму.

Незмінним супутником В. Микити на всіх етапах його творчості є пейзаж, точніше – сільський ландшафт, у якому відбувається гармонійна взаємодія людини і землі, що саме й народжує високу гідність особистості верховинця. У доробку митця, котрий зростав серед могутніх карпатських буків і ставних смерек, є емоційні картини, спрямовані на захист незайманої цивілізацією природи від руйнівної сили технічного прогресу («Рани Карпат» (1983), «Іній» (1988), «Зона» (2000)).

Мистецький пейзаж України неможливо уявити без творів відомого львівського живописця, народного художника України, Героя України, лауреата Шевченківської премії 1999 року Володимира Патики (1929 р. н.).

В. Патик наполегливо шукав себе в мистецтві і свою тему, працюючи в станковому і монументальному живопису. У 1960–1970-х йому не дає спокою шевченківська тема, унаслідок чого народжуються такі його довершені щирі твори, як «Шевченко на Батьківщині» (1965), «Третя подорож на Україну» (1968), «Т. Г. Шевченко серед селян» (1969), «Земля Шевченка», «Околиця села Шевченкове» (обидва – 1981), «Ох, не однаково мені», «Над Дніпром» (обидва – 1988), «Чи буде суд, чи буде кара» (1989), «Рече та стогне Дніпр широкий» (1981, 1997) – фундаментальний внесок львівського митця в українську шевченкіану.

Ведучи мову про пейзажну лірику лауреатів Шевченківської премії, неможливо оминати увагою творчість ще двох видатних українських мистців, полярно протилежних у своїх творчих прагненнях – художника-реаліста з Харкова Віктора Ковтуна й абстракціоніста з Києва Анатолія Криволапа.

Народний художник України, професор Харківської національної академії дизайну й мистецтв, голова правління Харківської організації Національної спілки художників України, лауреат Шевченківської премії 2010 року В. Ковтун (1958 р. н.) – провідний представник харківської художньої школи, зродженої з великих мистецьких традицій, започаткованих на межі ХІХ–ХХ ст. Пригадаймо «Березіль» Леся Курбаса, бойчуків, які працювали в Харкові, прихильників авангарду, котрі гуртувалися довкола журналів, що видавали В. Поліщук, М. Семенко та ін. Випускник Харківського художньо-промислового інституту (закінчив у 1984 р.), Віктор Іванович навчався у відомих харківських художників-педагогів А. Константинопольського та О. Хмельницького.

Тема української природи багата традиціями в реалістичному мистецтві Харкова, де працювали такі чудові пейзажисти, як С. Васильківський, П. Левченко, М. Ткаченко, М. Бурачек. Наслідуючи їхню мистецьку спадщину, В. Ковтун наприкінці ХХ – на початку ХХІ ст. шукає індивідуальний шлях, створюючи мальовничі краєвиди Чернігівщини – отчого краю, де народився, надихаючись його давніми звичаями, обрядами, піснями, казками, легендами, серед яких дитиною зростає; оспівуючи «космос» народного буття своїх літніх односельців у затишку їх природного довкілля й хатнього начиння з предметами народного вжиткового мистецтва – смугастими килимками, вишитими подушками, керамічним посудом, настінними розписами, квітчастими фіранками («Везуть сіно» (2004), «Бабине літо» (2004), «Стара криниця» (2005), «Весняний ранок» (2006), «Зимове надвечір'я» (2009)).

Пейзажі одного з найвідоміших в Україні майстрів живопису В. Ковтуна, поєднані з жанром, вирішуються в міцній реалістичній манері з ознаками імпресіонізму, декоративним потрактуванням мотивів, наближених до народного мистецтва.

Незмінне повернення в живопису до ностальгічних дитячих і юнацьких вражень в рідному с. Мезин на Чернігівщині свідчить про нерозривний духовний зв'язок художника зі своєю «малою Батьківщиною». За словами поета Б. Олійника, щоб зрозуміти справжню Україну, треба дивитися картини В. Ковтуна. «У дискурсі “людина і час” В. Ковтун знайшов свою ноту, станом великого мовчання розкрилив місце для великого почуття» (за О. Федоруком).

Антиподом реалісту В. Ковтуну постає культовий київський художник 2000-х років, заслужений художник України, лауреат Шевченківської премії 2011 року Анатолій Криволап (1946 р. н.), котрий прийшов до жанру пейзажу на основі абстрактного досвіду.

А. Криволап належить до низки живописців, для яких самоцінний емоційний колір є основою у творчості. Український краєвид передається ним абстрактними кольороформами, які межують з гранично узагальненими фігуративними зображеннями, що викликають асоціації із суто українськими мотивами сільських пасторалей: небокраїв і небосхилів, заходу сонця над озером, старих хатинок під стріхами, безмежних нив, корів і коней на пасовиську («На заході сонця», «Вечірні тіні», «Біля озера», «Вечірнє поле», «Захід сонця на озері» (усі – 2000-х)).

У медитативних пейзажах А. Криволапа, написаних ним у завжди впізнаваній гамі «жарких», навіть «палючих» червоних, синіх, фіолетових барв, колір виступає як образ, як «соліст» у його живопису, як зміст, душа, історія українського народу.

У відверто зухвалому, проте гармонійному використанні пристрасних активних кольорів митцем наче закладено поняття «генетичного коду», де він демонструє очевидну спільність свого відчуття колориту з народною орнаментикою смугастих плахт і хусток у традиційних жіночих строях, геометричних килимів і ліжників, якими прикрашають сільське житло.

Тридцять років життя митець, що здобував освіту на живописному факультеті КДХІ, навчаючись у майстерні найакадемічнішого з педагогів професора В. Пузиркова (закінчив у 1976 р.), віддав експериментам з кольором. Він пройшов досить непростий творчий шлях через реалістичний тональний живопис, який досконало опанував у стінах інституту, до «декоративного пейзажизму, натюрмортів, від фігуративу та колористичних спроб у дусі пізнього імпресіонізму, через фовізм зразка Матісса – до власного живопису» (за О. Петровою).

На початку 1990-х А. Криволап з провідними майстрами вітчизняного нефігуративу – Тіберієм Сильваші, Олександром Животковим, Миколою Кривенком і Марком Гейком входить у творче об'єднання модерністського напрямку «Живописний заповідник», яке вважалося флагманом новітнього мистецтва 1990-х, що прийшло на зміну соцреалізму і творилося на засадах авангардизму.

Відтоді митець прагне розкривати в живопису глибини свого внутрішнього світу шляхом різноманітних комбінацій абстрактних кольороформ у композиціях двох типів: «квадрат» і «смуги».

Починаючи із середини 2000-х, майстер поступово вводить до своїх смугастих фактурних ритмів елементи умовного фігуративу, балансуючи на грані з абстракцією. Насправді експериментаторство А. Криволапа з абстракцією впродовж десятиліть відкрили майстри зовсім інші мистецькі обрії.

На початку 2010-х митець «демонструє справжній вибух класичного модернізму. <...> Його живописна кольорова музика могутнього звучання не тільки обдаровує глядачів безперечною енергією світотворення, а й перекидає аркодушний міст між авангардом початку століття та його завершення» [17, с. 359].

Нарівні з відомими київськими образотворцями – лауреатами Премії, не менш вагомим є творчий внесок у мистецьку скарбницю України представників львівської художньої школи, яка у ХХ ст. відіграла вирішальну роль у збереженні національної ідентичності завдяки таким її засадничим принципам, як духовне коріння, світогляд, значення традиції, професіоналізм.

Мозаїка життєвих доріг видатних львівських митців тісно переплітається зі строкатою сумішшю драматичних колізій вітчизняної історії, у якій постають імена тих, хто творив духовний світ нації в західному регіоні України, – О. Новаківського, О. Кульчицької, Р. Сельського, К. Звіринського, А. Манастирського, М. Вендиловича, Д. Крвавича, Е. Миська, Є. Лисика.

У роки тоталітаризму, коли значно обмежувалася творча свобода, ці майстри знаходили спосіб підтримувати духовні й концептуальні зв'язки з ідеями українського та європейського модернізму.

Не тільки гідними учнями своїх учителів, а й справжніми їх наступниками стали такі яскраві особистості, як А. Бокотей, В. Патик, І. Марчук, І. Остафійчук, Л. Медвідь, Є. Безніско, Т. Левків, Ф. Черняк, Р. Петрук та ін. Усі вони – випускники Львівського державного інституту прикладного і декоративного мистецтва (ЛДПДМ), створеного 6 вересня 1946 року (нині – Львівська національна академія мистецтв (ЛНАМ)), який наслідував кращі традиції й надбання художньої освіти, започаткованої у Львові ще в першій половині ХІХ ст. Свою історію вона веде від школи моделювання й рисунку при Музеї художнього промислу (1876), Вільної академії мистецтв (1905), Мистецької школи О. Новаківського (1923), де вчилися й викладали видатні митці, вихованці провідних європейських академій – І. Труш, О. Курилас, О. Новаківський, А. Манастирський, О. Кульчицька, Г. Смольський [32, с. 66–67].

Для культури України ХХ ст. (як, зрештою, і початку ХХІ ст.) незмінно значущою залишається знана представниця львівської школи, неперевершений живописець і графік, народний художник УРСР, професор, член-кореспондент Академії архітектури УРСР, лауреат Шевченківської премії 1967 року Олена Кульчицька (1877–1967).

Можна припустити, що нагородження Премією найвидатнішої мисткині в Західній Україні початку – середини ХХ ст. О. Кульчицької (у 90-річному віці, за день до завершення її земної путі) було своєрідним символом покаяння у сфері духовності в час відлиги й водночас реальним вибаченням перед великою українською художницею (як згодом перед В. Зарецьким, І.-В. Задорожним, О. Заливахою, Г. Синицею, Л. Семикіною, Б. Плаксієм). У 1960-му вона, майстер світової слави, уже смертельно хвора, прикута до ліжка, керуючись безмежним почуттям відданості рідній Вітчизні, заповіла передати безвідплатно всі свої мистецькі твори, що були в її розпорядженні, у власність українському народові в особі Львівського державного музею українського мистецтва [18, с. 22]. У такий спосіб музей збільшив свою колекцію на три тисячі високомистецьких картин, графічних аркушів, килимів, численних витворів декоративно-вжиткового мистецтва – царський дарунок художниці.

Графіка О. Кульчицької в дорадянські часи Західної України не раз експонувалася на міжнародних виставках, зокрема в Брюсселі (1927), Празі і Берліні (1933), Чикаго (1934). Її твори з підкресленою декоративністю узагальненої форми під впливом народного мистецтва й характерного для сесесії геометричностію орнаменталізованого

малюнка, з вільною композиційною побудовою, з абсолютно сучасним розумінням національної форми художниці розкривали масштаб її непересічного таланту.

Роль талановитої й неймовірно працюючої мисткині О. Кульчицької важко переоцінити. Нарівні з І. Трушем і О. Новаківським вона сприяла становленню та розвитку самостійної національної школи, нового реалістичного мистецтва ХХ ст. в Західній Україні.

Привертає увагу творчість майстра зі світовою славою, представника львівської мистецької школи другої половини ХХ ст., який поєднав полярності традиціоналіста і новатора. Це – заслужений художник України, лауреат Шевченківської премії 1997 року Іван Марчук (1936 р. н.).

Твори українського майстра живопису і графіки І. Марчука, якого Міжнародна академія сучасного мистецтва в Римі прийняла до лав «Золотої гільдії» і обрала почесним членом наукової ради Академії (2006), а Британське видання «The Daily Telegraph» оголосило «Генієм сучасності», котрому належало 72-ге місце з-поміж сотні найвидатніших діячів нашого часу (2007), безумовно, сприймаються неординарним набутком у мистецтві України наприкінці ХХ – на початку ХХІ ст. [22, с. 40–41].

Серед грандіозних циклів І. Марчука найвизначнішими, убачаю, є два – «Голос моєї душі» (1965–1970) і його шевченкіана (1987–1996). Перший постає стрижнем усього творчого здобутку автора – своєрідним «стовбуром з гілками» всіх формально-художніх пошуків, якими «проростали» наступні його цикли. Другий – навіяний поезіями «Кобзаря», де душевні потрясіння героїв Т. Шевченка разом зі страждальною долею України І. Марчук з його драматичним світосприйняттям пропускає крізь серце і талант, відтворюючи «...глибинну сутність світу, а не зідеалізовано прикрашену її поверхню, де трагічне начало є невід'ємною частиною буття, неминучим наслідком тієї духовної боротьби, яка полягає в одухотворенні інертної матерії. Оцей екзистенціальний біль від недосконалості світу – надзвичайно прикметна риса творчості майстра» [4, с. 15].

Незаперечне визнання в Україні та світі отримала творчість видатного львівського майстра станкової й книжкової графіки, самобутнього живописця, лауреата Шевченківської премії 2007 року Івана Остафійчука (1940 р. н.).

І. Остафійчук є однією зі знакових постатей мистецького середовища Львова кінця ХХ – початку ХХІ ст. У 1950-х він зростав на життєдайному культурному ґрунті Гуцульщини й Покуття, закінчивши в 1960 році Вишницьке училище прикладного й декоративного мистецтва. У 1960-х здобуває освіту в ЛДПДМ, формуючи світогляд під істотним впливом своїх знаменитих педагогів – Р. Сельського, Д. Кривавича, Я. Музики, Л. Левицького.

Етапною працею митця наприкінці 1970-х стає великий цикл монотипій за мотивами українських народних пісень. Його фігуративні сюжетно-алегоричні композиції «Ой, на горі сніжок упав», «Шумить гай зелений», «Матуся красна» тощо – вершини української графіки другої половини ХХ ст.

Графічні цикли за мотивами прадавніх вірувань («Берегиня», «До сонця»), народного побуту («З худобою під зіркою», «Пастухи», «Орачі посеред осінніх барв») з їхньою тонкою філософською рефлексією епічної й ностальгічної оповіді, семантичністю образів, автономною внутрішньою наповненістю надали митцеві популярності. Книжкова графіка майстра хвилює й зачаровує українських поетів. І. Остафійчуку замовляють ілюстрації до віршів Л. Костенко, М. Вінграновського, Д. Павличка, І. Драча. На яскраво виражену національну образність з лірично-мінорною мелодикою в графіці українця звернуло увагу журі престижної Міжнародної бієнале графічного мистецтва в Брно (Чехословаччина) в 1980 році, де І. Остафійчук отримав Золоту медаль.

Проте на початку 1980-х у zenіті успіху митець несподівано відмовляється від своєї такої відпрацьованої графічної мови, яка, завдяки своїй естетичній привабливості, породила численну когорту епігонів, і переходить до відмінного, досить експресивного вислову засобами живописної графіки.

Упродовж 1987–1992 років І. Остафійчук перебуває поза Україною (Югославія, Канада), угамовуючи жагу експонування персональних виставок за кордоном, зокрема в Канаді – в Едмонтоні, Оттаві, Монреалі, Торонто, Клівленді, Рогестері та у США – у Лос-Анджелесі, Чикаго, Нью-Йорку.

Повернувшись в Україну, митець, якого запросили на посаду професора рідного ЛДПДМ (1992–1996), ще більше активізується як творець, суттєво збагативши контекст своїх творчих шукань. І. Остафійчук націлюється на нові масштабні задуми, якими стали його цикли графіки й малярства кінця 1990-х – початку 2000-х років: «Моя Україна» (понад 60 графічних аркушів), «Час», «Камінь», «Коло», «Рецидив», «Подорож до Батурина», «Бойківська сага», де у відтворенні сторінок героїко-романтичної і трагічної історії України є «генетично українська» енергія кольору з його вибуховою силою й духовною виразністю, є терпкий тривожно-мінорний образний лад з парадигмою апокаліптичних настроїв, викликаних авторським світовідчуванням й суспільно-національними настроями.

У кінці 2000-х уже 70-річний митець І. Остафійчук «щедрою рукою» передав у дарунок Національному художньому музею у Львові 650 своїх найвишуканіших творів графіки й малярства, а Львівській галереї мистецтв – 250 робіт.

Одним з визнаних митців Львова – міста графіки – справедливо вважається майстер станкової і книжкової ілюстрації, монументаліст, заслужений художник України, лауреат Шевченківської премії 2006 року Євген Безніско (1937 р. н.).

Випускник ЛДПДМ (закінчив у 1964 р.), учень Р. Сельського завжди був послідовним у своєму захопленні класичною українською літературою, що відповідало стихії руху шістдесятництва, учасником якого він був разом зі своєю покійною дружиною – знаменитою львівською скульпторкою Теодозією Бриж. Вони були знаковими фігурами для покоління 1960-х. У їхній творчій роботні, яка сьогодні функціонує як «Музей-майстерня Теодозії Бриж», довгі роки гуртувалася львівська й київська мистецька інтелігенція з такими культовими постатями того часу, як І. Миколайчук, М. Вінграновський, А. Горська, Д. Павличко, С. Данченко, Л. Танюк, Л. Костенко, І. Драч, Б. Ступка, без котрих не відбулася б українська культура другої половини ХХ ст.

Майже 40 років Є. Безніско працював над офортами та ліноритами за мотивами творів І. Франка (поєми «Мойсей», «Смерть Каїна», «Панські жарти», «Похорон», «Каменярі» та ін.), Лесі Українки (драми «Лісова пісня», «Вавилонський полон», «В катакомбах», «Одержима» та ін.), В. Стефаника (низка новел), де автор прокладає свій неповторний діалог з кожним із геніїв Слова, зберігаючи дух літературного джерела, демонструючи досконале опанування техніками ліногравюри й офорту: його різець упевнений і натхненний, штрих і лінія вишукані і співучі в книжкових ілюстраціях.

Є. Безніско багато працював і в Чорнобильській зоні, він створив цикл пастелей «Чорнобильська Голгофа».

Саме в техніці пастелі майстер живописної графіки Є. Безніско на піднесенні творчих сил працював у 2010–2012 роках над фундаментальним циклом творів шевченкіани, яка складається із 300 картин-ілюстрацій до близько 50 поезій Кобзаря, зокрема «Буває у неволі іноді згадаю», «Сон (“На панщині...”», «Садок вишневий біля хати», «Казка», «Мені тринадцятий минало», «Перебендя», «Буває в неволі», «Сова», «Утоплениця» та ін.

Перевагою цього циклу митця є його авторська образно-формальна концепція шевченкіани, де є важливим не так момент ілюстрування творів великого українського Пророка, як на основі його текстів особисте переосмислення нашого українського сьогодення, а головне – повернення постмодернового суспільства обличчям до творів великого поета.

Названа рядком поета «Та не однаково мені...» шевченкіана, по суті, крізь призму художнього сприйняття спадщини Кобзаря розкриває болючі питання духовного життя українського суспільства, де відчуваються біль і страждання з приводу нашого сьогодення, які були притаманні творчості Т. Шевченка 150 років тому.

Одним з найяскравіших представників львівської школи і послідовним продовжувачем її славних традицій став Андрій Бокотей (1938 р. н.) – видатний майстер гутного скла, народний художник України, академік Національної академії мистецтв України, ректор Львівської національної академії мистецтв, лауреат Шевченківської премії 2002 року.

Випускник ЛДІПДМ (вихованець Р. Сельського, К. Звіринського, закінчив у 1965 р.) один із перших українських художників у 1970-х приєднався до міжнародного руху «студійного скла» – «Studio glass movement», що виник у середині ХХ ст. одночасно в Європі та США. Надбання прихильників цього руху позначалися знахідками нових проявів колірно-пластичної виразності скла, розкриттям його технологічних можливостей, що в результаті привело до розвитку жанру склопластики й появи поняття «авторське скло»: тоді ж скло перестало обмежуватися асортиментом художньої промисловості й ремесла і в 1980–1990-х роках здобуло рівноправність у системі пластичних мистецтв.

А. Бокотею, завдяки його багаторічним експериментам у гутному склі, удалося в 1980-х відійти від утилітарності, перетворивши скляний виріб на художній твір, де в силу вступило вирішення нових завдань творення мистецького образу («Метаморфози» (1975), «Парабола» (1978), «Зародження матерії» (1981), «Реквієм» (1985), серія «Всесвіт» (1988)).

Праці А. Бокотея, який у художньому склі наче перекинув міст від матеріального до духовного, надчуттєвого, піднесеного, сприймаються творами істинно образотворчими, які народжують потік асоціацій, що ніколи не бувають однозначними. Його вільне поводження зі склопластикою, уміння оперувати її властивістю до будь-яких деформацій приводять до створення експресивних композицій з введенням абстрагованих людських образів, які ніби перетворюються на систему символів з утаємниченим сакральним змістом («Проти течії» (1990), серії «Медитації» (1992–1993), «Вершники» (1996) та ін.).

Фігуративна пластика А. Бокотея з плаского вітражного скла, виконана в авторській техніці, мала дуже широкий резонанс на його персональних виставках у Франції, Бельгії, Голландії.

У 2000-х неперевершений майстер гутного скла багато експериментує з пласкими декоративними пластами, які в інтер'єрному просторі сприймаються як абстрактні живописні композиції (серія пластів «Краєвиди», «Композиції», «Створення світу») [31, с. 882–884].

«Цикл творів 2000-х років видатного художника сучасності апелює до глибоких поетико-філософських почувань, які в автора постійно оновлюються й трансформуються в незабутні пластичні пригоди-асоціації» [35, с. 148].

Упродовж останніх десятиліть А. Бокотей є ініціатором і постійним організатором міжнародних симпозіумів гутного скла у Львові, які з 1989-го проводяться раз на три роки. Численні закордонні колеги-гутники, віддаючи належне художньому генію та організаторському таланту митця, намагаються неодмінно бути учасниками львівських форумів скла, що стали найпрестижнішими в Східній Європі на зламі ХХ–ХХІ ст.

На початку ХХІ ст. ЛНАМ, яка завжди високо несла прапор національної ідеї на чолі з її улюбленим ректором А. Бокотеєм, переживає час творчих пошуків, естетичного прориву й підкорення нових професійних вершин, зберігаючи традиції школи і своєрідний «львівський дух» у мистецькому середовищі міста Лева [32, с. 62–65].

Повертаючись до заявленої на початку цієї розвідки теми – шевченкіани лауреатів Премії, неможливо не згадати монументального твору трагічної долі, який за півстоліття обріс легендами. Це – вітраж-триптих в інтер'єрі вестибюлю Червоного корпусу Київського університету – «Тарас Шевченко і народ», присвячений 150-річчю від дня народження Кобзаря і створений у 1964 році групою молодих київських художників, світогляд яких формувався на ґрунті нонконформістських ідей шістдесятництва (А. Горська, О. Заливаха, Л. Семикіна, Г. Севрук, Г. Зубченко).

Епічний вітраж-триптих з надто умовним і узагальненим, неприпустимим з позицій соцреалізму, портретним зображенням Тараса Шевченка і персонажів його творів був задуманий його авторами не тільки як витвір, де відбувалася апробація нової формально-художньої мови в монументальному мистецтві, але і як громадянський та філософський маніфест української національно свідомої інтелігенції. «Вже в самому задумі було закладено вибухове протистояння в образі Шевченка, який на вході до державного університету запитує: “Чи буде суд, чи буде кара?”» [20, с. 89].

Проте ні педагогам, ні студентам не судилося побачити вітраж. Скликана після завершення роботи за наказом керівництва компартії комісія кваліфікувала його як ідейно порочний твір, що дає викривлений образ Т. Шевченка, і в ніч на 9 березня 1964 року адміністрація вишу його по-варварськи знищила за 20 хвилин [15, с. 17].

Обурення прогресивної громадськості з приводу акту вандалізму було придушено нищівною критикою авторів «розбитого вітража», через що А. Горську і Л. Семикіну включили з лав Спілки художників, щоправда, через рік відновили.

Набагато драматичніше складається творче й особисте життя Опанаса Заливахи. Здобувши блискучу академічну освіту в Інституті живопису, скульптури, архітектури в Ленінграді (1953–1960), на початку 1960-х митець стає дієвим художником-нонконформістом, тісно спілкуючись з лідерами шістдесятницького руху – харизматичною А. Горською (трагічно загинула 1970 року за нез'ясованих обставин), з майбутнім видатним живописцем другої половини ХХ ст., а тоді – головою Клубу творчої молоді В. Зарецьким (1925–1990, лауреат Шевченківської премії 1994, помертв), з відомими українськими правозахисниками І. Світличним, З. Красівським, В. Стусом та багатьма іншими. Усі вони потрапляють у поле зору таємних служб КДБ і, як наслідок, підпадають під хвилю арештів. Так, О. Заливаха мусив відбувати покарання за статтю 62 Кримінального кодексу УРСР «за антирадянську агітацію та пропаганду» п'ять років (1965–1970) у найсуворішому таборі № 385 (Мордовія) без права малювання [20, с. 88], що для художника означає – «без права дихати».

Феномен естетичного прориву О. Заливахи (1925–2007) – найталановитішого представника українського культурного відродження середини – кінця ХХ ст., заслуженого художника України (1999), лауреата Шевченківської премії 1995 року полягав у тому, що, будучи абсолютно відірваним від світового мистецького процесу, він своїми артистичними спробами крокував поруч «з найсучаснішими мистецькими винаходами Заходу» (за Б. Мисюгою). У той час, коли в'язень Мордовського ГУЛАГу добував термін, репродукції його графічних творів друкувалися на шпальтах закордонних часописів...

Творчість О. Заливахи – художника, який своїми картинами декларував контрверсійну позицію національно налаштованої інтелігенції в культурі, – це неосяжний мистецький материк з роздумами автора над сутністю людського життя і філософією вічного пошуку через образні метафори християнства, семіотичну палітру слов'янської міфології, народні фольклорні мотиви давньоукраїнської орнаментики («ХХ вік», «Мироносиці», «Українська мадонна», «Козака несуть», «Початок»).

Глибинно вивчаючи світовий художній досвід і переосмислюючи українську національну мистецьку традицію (український авангард, творчість М. Бойчука, Г. Нарбута, народну спадщину), майстер у своїх роботах еволюціонував від академічного живопису і рисунку крізь фовістичні, посткубістичні ремінісценції, ненаратив у малярстві до асоціативного, гранично умовного фігуративу на межі абстракції з виразною домінантою гармонії кольору, торуючи шлях до нової якості мистецької форми.

«Митець є міфотворець, що проявляє себе в образній тріаді – особистість, національність, вселюдськість» – творче кредо О. Заливахи [15, с. 132], яке відбивається в його складно деформованих і стилізованих образах народних типів, праархаїчних знаках і народних символах, силуетах церков і дзвонів, обрисах старовинної кобзи, образі Покрови Богоматері, який розпізнається чи не у всіх картинах («Родина», «Молитва», «Свічка», «Козацька мадонна», «Чумацька вечеря», «Катерина», «Оберег», «Мамай», «Пієта», «Блудний син»).

Незважаючи на потворність і шкідливість для українського мистецтва тодішніх ідеологем художньої культури, творчо й натхненно, усупереч історичним обставинам, в прагненні виробити власну образно-пластичну мову, яка зберігала б риси національної ідентичності, працювали такі талановиті художники, майбутні лауреати Шевченківської премії, як В. Зарецький, Л. Семикіна, Б. Плаксій, І.-В. Задорожний, І. і М. Литовченки, В. Прядка, В. Пасивенко, М. Бідняк, Г. Синиця.

Людмилу Семикіну, одного з авторів «розбитого вітража», у 1968 році було вдруге виключено зі Спілки художників за підпис під листом 139 діячів науки, літератури і мистецтва, робітників і студентів з протестом проти незаконних репресій та закритих судів в Україні протягом 1965–1966 років (поновлена знову лише в 1988-му з офіційним формулюванням – «за відсутністю фактів звинувачення»).

Досконалий майстер живопису Л. Семикіна, учениця Л. Мучника в Одеському художньому училищі в 1940-х, вихованка О. Шовкуненка в КДХІ (закінчила в 1953 р.), вимушено полишає цю галузь образотворчого мистецтва й заглиблюється в декоративно-вжиткове, спрямовуючи свою невгамовну творчу енергію в мистецьку царину костюма (робота над ескізами до кінофільму «Захар Беркут» (1970–1971)).

На основі дослідження традицій одягу скіфської і княжої доби в історії України, зокрема вивчення особливостей «звіриного стилю» скіфських часів з елементами торевтики, Л. Семикіна в 1970–1980-х починає створювати унікальні зразки модерного одягу, призначеного для окремої суспільної верстви – сучасної української інтелігенції, що мало виражати індивідуальні риси особистості [21, с. 101].

Виявом високої духовності нації, вистражданої впродовж віків, сприймається творчість славетної мисткині 1990-х. Емоційною привабливістю відрізняються її високомистецькі жіночі строї із серій «Скіфський степ», «Княжа доба», із циклів «Модерн», «Бароко», «Ренесанс», «Ніка» та ін. Вони вражають шляхетним характером загальної побудови, вишуканістю ліній силуетів, лаконічністю орнаментального декору, аристократичністю стриманих, ненав'язливих колірних вирішень, продиктованих застосованими художницею такими текстильними матеріалами, як солдатське сукно різних відтінків і гатунку, фетр, шкіра.

У підтексті знакової системи декору їх строїв лежать закодовані орнаментальні символи язичництва і християнства. Космічний динамізм, який пронизує твори Л. Семикіної, мисткиня черпає з трипільської культури, з пам'яток скіфської княжої доби, намагаючись при цьому відтворити «генетичний ланцюг пам'яті», у якій закодовано духовне багатство нації [31, с. 907–908].

Отже, заслужений художник України, лауреат Шевченківської премії 1997 року Л. Семикіна (1924 р. н.) відкрила пласт української культури, що залишався поза увагою художників у другій половині ХХ ст.

Вандалізм тогочасного режиму в 1960-х не обмежився лише руйнуванням вітража в Київському державному університеті. Творча інтелігенція й досі з обуренням згадує знищення за вказівкою «зверху» чарівних монументальних розписів Бориса Плаксія в кафе «Хрещатий яр» на вул. Прорізній у Києві.

Випускник Київського художнього інституту Б. Плаксій (педагог – К. Трохименко, закінчив у 1965 р.) починав свій творчий шлях як художник-монументаліст, співпрацюючи в 1967–1971 роках з В. Зарецьким і А. Горською в роботі над оформленням архітектурно-художніх комплексів «Молода гвардія» в Краснодарі, ресторанів «Наталка» і «Вітряк» у Києві.

Підписавши вже згадуваний лист 139 патріотів України, Б. Плаксій стрімко перетворився, як і всі інші підписанти, на вигнанця. «Становище таких “художників-відступників” було вкрай загрозеним» (за В. Овсійчуком). Таки дочекавшись проголошення Україною незалежності, художник-відступник Б. Плаксій розкрився всіма гранями свого таланту живописця у створеній ним масштабній галереї портретів у рамках проекту «Творці незалежності» (автор ідеї і куратор – директор «Музею-майстерні І. П. Кавалерідзе» Ростислав Синько). Упродовж 1999–2006 років майстер

пензля написав понад 100 портретів осіб, які творили історію України: це видатні історичні особи; політв'язні й репресовані без суду, що страждали за свій патріотизм і любов до України; творці новітньої історії.

Центральним у цій галереї є напрочуд самотній портрет видатного українського поета, художника, мислителя, громадського й політичного діяча, творця нової української літератури й мови Тараса Шевченка. Різні історичні часи відтворені в образах таких культових постатей, як І. Мазепа, М. Грушевський, С. Петлюра, І. Світличний, В. Симоненко, В. Стус, А. Горська, В. Чорновол, І. Кавалерідзе, О. Заливаха, І. Дзюба, Л. Костенко та ін.

Більшість творів з цієї «літописної» серії – «це своєрідні рентгенограми душ людей, що творили новітню сторінку української історії» [6, с. 61], де портретист Б. Плаксія точно вловлює особливості психології кожного, його справжню сутність внутрішнього світу, здійснюючи всі заслони й машкари з облич, які одягає на себе портретований.

Проект «Творчі незалежності» став визначальним у творчій біографії заслуженого художника України, лауреата Шевченківської премії 2007 року Б. Плаксія.

Слід віддати належне креативній творчості художників-монументалістів Києва, внесок яких до скарбниці національної культури є неоцінним.

Секція монументально-декоративного мистецтва Київської організації Спілки художників України в 1970–1980-х мала напрочуд згуртований колектив україномовних митців, об'єднаних національною ідеєю. Лідерами цього осередку були такі корифеї монументального стінопису й патріоти України, майбутні лауреати Шевченківської премії, як І.-В. Задорожний – «Прометей» секції (за В. Пасивенком), І. Литовченко, М. Стороженко, А. Гайдамака, В. Прядка, В. Пасивенко.

Особливості творчої манери живописця, монументаліста, графіка багатогранного таланту, заслуженого діяча мистецтв України, лауреата Шевченківської премії 1995 року (посмертно) Івана-Валентина Задорожного (1921–1988) беруть початок в концепції мистецтва шістдесятників, яке значною мірою стимулювалося зверненням до українського народного мистецтва.

Випускник живописного факультету КДХІ (педагоги – К. Єлева, А. Петрицький, С. Григор'єв, закінчив у 1951 р.), автор різнопланових, позбавлених схожості живописних полотен, монументальних розписів, вітражів, гобеленів, скульптурної пластики в техніці різьблення по дереву, В.-І. Задорожний подолав нелегкий суперечливий у своїх напрямках шлях «великих творчих зусиль». Він пролягав у живопису крізь академічний натуралізм і конформний соцреалізм у 1950-х («Богдан Хмельницький залишає в заставу кримському ханові свого сина Тимоша», «Краснодонці», «Кобзар», «Соната», «Апасіоната»); через захоплення декоративним і ужитковим мистецтвом народних майстрів у 1960-х («Мої земляки», триптих «Тарасова пісня», «Весілля»); продовжуючись у 1970-х на цій самій лінії фольклорного руху в пошуках власного оригінального фольк-стилю, що остаточно сформувався в 1980-х, спираючись на традиції українського народного іконопису, храмового стінопису, сільського наїву.

До монументальної секції Спілки художників І.-В. Задорожний перейшов у 1967 році, яку згодом і очолив, маючи незаперечний авторитет потужного двигуна національно-художнього життя 1960–1980-х.

Серед монументально-декоративних творів І.-В. Задорожного особливо високої оцінки секції отримали вітраж «Наша пісня – наша слава» у Палаці культури в Кременчуці (1971–1972), панно «Скіфія» в готелі «Либідь» у Києві (1979–1980), вітражі на верхній станції київського фунікулеру (1987), серія гобеленів «Засійся, чорна нива, волею ясною» (1988), які творилися майстром у постійному прагненні вирішити проблему синтезу мистецтв і архітектури, що вирізнялася в ті часи невиразністю та безликістю й була, на превеликий жаль, не вартою таланту такої величини.

Неординарний український митець, що впродовж усього життя перебував у постійних експериментальних шуканнях, різко змінюючи тематику, образно-пластичні системи, засоби художньої виразності, жанри, техніки і матеріали, «народжує» свій

найпотужніший монументальний твір – вітраж-стіну «Бережіть, люди, Землю!» в Палаці культури в Білій Церкві (1976–1979). Головною ідеєю шедедру є аксіома: «Якщо збережемо Землю, збережемо Життя».

Паралельно напруженій діяльності І.-В. Задорожного в галузі монументального мистецтва в 1970–1980-х триває його безупинна робота в усамітненій творчій майстерні над станково-декоративним портретним живописом, у якому лейтмотивом звучить тема видатних українців, що ввійшли в історію своїми складними біографіями, тому в картинах вони постають у надреалістичному, героїзованому втіленні («Маруся Чурай», «Роксолана», «Григорій Сковорода»).

У цих довершених портретах майстра, який мав надзвичайну чутливість до природи сакрального, прочитуються такі прийоми іконопису, як двомірна площинність фігуративного зображення, що підкреслюється експресивним контуром, декоративність локального контрастного кольору, введення зворотної перспективи, використання традиційної орнаментики як культового мистецтва, так і мотивів народної вишивки, килимарства, хатнього розпису.

Унікаючи у своїх живописних творах гострих деформацій форми і пропорцій, художник доводить зображення до викристалізованих символів і знаків, що вражає в картинах «Юрій Кондратюк», «Левко Семиренко», «Максим Березовський» [26, с. 32–33].

Прикро, але за життя І.-В. Задорожного ці портрети – «національні за формою і за змістом» – не експонувалися і не були відомі широкому загалу. Справедливо, що в жовтні 2002 року в Києво-Могилянській академії відкрився меморіально-художній музей І.-В. Задорожного «Хата», де у всій багатозвучності розкривається чарівність образно-художньої мови знаменитого київського художника.

Звертаючись до класики монументального живопису (як у древніх київських храмах XI–XII ст., що до цього часу вражають неперевершеною живою красою, цнотливою величиною, так і в пізніших, сповнених святковим світлом, благодаттю православних церквах), незмінно проймаєшся думкою, якою ідейно насаженою була архітектура в поєднанні із живописом. Постає питання, чи є такі сучасні громадські споруди, де архітектурний простір становить єдине ціле з різними видами пластичних мистецтв – живописом, декоративним мистецтвом, музикою, словом і має такий самий вплив на почуття, емоції, думки людини, як це було в храмах попередніх віків. Навряд чи можна таких назвати багато... Згадаймо хоча б одну – споруду Національної бібліотеки України імені В. Вернадського Національної академії наук України, у розробці інтер'єрів якої брали участь художники-монументалісти: заслужений діяч мистецтв України І. Литовченко (1921–1996), заслужений художник України М. Литовченко (1927 р. н.), народний художник України В. Прядка (1942 р. н.), народний художник України В. Пасивенко (1939 р. н.), за що всіх було нагороджено Шевченківською премією 1998 року.

НБУ ім. В. Вернадського НАН України – сховище книг, стародруків, рукописів, що нараховує понад 12 млн примірників і є бібліотекою, яка входить до десятки найбільших у світі. Нова споруда, що будувалася впродовж 1975–1989 років, має горизонтальний і вертикальний (27 поверхів) об'єми.

Фігуративне панно «Біль землі» (живопис у техніці енкаустики на модульних щитах з азбестоцементу, загальна площа 290 м² (1986–1989), художники – В. Прядка, В. Пасивенко) стало смисловим і емоційним центром інтер'єрів першого поверху бібліотеки через перепад площин ламаної нахиленої стіни у величезному головному вестибюлі. Панно ніби спадає на глядача бурхливим потоком, розжареною лавою, «розриває» простір могутнім шквалом контрастних поєднань насичених кольорів, експресією діагональних композиційних побудов, насичуючи енергією весь об'єм приміщення.

Автори своїми образами прагнуть довести, що геніальні досягнення людства, хотіли б того вчені, чи ні, обернулися трагедією, нерідко нищенням живого на Землі, і щоб вижити, треба стати іншими людьми, інакше мислити і діяти.

На другому поверсі бібліотеки в просторому фойє відвідувач потрапляє під дію чарівного за колоритом і пластикою фігуративного гобелена на тему «Витоки слов'янської писемності», створеного видатними майстрами українського гобелена – Іваном та Марією Литовченками (ручне ткацтво, вовна, люрекс, 1989). На відміну від яскравості монументального розписного панно В. Прядки і В. Пасивенка, гобелен відзначається стриманістю, навіть аскетизмом у виборі засобів виразності, але вишуканістю й артистичністю колірної гами. Власне, автори варіюють відтінки класичної для українського народного мистецтва колірної тріади червоного, білого і чорного. Тонкий смак і безпомилкове відчуття майстрів дозволяють їм цю тріаду перетворити на поліфонію благородних акордів. Проте тривогу викликає тло гобелена – ніби палаюча заграва від атомного спалаху. Пригадаймо, що вчений Д. Лихачов порівнював поступову, невидиму, як радіація, руйнацію наших пам'яток культури з «культурним Чорнобилем». Втрата інтересу до класичної літератури, падіння престижу освіченості, інтелігентності, зростаюча обмеженість духовних запитів – чи це не своєрідне згарище, у якому ще пломеніють і кличуть на допомогу розум, ідеали, духовність? І. та М. Литовченки намагалися дати правильний моральний орієнтир молоді – необхідне звернення до історії культури, до її творців, роботи яких є своєрідним посланням прийдешнім поколінням [30, с. 23–27]. Твір митців – новий злет їхньої майстерності, одна з вершин українського декоративного мистецтва кінця ХХ ст. став, на жаль, справжньою «лебединою піснею» цього неперевершеного творчого тандему: видатний художник-монументаліст України І. Литовченко пішов від нас 1996 року і був нагороджений Шевченківською премією в 1998 році вже посмертно.

В умовах бездержавності України була унеможливлена творчість митця, послідовника школи Михайла Бойчука – школи «розстріляного Відродження» в українському мистецтві першої половини ХХ ст., вихованця М. Рокицького і Є. Холостенка в КДХІ (закінчив у 1936 р.) Григорія Синиці (1908–1996), який так і не зламався, не «перекувався», не відрікся, як того вимагали в 1930-х від бойчукістів, залишаючись вірним настановам своїх учителів щодо відродження стінопису на національному ґрунті.

На п'ятому курсі КДХІ Г. Синиця готував дипломну роботу, якою мав керувати сам М. Бойчук, але живописний факультет закрили 1936 року, оголосивши «розсадником формалізму», а М. Бойчука з його соратниками за «формалізм і націоналізм» арештували і в 1937 році стратили як «ворогів народу».

Під час Другої світової війни Г. Синиця опинився в окупації, потрапив до колони, яку гнали до Бабиного Яру, але Промислом Божим він врятувався, щоб, можливо, одержимо працювати на мистецькій ниві в другій половині ХХ ст. [27, с. 16–19].

Працюючи з початку 1960–1970-х у співдружності зі славетними українськими майстрами Г. Собачко-Шостак та І. Шостаком, М. та Ф. Примаченками, Г. Верес та Г. Василящук, Є. Повстяним та народним художником України О. Саєнком, Г. Синиця ставився до народного мистецтва як до першоджерела кольору, естетичного образу, національно-історичної і філософської категорії. Йому вдалося органічно поєднати народну колірну культуру з композиційними принципами школи М. Бойчука, розвинувши тим самим у монументальному живопису новий напрям, що дістав назву «українська національна колористична школа», у якому сам автор творив майже півстоліття.

Відданий прихильник школи М. Бойчука Григорій Синиця отримав Шевченківську премію за відродження українського монументального живопису у свої 84 роки (1992), а в рік відходу (1996) – припізніле звання заслуженого художника України. Це вкотре доводило, що майстер не ходив по життю «легкими шляхами».

Потужний поштовх творчості професіональних митців України дало, починаючи з 1960-х, народне мистецтво з його естетикою незвичайної площинної орнаментованості, фантастичним буянням кольорів і розумінням декоративної барвистості як осягнення навколишнього середовища й буття в ньому українця.

У другій половині ХХ ст. професіональне мистецтво незмінно живиться народним, яке є «пуповиною», з якої зароджується і народжується творчість багатьох сучасних

художників, долучених до традицій розкішної орнаментально-фольклорної культури України. Народна творчість на зламі ХХ–ХХІ ст. залишається живою національною пам'яттю, закодованою в образотворчій формі, чуттям прекрасного і внутрішньої гармонії з довкіллям.

Тому серед образотворців, нагороджених Шевченківською премією, гідне місце посідають визначні народні таланти, зосібна геній народного малярства, лауреат Премії 1966 року за цикл художніх робіт «Людам на радість» Марія Примаченко (Приймаченко) із с. Болотня на Київщині (1909–1997). Завдяки її феноменальній живописній графіці і водночас графічному живопису (за Н. Велігоцькою), її ім'я включено до Всесвітньої енциклопедії наївного малярства (Белград, 1984).

Фантастичні картини М. Примаченко, що не вкладаються цілком у канони народно-мистецького традиціоналізму, вражаючи дійсно чаклунської сили орнаментованими завітчаними зображеннями чудовиськ, становлять образи-пророцтва, образи-присуди, образи-думки Всевічного (за О. Найденом), які не мають жодних запозичень, наслідувань, впливів чи навіть ремінісценцій певного стилю або школи (із серії «Людам на радість»: «Зубатий звір», «Чотириголовий звір», «Морська ключниця», «Соняшники з горохом і бджілками», «Квіти-оченята», «Море радощів», «Птаха під сонцем годує своїх дітей», «Дика курка у винограді», «Мавпа-лікар» та ін. (1960–1963)).

У 1968 році Шевченківською премією було нагороджено чарівницьких ткачих рушників Ганну Верес із с. Обуховичі на Київщині і Ганну Василяцук із с. Шешори на Івано-Франківщині, у 1986 році – віртуозних майстрів ручного килимарства, переважно мальовничих квіткових з мотивами фантастичних птахів і «древа життя», Леоніда Товстуху (1930–2011) і Надію Бабенко (1926 р. н.), діяльність яких упродовж десятиліть була пов'язана з уславленим центром килимарства на Полтавщині – Решетилівкою, з фабрикою художніх виробів імені К. Цеткін, що була провідним підприємством у системі художніх промислів України в 1960–1980-х.

Того ж року Премією були відзначені і провідні вітчизняні майстри художнього фарфору – заслужений художник України Микола Трегубов (1922 р. н.) та заслужений діяч мистецтв України Валентина Трегубова (1926 р. н.), які на той час 30 років пропрацювали на Коростенському фарфоровому заводі. Усі лауреати 1986 року отримали визнання Премією за високохудожнє використання народних традицій у творах декоративно-прикладного мистецтва.

У 1989 році за багаторічну творчу й дослідницьку роботу по збиранню й популяризації народного мистецтва було нагороджено народного художника України Івана Гончара (1911–1993) – видатного громадського і культурного діяча, автора самобутньої скульптурної шевченкіани, маляра, народознавця й колекціонера, котрий присвятив усе своє свідоме життя «ідеї пізнання й возвеличення української культури, пробудження національної свідомості українців через духовну традицію народу, його автентичне мистецтво, пісенну творчість, звичаї та обряди» (за І. Пошивайлом).

І. Гончар, ім'я якого стало символом українського національного відродження 1960–1990-х років, упродовж майже півстоліття проводив активну збирацько-народознавчу діяльність. Її результатом постала унікальна колекція неперевершених зразків народного мистецтва та стародруків: рушників, тканин, розписів і малювання на дереві, писанок, художніх виробів з металу, кістки, картин так званих козаків-мамаїв, козацької зброї, старовинних музичних інструментів, чоловічих і жіночих костюмів – скарбів доби Козаччини, Гайдамаччини, модерну, які мріяв «показати українцям» у музеї-центрі на державній основі.

Уже після відходу видатного скульптора і збирача українських старожитностей мрію І. Гончара втілили його син – художник, заслужений діяч мистецтв України Петро Гончар і невістка – народна артистка України, лауреат Шевченківської премії Ніна Матвієнко в новоствореному й очолюваному ними в 1990-х роках Національному центрі народної культури «Музей Івана Гончара» [19, с. 27–29].

«Афінами української кераміки» ще з минулого століття називали в Україні с. Опішне на Полтавщині, де протягом тисячоліть традиційно жили й натхненно творили гончарі, що володіють незрівнянною майстерністю. У 1999 році Шевченківським комітетом було прийнято справедливе рішення відзначити нагородою найталановитіших майстрів зі старшої генерації опішнянських гончарів, що зберігають традиції і несуть у своїй творчості всі ознаки оригінального опішнянського стилю. Так, лауреатами Премії стали «останні з Могікан» Опішного, автори багатоманітних витворів декоративно-вжиткової і монументальної скульптурної керамічної пластики, яка прославила Україну у світі, – Іван Білик (1910–1999), Михайло Китриш (1936 р. н.), Василь Омеляненко (1925 р. н.).

У 2000-х роках Комітет віддав перевагу ще двом народним митцям, неперевершеним майстрам декоративного малярства – лауреату Шевченківської премії 2000 року Марфі Тимченко (1922–2009) з Києва і лауреату 2009 року Віктору Наконечному (1947 р. н.) із селища Клембівка на Вінниччині.

Славетна художниця М. Тимченко – народний художник України, лауреат премії імені Катерини Білокур, член Національної спілки художників України і Національної спілки майстрів народного мистецтва України 70 років свого творчого життя розвивала унікальний орнаментальний стиль, створений не одним поколінням народних майстрів рідного їй старовинного с. Петриківка, що на Дніпропетровщині, який є відлунням стилю українського бароко. Одна з кращих представниць петриківської школи декоративного розпису М. Тимченко, що давно жила й працювала в Києві, залишивши в 1980-х роботу у фарфорі, у якому плідно працювала 30 років, починає творити в станковому живопису, зокрема в пейзажному жанрі.

Інтерпретація природи, яку М. Тимченко боготворила як пантеїст, у неї дещо наївна й водночас казково-декоративна. Чимало картин-пейзажів створено під враженням чарівної краси природи Седнева на Чернігівщині («Вербі», «Осінь пора», «Люцерна», «Коні біля озера»). Саме з народної синкретичної свідомості випливають її живописно-пластичні міфологеми України як розкішного і щедрого краю. Сільська природа у творах М. Тимченко незмінно сприймається квітучою, плодоносною («Вродило», «Оновлений вітряк», «Прощай, дівчинонько»).

У тимченківських картинах ми все пізнаємо, але водночас ознайомлюємося з іншим світом – міфічним і магічним, де мисткиня мимоволі й водночас сміливо порушує видимі межі мистецтва і дійсності. Політ фантазії та своєрідне синтетичне мислення народної художниці прочитується у глибоко ліричній серії картин, написаних за мотивами поезій Т. Шевченка («Аж гульк – зима впала: свище полем завірюха», «Ідуть дівчата в поле жати», «Сім'я вечерея коло хати»). Твори Т. Шевченка, його доля завжди хвилювали й надихали майстриню. Уперше звернулася вона до образу Великого Кобзаря ще в повоєнні роки, і впродовж подальшого життя неодноразово з'являються в її доробку твори, так чи інакше пов'язані з Т. Шевченком.

Декоративні полотна із серії «Моє дитинство» 1980–1990-х років, яку було відзначено Шевченківською премією, сприймаються своєрідними новелами-розповідями про минуле, очищене й викристалізоване пам'яттю художниці. У них – світла радість повернення в минуле з його немудрим розміреним сільським побутом, побудованим на культурі праці, повернення до Петриківки – патріархального села 1920-х років з її традиційно побіленими стінами хат серед буйних садів і квітників, із чарівною природою довкола.

У картинах М. Тимченко, здається, сконцентровано вікову народну мудрість. Відсторонені від суєти живописні полотна останнього титана Петриківки ХХ ст. розкривають вічні життєві цінності, незмінно вражаючи неповторним світобаченням художниці [33, с. 106–110].

Серед професійних художників – лауреатів Шевченківської премії, що найбільше працювали над темами історії України, її національного відродження, широкого визнання набули Ф. Гуменюк, А. Антонюк, М. Стороженко, В. Гонтарів, С. Яку-

тович, В. Франчук – митці, які мали серйозну академічну школу, проте виявилися готовими до сміливих новацій у межах фігуративу.

Так, основною темою творчості живописця і графіка, народного художника України, професора, керівника майстерні історичного живопису НАОМА, лауреата Шевченківської премії 1999 року Феодосія Гуменюка (1941 р. н.) «є Україна, її історія, народ, його герої, вірування, минуле й суще, що стикаються між собою, як у двобої, бо мусять у змаганні розкрити трагічну сутність самого народу, його важкої і водночас великої долі» [13, с. 2].

Уже в тоталітарних 1970-х, небезпечних для патріотично налаштованих українських «неформалів», нонконформіст Ф. Гуменюк створює такі просякнуті національним духом історичні полотна, як «Сивий гетьман Мазепа», «Гетьман Іван Виговський», «Гонта і Залізник» (усі – 1976), котрі й визначили формально-змістову парадигму його подальшої творчості. Ці картини, у яких наче вчувається піднесена музика Бортнянського, Березовського, Веделя, кобзарів, стали провісниками довершених умовно-фігуративних, декоративно-виразних полотен кінця 1980 – початку 1990-х, своєрідних ремінісценцій на ґрунті українського бароко (портрети: «П. Полуботок» (1984), «Маруся Чурай» (1986), «П. Сагайдачний», «І. Мазепа», «Байда Вишневецький», «С. Наливайко» (усі – 1991)). Вони образно висвітлюють історичну роль українського козацтва з його державотворчим феноменом, що бачилося особливо актуальним у часи їх створення, як і художнє розкриття в метафорах і алегоріях менталітету народу, його давніх обрядів, звичаїв, свят, народнопоетичної символіки українців.

Видатний львівський мистецтвознавець, лауреат Шевченківської премії 1994 року В. Овсійчук (1924 р. н.) запевняє, що історичне спрямування митця визріло під впливом «Живописної України» Т. Шевченка.

Шевченкіана Ф. Гуменюка 2000-х років, що становить 30 різножанрових епічних з яскравою образністю і глибинною символікою живописних полотен, – це особливий мистецький простір генетичної пам'яті найпотужнішого виразника національної ідеї серед київських митців («Дивлюсь, аж світає» (за поемою «Сон»), «Катерина», «Тополя», «Сова», «Сон» («На панщині пшеницю жала...») та ін.). Автор розкрив для себе Т. Шевченка, цього «велетня духу» (за І. Франком) ще в 1970-х у Північній Пальмірі (Ленінград – Петербург), де здобував освіту в Інституті живопису, скульптури, архітектури ім. І. Рєпіна. Натхненна великим Кобзарем, шевченкіана Ф. Гуменюка переконує, що український народ має велику минувшину, пронизану боротьбою за свою державність. Відродження історичного жанру як могутнього каталізатора народної пам'яті й української свідомості є сенсом майже 50-річної творчості Ф. Гуменюка.

Безмежні інтерпретації архетипних образів містять картини, що вирізняються неповторним авторським стилем, заслуженого художника України, лауреата Шевченківської премії 1994 року Андрія Антонюка (1943–2013), якому був близький світ народного малярства – наївного та мудрого, а також давньоруського іконопису.

Сакральний простір його полотен – «Богопільська Мадонна» (1987), «Учитель, хто ми?» (1988), «Поклоніння землі та водам» (1992), «Розмова зі Всесвітом», «Сурми глас. Пересторога» (обидві – 1993) – утримує в гармонії православну тематику разом з язичницьким пантеїзмом, земний та небесний світи, тимчасове і вічне, взаємопроникненість яких продовжує традиції поезії мистецтва українського й російського модерну та авангарду початку ХХ ст.

Позбавлені класичності облич і тіла людські персонажі в картинах А. Антонюка, що виступають скоріше носіями пам'яті про єдність землі, плоті й духу, чарують своєю неакадемічною правдивістю й водночас потойбічністю. Митець магічно сполучає людське і божественне, відтворюючи і власноруч створюючи українську народну міфологію, де центральними образами виступають мати, старець, дитя – три віки, як символи круговороту життєвого циклу: народження, розквіту, смерті, відродження [25, с. 118–121].

Серед мистецьких постатей в харківському художньому середовищі межі ХХ–ХХІ ст. найвизначнішою вважаємо народного художника України, дійсного члена

НАМ України, професора, лауреата Шевченківської премії 2009 року Віктора Гонтарова (1943–2009), який залишив у спадок не тільки надзвичайний творчий доробок, а й сформовану ним потужну мистецьку школу.

Колишній випускник ленінградського Вищого художньо-промислового училища ім. В. Мухоміної стояв біля витоків харківської монументальної школи в 1970-х. Уже на початку XXI ст. він як завідувач кафедри монументального живопису Харківської національної академії дизайну і мистецтв, її професор, визначав творчий метод декількох поколінь сучасних монументалістів, що відбиває впливи естетики проторенесансу (Джотто та його школа), українського примітиву й національно орієнтованого формопошуку М. Бойчука [11, с. 86–90]. Творчість зрілого майстра, як і його учнів, ґрунтується на національному історичному матеріалі.

Ліричні жанрові полотна в станковому живописі В. Гонтарова, вихідця зі Слобідської України – козацько-чумацького с. Сотницький Козачок, пронизані любов'ю до всього українського: історії, природи, побуту, характерних етнотипів Слобожанщини. Багата творча історична уява митця, закоріненого в слобожанський, колись вільний степовий козацький край, створює зворушливі образи козацтва й кобзарства з думно-епосними інтонаціями, які надто важливі для розуміння українського світу («Перші слобожани», «Козацьке подвір'я», «Ноїв ковчег», «Байдова дума», «Козацька пісня»).

У картинах художника завжди впізнаваний символічний Гонтарів краєвид, незмінно забарвлений мінорним осіннім настроєм – з полями і байраками, що заросли очеретом, з поодинокими деревами, здерев'янілими соняшниками – сумний пейзаж у сталеві-сріблясто-блакитній гамі, який не має нічого спільного з мальовничим пісенним українським ландшафтом, «просто раєм на землі» його дитинства. «Картини Гонтарова дають архетипи виживання, уміння жити на самоті під пласким небом пізньої осені і зими» [16, с. 139].

Вершиною творчості 2000-х років В. Гонтарова – «міфотворця асоціативного, метафоричного, двопланового, гротесково-іронічного, навіп поетичного – навіп пісенного» (за О. Федоруком) є його фантазмагорична гоголіана в жанрі історичного портрета, де гротескний Гоголь дуже подібний на самого автора («Нічний гість», «Тріумф Гоголя», «Сон Гоголя»).

До творчості Миколи Гоголя – цього грандіозного явища не лише в українській та російській, а й у світовій літературі, звертається інший, не менш знаковий для українського мистецтва початку XXI ст. майстер – відомий київський графік, живописець, художник кіно, член-кореспондент НАМ України, заслужений художник України, лауреат Шевченківської премії 2004 року Сергій Якутович (1952 р. н.). Світ геніального художника слова і філософа М. Гоголя, вибудований на межі буття і небуття з образом України, створеним на грані реалізму і містики, постає на сторінках ілюстрацій С. Якутовича для «Тараса Бульби» й «Миргорода» з оригінальними зіставленнями різнопланових і різночасових візуальних аспектів, пов'язаних автором історично та естетично.

Дивовижно успішний книжковий ілюстратор С. Якутович уславився вже в 1970–1980-х своїм графічним оформленням до поеми О. Пушкіна «Полтава» (1975), книг – О. Толстого «Петро I» (1977), О. Дюма «Три мушкетери» (1980), І. Гончарова «Обломов» (1981), Л. Толстого «Севастопольські оповідання» (1982), Ш. де Костера «Тіль Уленшпігель» (1986–1991).

У 2000-х – «інтелігент в N-ному поколінні, художник милістю Божою, людина високої культури і чудової освіти» [12, с. 28], син великого маестро графіки Георгія Якутовича Сергій вражає ще більше грандіозністю масштабу своєї креативної мистецької діяльності в галузі кіно, де співпрацює зі знаваними режисерами – Юрієм Ілленком у кінофільмі «Молитва за гетьмана Мазепу» (2000–2005) і Володимиром Бортком у фільмі «Тарас Бульба» (2006), де чи не найважливішою сприймається робота художника-постановника з його баченням та інтерпретацією візуального образу та побутового

контексту історичного минулого. Тільки до «Тараса Бульби» С. Якутович намалював понад дві тисячі ескізів до декорацій, костюмів, реквізиту до всього фільму.

Метафоричні, складно-загадкові у своїй стрімкій енергійній побудові графічні композиції С. Якутовича, де немов у примхливому за візерунком мереживі переплітаються образи історичних персонажів і пов'язаних з ними подій, що «стали підсумком багаторічних роздумів художника над українською і світовою історією, її перемогами і втратами, над великою епохою бароко в українській культурі, епохою, яка залишається для України і часом національного піднесення, і “добою рутини”, що на довгі століття втягнула її у безвихідь колоніальності...» [29, с. 69].

Українське бароко відіграло вагомий роль і в творчості знаменитого київського майстра живопису і графіки, народного художника України, дійсного члена НАМ України, професора, лауреата Шевченківської премії 1988 року Миколи Стороженка (1928 р. н.).

Улюблене бароко як важлива складова української національної культури визнає дух мистецького обдарування М. Стороженка, якому підвладні монументальний і станковий живопис, іконопис, книжкова графіка, педагогічна практика.

Творчий шлях М. Стороженка розпочався із серйозних експериментів у техніках енкаустики й мозаїки, що відображено у великому монументальному комплексі в інтер'єрах Інституту ядерних досліджень АН УРСР (1958–1974) та Інституті фізики АН УРСР (1978–1981). Класикою українського монументального стінопису визнано розписи М. Стороженка в інтер'єрі церкви Святого Миколи Притиска на Подолі в Києві (1996–1997) загальною площею 200 кв. м, споруда якої поєднує стилі бароко і класицизму. У роботі над нею художник розкрився не тільки як віртуозний монументаліст, чутливий до стильових особливостей архітектури, а і як філософ, гуманіст, котрому близькі ідеї того часу.

У доробку книжкової ілюстрації М. Стороженка 40 книжок, де художник ніби виступає в ролі талановитого співавтора таких видатних українських письменників, як Панас Мирний, М. Коцюбинський, І. Франко, М. Стельмах, Леся Українка. Він, зокрема, створив ілюстрації до книжок «Fata Morgana», «Іванко та Чугайстер» М. Коцюбинського, «Сонети» І. Франка тощо, за які й здобув Шевченківську премію. Його монументальні твори і майстерні інтерпретації української літературної класики, безперечно, є шедеврами українського мистецтва межі ХХ–ХХІ ст.

Понад 20 років М. Стороженко невтомно працював над ілюстрованим томом «Кобзаря». Поринаючи цілком у його духовні глибини, у цю епохальну книгу, написану, по-суті, кров'ю Т. Шевченка, митець створив 42 композиції, у яких синтезував усі мистецькі шукання своїх попередніх творів. Він досягнув нового прочитання Кобзаря «і словом, і образотворчим поданням, якого в такому епічному розгортанні ще не було, бо тут знайшло місце все – від Київської Русі до наших днів: історичні події, героїчні битви з турками, ляхами, Московією і наша славна Запорізька Січ, легендарні герої і простий, замучений панщиною народ, прегарні душею наймички, Катерини, Ярини...» [14, с. 40].

Шанувальники знаного у світі багатогранного художника, творчість якого є прикладом позачасового мистецтва з молитовним польотом фантазії, щиро зраділи виходу друком його останнього фундаментального видання, присвяченого Всеукраїнському Кобзареві – альбому під назвою «Мій Шевченко» [23], який містить, крім шевченкіани, текстові коментарі художника, що повністю розкрили романтизовану душу й аналітичний розум митця.

У 1993 році в системі великої школи НАОМА з ініціативи й підтримки її ректора академіка А. Чебикіна було створено майстерню живопису та храмової культури, яку справедливо очолив професор М. Стороженко. Як і на мистецькій, так і на педагогічній ниві він проявляє себе масштабною й непересічною особистістю.

Київська школа нині ще сповідує те, що вже зникло на Заході – академічні основи, які дають базову мистецьку культуру, завдяки чому наших митців визнають у світі. У цьому велика заслуга чільного вищого навчального закладу Києва IV рівня

акредитації – Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури, керуваної її ректором – професором, народним художником України, дійсним членом і президентом Національної академії мистецтв України, лауреатом Шевченківської премії України 2007 року Андрієм Чебикінім. Його діяльність разом з потужним колективом викладачів спрямована на збереження і розвиток найкращих академічних традицій київської мистецької школи.

Уже за часів ректорства професора А. Чебикіна, а він гідно очолює НАОМА вже майже чверть століття (від 1989), в Академії діють 14 кафедр (з підготовкою кадрів образотворчого мистецтва, архітектури, мистецтвознавства), де викладають 154 педагоги, з-поміж яких академіки і члени кореспонденти НАМУ та лауреати Шевченківської премії. За весь період існування цього навчального закладу з різними назвами УАМ, КХІ, КДХІ, НАОМА – у ньому навчалося понад 8000 студентів.

Сам Андрій Володимирович – великий майстер і знавець естампної графіки, зокрема офорту, літографії, монотипії, мішаної комбінаторики; авторських графічних технік (сепія, олівець, туш, акварель). Від 1985 року очолює майстерню вільної графіки, що є своєрідною школою високого професіоналізму й креативності, де навчальний процес націлений на вільне розкриття здібностей студента.

Своїм учням (а їх виплекано в майстерні близько 300) професор А. Чебикін прищеплює набуті ним упродовж десятиліть художньо-пластичні принципи мистецтва графіки, суть яких полягає в поєднанні метафоричної мови символів та знаків із самовідданою закоханістю в пластичні якості графічного матеріалу.

Утім, Шевченківську премію А. Чебикін здобув не за свій педагогічний дар, а за талант самобутнього майстра графіки. Його твори «чарують легкістю та красою буття, щасливим моцартіанством виконання, здатного передати все, що воліє майстер – пружне пульсування життєвих енергій, зникаючу тінь, підхоплену вітром, шурхіт трав і відблиски сонця...» (за О. Лагутенко).

У 1970–1980-х маестро захоплено працює в царині книжкової ілюстрації, виконуючи графічне оформлення до літературних творів класиків і сучасних українських письменників – І. Франка, О. Гончара, Б. Олійника, Г. Чубач, Н. Гнатюка, В. Грабовського, Л. Вишеславського та ін., де він розкриває себе прибічником виразного лаконічного малюнка, «розгортаючи книгу-метафору в часі, оперуючи художніми засобами як режисер» (за М. Дьомінім), що особливо відчувається в останній мистецьки опрацьованій ним книжці – сонетах Івана Франка «Зів'яле листя».

У цей самий період художник створює свої неперевершені графічні портрети (у тому числі «Вчитель. Портрет Г. Якутовича», «Автопортрет»), своєрідні, упізнавані за творчою манерою із властивим йому загостреним відчуттям лінії, динаміки її руху; монументальні гобелени, зокрема серію для оздоблення Донецького театру опери та балету ім. А. Солов'яненка («Дерево життя», «Вічне», «Танок», «Пісня» (усі – 1994)).

Крізь усю творчість автора проходить краса жіночого образу, спрямованого в бік багатозначних асоціацій та алюзій, – суто «чебикінського» за індивідуальністю сприйняття й неповторного вирішення вишуканою, точною, переконливою, чутливою до передачі найтонших емоцій лінією віртуозного майстра рисунку. Кожен його штрих, незважаючи на імпровізаційний характер фігуративних композицій, несе певне змістовне та пластичне навантаження.

Про харизматичну постать маестро свого часу вдало висловився його наставник Г. Якутович: «Андрій Чебикін своєю яскравою зовнішністю та темпераментом нагадує мені одного з мешканців Олімпа – якогось античного бога. Так само мистецькі його діяння сприймаються як вільно захоплюючий процес творення».

Справді, з роками Андрій Володимирович дедалі більше зовні асоціюється з античним Зевсом – таким, яким зображували його давні греки. У грудні 1996 року, коли вийшов Указ Президента України про заснування Академії мистецтв України як вищого науково-творчого центру в державі, її президентом одностайно обрали відомого

громадського і державного діяча, педагога і митця з беззаперечним авторитетом – А. Чебикіна.

Завершилося трагічне ХХ ст. Відходять Майстри і Метри, настав час нових поколінь. Розмаїтість індивідуальних новаторських шукань разом із протистоянням різних течій на початку ХХІ ст. визнано нормою візуального мистецтва. Його характерною рисою є тотальна переоцінка не тільки реалізму, а й усіх напрямів класичного модернізму з погляду Contemporary Art, що переважно використовує новітні технології – комп'ютерні, фото- й відеотехніки.

Водночас слід віддати належне тому, що потужна творчість українських митців, яких було нагороджено за півстоліття Шевченківською премією, усе-таки не розчиняється на тлі вітчизняного мистецького загалу і навіть не тоне у світовому безмірі.

1. *Архипенко О.* Чому я виготовив погруддя Тараса Шевченка // Українські вісті. – 1989. – № 11. – 12 березня. – С. 3 (подано за: Образотворче мистецтво. – 2012. – № 1/2).
2. *Білецький П.* Михайло Деревус. Альбом. – К. : Мистецтво, 1987.
3. *Благовецкий А.* Шевченко в Петербурге (1858–1861). Воспоминания о Тарасе Шевченко. – К. : Дніпро, 1988.
4. *Бушак С.* Художні світи Івана Марчука. Вступне слово. – Каталог творів «Іван Марчук». – К., 2000.
5. *Владич Л.* Карпо Трохименко. – К. : Мистецтво, 1969.
6. *Горинь Б.* Рентгенограф людських душ // Образотворче мистецтво. – 2009. – № 4.
7. *Гоян Я.* Диво Касіяна // *Касіян В.* Автопортрет. – К. : Веселка, 2004.
8. Діалог з Михайлом Деревусом // Образотворче мистецтво. – 1985. – № 3.
9. *Касіян В.* Сповідь душі // *Касіян В.* Автопортрет. – К. : Веселка, 2004.
10. Киевская старина. – 1894. – Кн. 2.
11. *Котляр Є.* Горизонти харківської монументальної школи // Образотворче мистецтво. – 2006. – № 3.
12. *Марусенко П.* Глиба // Fine Art. – 2009. – № 2–3.
13. *Овсійчук В.* Феодосій Гуменюк. – Альбом-Каталог. – К. : АртЕк, 1995.
14. *Овсійчук В.* Барвисті епопеї Стороженкового серця // Образотворче мистецтво. – 2008. – № 1.
15. Опанас Заливаха. Альбом / упоряд. Б. Мисюга. – К. : Смолоскип, 2003.
16. *Павлова Т.* Гонтарівська мелодія слобідського пейзажу. (Світлій пам'яті Віктора Гонтаріва) // Образотворче мистецтво. – 2009. – № 3.
17. *Петрова О.* Мистецтвознавчі рефлексії. – К. : Видавничий дім «КМ-Академія», 2004.
18. *Попов А.* Елена Кульчицкая. Графика, живопись. – М. : Советский художник, 1983.
19. *Пошивайло І.* Центр Гончара: в заручниках духовного плебейства // Образотворче мистецтво. – 2001. – № 2.
20. *Сверстюк Є.* Свято неба і землі // Fine Art. – 2008. – № 2.
21. *Скуратівський В.* Людмила Семикіна. Високий замок. – Альбом. – К., 1996.
22. *Собкович О.* «Витівки творчого духу» Івана Марчука // Образотворче мистецтво. – 2010. – № 2–3.
23. *Стороженко М.* Мій Шевченко. – К. : Грамота, 2008. – 128 с. : іл.
24. *Тарас Шевченко.* Повне зібрання творів : у 10 т. – К. : Вид-во АН УРСР, 1961. – Т. VII. – Кн. 1. – № 92–97.
25. *Тарасенко А.* Ясновидючі очі Андрія Антонюка // Образотворче мистецтво. – 2007. – № 4.
26. *Тертична В.* Його герої з добрими очима // Образотворче мистецтво. – 2008. – № 3.
27. *Тимченко С., Кузнєцова В.* Кольорова стихія майстра // Образотворче мистецтво. – 2008. – № 2.
28. *Федорук О.* Відкритий до світла свого краю. – Каталог. – Ужгород ; К., 2001.
29. *Хицінська І.* Сергій Якутович. Від кіно до театру та з любов'ю в серці // Образотворче мистецтво. – 2011. – № 3–4.
30. *Чегусова З.* Новий храм культури в Києві // Образотворче мистецтво. – 1990. – № 2.
31. *Чегусова З.* Мистецтво 1990-х. Професійне декоративне мистецтво. Художнє скло // Історія українського мистецтва : у 5 т. – К. : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2007. – Т. 5.

32. *Чегусова З.* Андрій Бокотей: про критерії професіоналізму та «львівський дух» // Fine Art. – 2008. – № 2.
33. *Чегусова З.* Останній титан Петриківки ХХ століття // Образотворче мистецтво. – 2009. – № 2.
34. *Шевченко Т.* Повне зібрання творів : у 12 т. / редкол. : М. Г. Жулинський (голова) та ін. – К. : Наукова думка, 2003. – Т. 4.
35. *Яців Р.* Андрій Бокотей. Світозначення у призмі скла // Мистецький ужинок. – 2011. – № 2.

УДК 7.071.1Шевченко:7.072.2Ернст

Ірина Ходак
(Київ)

ОБРАЗОТВОРЧА СПАДЩИНА ТАРАСА ШЕВЧЕНКА В ДОСЛІДЖЕННЯХ ФЕДОРА ЕРНСТА

У статті в контексті практичної музейної та науково-дослідницької діяльності проаналізовано праці завідувача художнього відділу Всеукраїнського історичного музею ім. Т. Шевченка, наукового співробітника Кабінету українського мистецтва Всеукраїнської академії наук Ф. Ернста (1891–1942) про Шевченка-художника. Основну увагу приділено осмисленню вченим образотворчого доробку мистця у двох неопублікованих матеріалах – вступній монографічній розвідці «Шевченко як маляр на тлі його доби» (1932–1933), що призначалася для академічного Повного зібрання творів Т. Шевченка, та статті «Шевченкова картина “Невільник”» (1933).

Ключові слова: шевченкознавство, мистецтвознавство, образотворча спадщина, мистець, виставка, розвідка, повне зібрання творів.

В статье в контексте практической музейной и научно-исследовательской деятельности анализируются труды заведующего художественным отделом Всеукраинского исторического музея им. Т. Шевченко, научного сотрудника Кабинета украинского искусства Всеукраинской академии наук Ф. Эрнста (1891–1942) о Шевченко-художнике. Основное внимание уделяется осмыслению ученым изобразительного наследия художника в двух неопубликованных материалах – вступительной монографической статье «Шевченко как живописец на фоне его эпохи» (1932–1933), предназначенной для академического Полного собрания сочинений Т. Шевченко, и статье «Картина Шевченко “Невольник”» (1933).

Ключевые слова: шевченковедение, искусствоведение, изобразительное наследие, художник, выставка, исследование, полное собрание сочинений.

In the context of practical museum and research activities, the author analyzes the works of the Head of the Shevchenko All-Ukrainian Historical Museum's Art Department, a researcher of the Cabinet of Ukrainian Art at the All-Ukrainian Academy of Sciences F. Ernst (1891–1942) on Shevchenko as an artist. The author places an emphasis on the scholar's comprehension of the fine arts heritage of Shevchenko realized in two unpublished papers – an introductory monographic article *Shevchenko as an Artist against the Background of His Epoch* (1932–1933), intended for the academic *Complete Set of T. Shevchenko*, and an article *Shevchenko's Painting “The Slave”* (1933).

Keywords: Shevchenko studies, art history, fine arts heritage, artist, exhibition, research, complete set of works.

Констатація диспропорції між дослідженнями літературного й образотворчого доробку Т. Шевченка вже давно стала звичною. При цьому донині не опубліковано, а тому практично не осмислено, чимало праць мистецтвознавчого шевченкознавства, і не лише окремі статті з контрверсійними, як для усталеного впродовж століття канону, атрибуціями творів чи цікавими роздумами, але й ґрунтовні монографічні

розвідки про Шевченка-художника. Насамперед це стосується напрацювань учених 1920-х – початку 1930-х років, що внаслідок зміни вектору розвитку гуманітаристики в УСРР зникли з наукового контексту (не були введені до нього) разом з фізичним знищенням їхніх авторів. Помітне місце серед них займають дослідження завідувача художнього відділу Всеукраїнського історичного музею ім. Т. Шевченка (далі – ВІМТШ) і наукового співробітника Кабінету українського мистецтва Всеукраїнської академії наук (далі – ВУАН) Федора Ернста (1891–1942).

Останнім часом внесок Ф. Ернста в шевченкознавство неодноразово привертав увагу дослідників, передусім С. Білоконя, О. Нестулі й С. Везомської, Г. Довженок, але жоден з них не аналізував його праці, присвячені образотворчій спадщині художника. С. Білокінь, зауваживши членство Ф. Ернста в кількох шевченківських комітетах, зосередився на його ролі в увічненні пам'яті мистця, а також на історії підготовки й долі 8-го тому Повного (так званого єфремовського) зібрання Шевченкових творів, для якого він нібито написав монографію (насправді вступну монографічну розвідку) «Шевченко як маляр на тлі його доби». Крім цього, С. Білокінь згадав про підготовку дослідником двох виставок, на яких експонувалися твори Т. Шевченка, та опублікування ним статті про історію формування збірки робіт художника у ВІМТШ [5; 4; 2, с. 189–204].

О. Нестуля й С. Везомська в розлогій монографічній розвідці, уміщеній у виданні Ернстового щоденника 1925–1933 років, згадали вже про три організовані вченим виставки, навели приклади його безпосередньої причетності до поповнення творами художника, зокрема полотном «Селянська родина», збірки ВІМТШ (на жаль, відомості рясніють численними неточностями), указали на згадану історіографічну публікацію та написання дослідження «Шевченко як маляр на тлі його доби», яке знову-таки назвали монографією і жодним чином не пов'язали з академічним виданням [18, с. 27–31]. У статті про Ф. Ернста в «Шевченківській енциклопедії» перераховані відомості доповнено згадкою про неопубліковану розвідку вченого «Шевченкова картина “Невільник”» [6], на яку також покликався невідомий автор коментаря до картини «Селянська родина» в останньому академічному Повному зібранні творів Т. Шевченка, помилково датувавши її 1931 роком [26, с. 445].

До студіювання Шевченкової образотворчої спадщини Ф. Ернст звернувся після того, як у грудні 1923 року обійняв посаду завідувача художнього відділу Першого державного музею (з 1924 р. – ВІМТШ). Одночасно з поповненням збірки він займався інвентаризацією зібраних раніше пам'яток, зокрема творів Т. Шевченка, що вимагала перевірки чинних атрибуцій. До занурення в шевченкознавчу проблематику його спонукала й підготовка виставки «Український портрет XVII–XX ст.» (1925 р., співорганізатор – Д. Щербаківський), до якої ввійшли двадцять чотири твори, що на той час уважалися Шевченковими [28, с. 53–55]. Ф. Ернст не зумів правильно атрибутувати деякі експонати, насамперед ті, що поповнили колекцію закладу незадовго до відкриття виставки: у каталозі привезений А. Терещенком 1924 року із Золотоніського музею «портрет військового (Ясевича?)» та подарований 1925 року С. Яремичем «подвійний портрет-погруддя І. М. Сошенка й А. Заболотського» фігурували як твори Т. Шевченка [28, с. 54], хоча згодом дослідник дійшов інших висновків. У вміщеному в каталозі нарисі розвитку вітчизняного портретного малярства з кінця XVIII ст. Ф. Ернст коротко охарактеризував Шевченка-майлера, наголосивши, що «двадцять чотири портрети, Шевченковою рукою писані, наочно доводять, що Тарас був художником не “між іншим”, у межичасі своєї літературної творчості, а першорядним майстром, віртуозом в орудуванні і аквареллю, й олією, й вугілем, і олівцем» [28, с. 32–33]. Тоді ж у розлогій статті він визначив творчість художника як вияв «нового академізму» й виокремив у ній три періоди, які проілюстрував експонатами виставки [9, с. 58].

Восени 1927 року Ф. Ернст облаштував у ВІМТШ виставку «Тарас Шевченко на тлі його доби», на якій поряд з рукописами, листами, виданнями творів, речами й

світлинами було репрезентовано малярський і графічний доробок художника та його сучасників з київської колекції [24; 25]. Ця знакова імпреза не мала каталогу, тому навіть фахівцям мало що відомо про неї, доказом чого є останнє Повне зібрання творів Т. Шевченка, у якому відзначено експонування на виставці лише тих кількох робіт, про які згадав свого часу Є. Кузьмін [16].

Каталог згаданої виставки спочатку готувала працівниця ВІМТШ В. Грущенко. Наприкінці лютого 1928 року Ф. Ернст виправив помилки, якими рясніли підготовлені нею матеріали, і 6 березня передав текст каталогу директорові Музею Р. Заклинському. Керівництво з якихось причин гальмувало його видання, що спонукало науковця 11 квітня на засіданні музейного комітету зробити «заяву в справі ненормальної постановки справи з друкуванням каталогу» [22, с. 82]. На тому самому засіданні Р. Заклинський зачитав свою передмову до видання. У травні 1928 року Ф. Ернст продовжив роботу над каталогом (збирав відомості про час надходження Шевченкових творів до Музею, опрацьовував альбом «Souvenir d'Orenburg», займався атрибуцією деяких творів, наприклад, полотна «Селянська родина»), а на початку червня писав вступну статтю [22, с. 82].

Хоча каталог виставки «Тарас Шевченко на тлі його доби» так і не вийшов у світ, 15 березня 1929 року дослідник оприлюднив зібрані в ході його підготовки відомості в доповіді «Як збиралися малярські твори Шевченкові у Всеукраїнським історичним музеї ім. Шевченка» на об'єднаному засіданні Науково-дослідної кафедри мистецтвознавства та ВІМТШ [27] і подбав про її публікацію [13].

Розвідка Ф. Ернста донині залишається для науковців основним джерелом інформації про час надходження творів Т. Шевченка до київського музею. При цьому вони не зауважили, що стаття, у якій схематично окреслено лише основні етапи формування колекції закладу, містить чимало лакун і неточностей. Причин цьому кілька. По-перше, до Ф. Ернста в Музеї не вели окремої інвентарної книги художнього відділу, у якому зберігалися Шевченкові твори. По-друге, на час написання статті відійшли в інший світ безпосередні творці колекції: директор і завідувач художнього відділу М. Біляшівський помер 26 квітня 1926 року, а завідувач відділами історико-побутовим і народного мистецтва Д. Щербаківський укоротив собі віку 6 червня 1927 року. Нарешті, з певних причин дослідник вирішив обмежитися опублікованими джерелами (річними звітами Музею, каталогами виставок, журнальними хронікальними замітками) і оминув музейний архів, включно з книгами надходження експонатів, листуванням тощо. Унаслідок цього навіть у визначенні часу започаткування музейної збірки Шевченкової образотворчої спадщини він припустився помилки. Покликаючись на музейний звіт, Ф. Ернст датував цю подію 1910 роком, коли К. Жученко подарував закладу три офорти, два з яких мали авторські дарчі написи [13, с. 123–124]. Повз його увагу пройшов здійснений М. Біляшівським 1907 року запис до інвентарної книги гравюр, літографій і автотипій про надходження офорта «Вірсавія» від Олексія Федоровича Новицького, не кажучи вже про намір В. Горленка подарувати однойменний офорт 1904 року [23, с. 104, 105].

Восени 1928 року під орудою Ф. Ернста у ВІМТШ було організовано ще одну масштабну виставку – «Українське малярство XVII–XX ст.», яка завершила цикл великих тематичних експозицій закладу, що не лише сформували канон вітчизняного малярства, але й наочно продемонстрували його. Центральне місце в третій залі, що репрезентувала, за визначенням ученого, добу «кріпацько-панської культури другої чверти XIX віку», відвели шістдесяті чотирьом Шевченковим творам, а також альбому «Souvenir d'Orenburg» [21, с. 57–59]. І в уміщеному в каталозі виставки нарисі [21, с. 52–53], і в присвяченій імпрезі статті [8] дослідник наголосив, що виконані в різних техніках і жанрах експонати давали відвідувачеві можливість простежити еволюцію творчості Т. Шевченка – від раннього акварельного «етюду голови в льоконках» 1834 року до останніх автопортретів 1860 року. За його твердженням, художник переважно був майстром «інтимних, невеликих портретів, краєвидів, побутових сцен,

ілюстрацій, офортів, тонких по техніці й глибоких по вкладеному в них знанню й почуттю рисунку, кольориту, світлотіні» [21, с. 52]. Найсвоєріднішим з-поміж творів Ф. Ернст уважав «Селянську родину», що «відповідає любови допіру звільненого кріпака до сільського люду й манірою своєю цілком відмінна від інших – ще дуже рідких тоді – картин з сільського побуту» [21, с. 52].

Згадані виставки й публікації сприяли залученню науковця до складу створеної 1929 року комісії малярської творчості Шевченка Інституту Т. Шевченка, яка, що-правда, так і не змогла розгорнути діяльність [14, с. 12, 29].

У 1930 році Ф. Ернст опублікував рецензію на книгу О. Скворцова «Жизнь художника Тараса Шевченко», у якій відзначив ретельне опрацювання московським колегою шевченкознавчої літератури, включно з найновішими публікаціями, та його вміння стисло й захоплююче розгорнути перед читачем панораму драматичного життя мистця [10]. Окрім дрібних фактографічних помилок, науковець зауважив брак аналізу образотворчої спадщини Т. Шевченка, чого, як він уважав, варто було сподіватися від О. Скворцова як фахового мистецтвознавця. Того самого року побачив світ підготовлений за редакцією Ф. Ернста путівник «Київ», у якому він особисто чи у співпраці з іншими дослідниками написав нариси про будівлі на Георгіївському завулку 11 та Ірининській вулиці 10, де 1859 року бував Т. Шевченко [15, с. 291–292, 326–327]. Також дослідник, як уже зазначалося, брав активну участь у роботі численних комітетів з увічнення пам'яті видатного поета й художника, зокрема, з 1928 року був членом Всеукраїнського Шевченківського комітету й Комітету з упорядкування Шевченкової могили, а з 1929 року – членом Комітету й журі по збудуванню пам'ятника в Харкові [2, с. 193–196].

У лютому 1932 року київська філія видавництва «Література і мистецтво» звернулася до Ф. Ернста з проханням підготувати нарис про Шевченка-художника для восьмого тому («Малярські твори Тараса Шевченка») Повного зібрання його творів [22, с. 80–81]. Слід зауважити, що тоді дослідник був науковим співробітником Кабінету українського мистецтва ВУАН, у якому, окрім підготовки «Словника діячів мистецтва на Україні від часів раннього феодалізму до сучасності», монографії про творчість В. Боровиковського, досліджень соціалістичного будівництва Києва, взявся за написання розвідки «Шевченко як маляр на тлі його доби» [17, арк. 20–21].

Позаяк доля згаданого тому вже була предметом наукового дослідження [20; 3, с. 575–580; 22], обмежимося згадкою про те, що угода, укладена наприкінці 1923 року між київською філією Державного видавництва України та Комісією для видавання пам'яток новітнього українського письменства ВУАН (голова – С. Єфремов), передбачала першочергову підготовку третього (згодом він став четвертим) тому зі щоденником поета та сьомого (згодом він став восьмим) тому, присвяченого Шевченковому пластичному доробку [22, с. 73]. До арешту С. Єфремова 1929 року вдалося видати два томи – щоденник і листування Т. Шевченка.

На час отримання Ф. Ернстом замовлення на написання вступної розвідки для восьмого тому його основна частина (упорядковані О. Новицьким коментарі до 1021 твору, ілюстративний блок, покажчики) здебільшого була віддрукована, а ось вступну розвідку академіка публікувати заборонили, кваліфікувавши її як буржуазно-націоналістичну писанину [22, с. 79–80]. Отже, науковець мав підготувати рукопис у стислий термін, що змусило його відкласти роботу над іншими замовленнями, зокрема над нарисом «Українське мистецтво». У листі до видавництва «Мистецтво» 25 вересня 1932 року він так пояснював ситуацію: «...я підписав з названим видавництвом [“Література і мистецтво”. – І. Х.] угоду на велику академічну працю про “Шевченка як маляра”, і приступив до останньої. Роботу цю я дійсно вважав за більш термінову, оскільки більшість ілюстративного матеріалу вже віддрукована, а текст до нього (акад.[еміка] Новицького) лежить набраний і зверстаний вже близько 1½ років і завантажує друкарню. Над “Шевченком” я працював все літо і працюю зараз. Прибл.[изно] через місяць сподіваюсь закінчити і тоді думав приступити до

“Українського мистецтва”, яке мене значно більше цікавить[,] ніж “Шевченко”...» [22, с. 82–83].

Попри концентрацію зусиль на підготовці розвідки про Шевченка-художника, дослідник не встиг її завершити у встановлений термін. Тим часом київська філія видавництва «Література і мистецтво» залишилася непохитною щодо дати подання рукопису: «На Вашу [Ф. Ернста. – I. X.] заяву від 15/VIII 32 року повідомляємо: продовжувати пізніше 1/IX–32 р. термін подання Вами Вашої статті “Шевченко, як маляр” ми не можемо через те, що друкарні (5 та 6) набір відповідного тому вже зробили і при такій затримці, відмовляються виконувати далі роботу.

Тому повідомляємо, що Вам обов’язково треба подати свій рукопис протягом серпня місяця і ні в якому разі не пізніше 1 вересня. При цьому попереджаємо, що відповідальність за збитки, які можуть виникнути через затримку з Вашого боку в подачі матеріалу, покладаються на Вас» [22, с. 83].

Погрози видавництва вдатися до економічних санкцій не вплинули на автора. У плані роботи Кабінету українського мистецтва ВУАН на 1933 рік визначили, що він остаточно опрацює розвідку й підготує ілюстративний матеріал до 4 травня [22, с. 83]. Ф. Ернст мав будь-що впоратись із завданням, позаяк оприлюднений на початку 1933 року Комітетом для видання творів Т. Шевченка при Соціально-економічному відділі ВУАН план видання Повного зібрання творів мистця містив відомості про те, що том «Малярська творчість Т. Шевченка» «уже закінчується друком і виходить 1933 р.» [7, с. 2]. Як засвідчує запис у щоденнику Ф. Ернста, 25 березня 1933 року він, нарешті, передав до київської філії видавництва «Література і мистецтво» розвідку «Шевченко як маляр на тлі його доби». Щоправда, у звіті Кабінету українського мистецтва ВУАН наведено інші дати: працю обсягом дев’ять друкованих аркушів дослідник передав до видавництва на початку квітня, а ілюстративний матеріал з підтекстівками – 20 квітня 1933 року [22, с. 83].

Протягом 1933 року Ф. Ернсту довелося кілька разів доопрацьовувати дослідження з огляду на зауважені рецензентами огріхи, зокрема ідеологічні. Це й не дивно, адже на той час Комітет для видання творів Т. Шевченка не лише категорично заперечував досягнення попередників, але й декларував потребу культурної революції в царині шевченкознавства, зокрема, заступник голови Комітету О. Дорошкевич обіцяв «здерти з Шевченка леп буржуазної науки» і «подати його твори на основі матеріалістичної діалектики» [7, с. 2]. Дослідження науковця на різних етапах підготовки рецензували І. Врона та Є. Шабліовський. Обидві рецензії надзвичайно показові для розуміння механізмів ідеологізації української гуманітаристики на початку 1930-х років.

І. Врона, який ознайомився з невикінченим рукописом Ф. Ернста (розповідь уривалася на Шевченковому арешті), зауважив, що праця «побудована на детальному дослідженні документації і фактичного матеріалу, який розглядається автором в історичній послідовності (за життєписом Шевченка)» [22, с. 83]. Водночас він указав на відсутність загальної характеристики Т. Шевченка як маляра та роз’яснення, чому він «все ж не зробився у малярстві тим, чим він став у поезії і літературі» [22, с. 84], а також на переважаність фактажем, загальними екскурсами. Також рецензент не оминув ідеологічних огріхів, серед яких – зайві, на його думку, відомості про придбання портрета В. Жуковського царською родиною та про часткове повернення збірки Л. Жемчужникова в Україну. Утім, висновок І. Врони був позитивний: за умови закінчення рукопису й усунення недоліків він погоджувався на його видання [22, с. 84].

Є. Шабліовський, який у липні 1933 року прочитав повний текст розвідки, виявився категоричнішим за І. Врону. Побіжно відзначивши її позитивні риси (докладне висвітлення оточення Т. Шевченка в Україні й тогочасного стану розвитку мистецтва, характеристики портретного та граверного доробку художника), він зосередився на «загальнометодологічних» хибах автора, якими, наприклад, уважав заперечення сатиричної спрямованості творчості Т. Шевченка, намагання розмежувати характер його малярської та літературної творчості, відсутність висвітлення революційно-демо-

кратичного оточення мистця, брак відомостей про його художні смаки й оцінки окремих напрямів чи майстрів. Є. Шабліовський порадив, щоб Ф. Ернст орієнтувався на конкретні твори, уміщені у виданні, виокремив розділи з відповідними заголовками й висновками, акцентував увагу на творах, які мають важливе значення для характеристики Т. Шевченка як маляра тощо. Отже, хоча рецензент і зауважив, що праця дослідника «в порівнянні з буржуазно-націоналістичною квазінауковою писаниною акад.[еміка] Новицького становить значний крок в науковому висвітленні малярської діяльності Шевченка», він наполягав на її суттєвому доопрацюванні та повторному рецензуванні І. Вроною [22, с. 84–85].

14 липня 1933 року Ф. Ернст отримав від видавництва рукопис після рецензії Є. Шабліовського й перегляду Євгеном Кирилюком. У стислі терміни він доопрацював розвідку, яка «була схвалена до друку восени 1933 р. в наміченому академічному виданні Шевченка Наркомосу УСРР» [2, с. 255].

Обставини, за яких було написано працю, суттєво позначилися на її структурі й змістовому наповненні. Жорстка регламентованість терміну подання рукопису призвела до нерівномірності висвітлення різних етапів творчості мистця: на 154-х із 211-ти сторінок (три чверті тексту) йшлося про період становлення й початок його діяльності (до арешту 1847 р.). Мало того, у заключній частині, присвяченій Шевченковому доробку періоду заслання й останніх років життя, автор, удавшись до статистичного методу, навів відомості про кількість і відсоткові співвідношення різножанрових робіт, створених у різні періоди. Щодо змісту, то з огляду на загальну тенденцію дослідження було насичене вульгарно-соціологічними означеннями та містило розлогі соціально-економічні характеристики різноманітних реалій.

Розпочинається розвідка із соціально-економічної характеристики місцевості, з якої походив мистець. Намагаючись продемонструвати суперечності на зламі «від вищого розквіту феодално-кріпацького ладу до його поступового загнивання й зміцнення елементів промислового капіталізму» [11, арк. 1], автор ретельно перерахував площі та підприємства навколишніх маєтків, зокрема Станіслава Понятовського в Корсуні й Богуславі та Григорія Потьомкіна в с. Козацьке, Смілі й Вільшанському ключі, деякі з яких згодом успадкували Шевченків пан П. Енгельгардт та його тітки – О. Браницька й В. Голіцина. Зрозуміло, що весь пафос був спрямований на викриття жорстокості родовитих власників і тих брутальних способів, якими вони примножували свої землі й визискували селян [11, арк. 1–7].

Шевченків потяг до мистецтва, що виявився з малих років, Ф. Ернст виводив із закладених у селянській масі орнаментальних уподобань (різьблення, розпис хат, вишивання тощо), нагадавши, як хлопчаком майбутній художник у власноруч складеній з аркушів паперу книжечці «хрестами // і візерунками з квітками // кругом листочки» обводив. Пізніше самостійно копіював гравюри, імовірно, навчався в Рустема у Вільно (дослідник припускав, що «зв'язок з школою Рустемовою» Т. Шевченко міг установити пізніше – у Варшаві чи Петербурзі) та Франца Лампі у Варшаві, і це заклало підґрунтя внутрішньої боротьби: «...в нім бореться селянський примитив, тематика рідного села спочатку з розповсюдженими серед дрібної буржуазії зразками лубочної гравюри, а далі з канонізованими в тодішній шляхетсько-академічній школі формами, які він мимоволі змушений засвоювати через копіювання зразків і відрисовування клясичних скульптур» [11, арк. 24]. Упродовж шести років перебування в Ширяєва юнак «набув певного ремісничого фахового знання, <...> компоновав орнаменти, складав робочі рисунки, з яких робились трафарети, певно виконував композиції орнаментальних розписів й безпосередньо на стінах та плафонах» [11, арк. 28–29], а також продовжував самостійно копіювати гравюри, що засвідчував, на думку Ф. Ернста, не лише рисунок «Погруддя жінки» 1830 року, але й акварель «Голова в локонах» 1834 року [11, арк. 30].

Зустріч з І. Сошенком, що дала стимул для подальшої творчості Т. Шевченка, водночас, за твердженням науковця, втягнула його у сферу академічного впливу, що

став ще виразнішим під час навчання в Імператорській академії мистецтв, коли молодий художник добровільно пішов у «кабалу дворянського класицизму» [11, арк. 62]. Негативні оцінки тогочасної академічної системи навчання та її впливу на Т. Шевченка були притаманні більшості Ернстових попередників і старших сучасників, які виходили з естетичних критеріїв. На противагу їм дослідник керувався соціальним підходом, характеризуючи Шевченкового наставника К. Брюллова як «символ реставрації дворянського класицизму, яскраве виявлення розкладу феодалізму з своєю проповід[д]ю чистої краси проти на той час революційних спроб молодого буржуазного мистецтва, в передових загонах якого виступали Венеціанов і Федотов» [11, арк. 60]. Зрозуміло, що будь-які прояви академічності у творчості Т. Шевченка отримували відповідну оцінку автора розвідки. Навіть у роботах селянської тематики з виразним соціальним пафосом, наприклад, полотні «Катерина», Ф. Ернст відзначав численні хиби з огляду на використання художником формально-технічних прийомів академічної школи. Ідеалізація, шаблонність – такі означення з негативним забарвленням він повсякчас уживав до Шевченкових творів. І хоча із часу опублікування «Кобзаря» художник поступово відходив від академічних традицій, особливо під час подорожей в Україну та на заслання, цілковито здолати їх так і не зміг. Одним з наслідків такого підходу стало заперечення дослідником художньої цінності серії «Блудний син», де автор, на його переконання, не спромігся досягти «ні меткої сатири, ні побуту тогочасного російського купецтва, ні поучительної моралі» [11, арк. 180]. Як і визнання занепадницьким доробку мистця останніх років життя: «...тематично продукція Шевченкова останніх років в царині гравюри не міняє загальної картини занепаду оригінальної творчості – але тим не менш дає низку цілком нових мотивів, трактувань, блискучих технічних досягнень» [11, арк. 200].

Ф. Ернст значну увагу приділив дражливому питанню соціального замовлення. Ніби виправдовуючи Т. Шевченка, який користувався гостинністю заможного панства й портретував чимало його представників, він пояснював, що саме малярство було його професією й постійним джерелом існування, а в тогочасних соціально-економічних умовах кожен фаховий художник був змушений або обслуговувати панську садибу, або обіймати казенні посади, що також пов'язували його зі шляхетством [11, арк. 96–99].

Із часу першої подорожі Т. Шевченка в Україну (1843) Ф. Ернст відмовився від послідовного хронологічного викладення подій, натомість охарактеризував доробок художника в різних жанрах у контексті становлення й розвитку цих жанрів в українському мистецтві, а також подав найвичерпнішу на той час характеристику творчості малярів-кріпаків, іноземних мистців та фахових російських і українських майстрів в Україні наприкінці XVIII – у першій половині XIX ст.

Попри значні успіхи Т. Шевченка в портретному малярстві, офорті, визнання за ним ролі першого українського жанриста й пейзажиста, у висновках Ф. Ернст наголосив, що слава поета-борця досі заступає Шевченка-художника й не дозволяє об'єктивно оцінити його місце в українському мистецтві.

Хоча дослідник писав розвідку, коли коментарі О. Новицького до Шевченкових творів були віддруковані, він висловив низку цінних доповнень і зауважень до них. Наприклад, поповнив реєстр творів художника олійним чоловічим портретом 1845 року, придбаним ВІМТШ 1929 року з контори Держторгу, і припустив, що на ньому зображений Степан Прехтель [11, арк. 114] (нині в портретованому вбачають Йосипа Рудзинського). Стосовно уточнень атрибуцій О. Новицького, то Ф. Ернст указав, зокрема, що портрет Миколи Репніна з колекції ВІМТШ є оригінальним твором Йозефа Горнунга 1840 року, а не Шевченковою копією з нього; напис «Ясевич» на одному з акварельних чоловічих портретів – не прізвище зображеного, а авторський підпис, тобто автором твору є К. Ясевич, а не Т. Шевченко [11, арк. 97, 111]. Також дослідник не поділяв сумнівів О. Новицького щодо зображення на акварельному портреті 1833 року П. Енгельгардта (академік уважав, що військовий не міг бути

зображений у партикулярному вбранні), зауваживши, що, по-перше, Шевченків пан вийшов у відставку до написання портрета, по-друге, ідентифікацію особи підтверджує достовірний Енгельгардтів портрет середини 1840-х років роботи шведського (насправді фінського) художника Берндта Годельхейма (*Berndt Godenhjelm*), придбаний ВІМТШ у нащадків портретованого 1932 року [11, арк. 32].

Окрім розлогих екскурсів в історію розвитку окремих жанрів в українському мистецтві та культурного життя в Україні в першій половині XIX ст., атрибуційні розшуки та інші джерелознавчі відомості є найціннішою складовою розвідки Ф. Ернста, що не втратила значення донині.

Дослідження науковця мало бути надруковане в новому Повному зібранні творів Т. Шевченка, започаткованому 1933 року Наркоматом освіти УСРР спільно з Інститутом Т. Шевченка у зв'язку з підготовкою до відзначення 120-річчя мистця. За задумом ініціаторів, видання мало відіграти важливу культурно-політичну роль, подавши марксистське трактування Т. Шевченка як великого поета-революціонера. Щоб заперечити досягнення попередників, його навіть анонсували як буцімто перше повне академічне зібрання Шевченкових творів: «Досі на Україні не було організовано повного академічного видання творів поета-революціонера. Це сталося через те, що передній провід Наркомосу не віддав належної уваги цій справі, передавши її групі людей, які потім виявили себе, як одверті контрреволюціонери, українські буржуазні націоналісти, що не в їхніх інтересах було видати докладно опрацьовані, в академічному виданні зібрані, всі твори великого поета-революціонера» [1, с. 155]. Планувалося, що видання складатиметься з десяти томів, зокрема, перші два томи міститимуть поезії, третій і четвертий – російські поеми, драми й повісті, п'ятий том – щоденник та автобіографію, шостий – листи, сьомий – малярські твори, восьмий – корпус архівних матеріалів про мистця, дев'ятий – мемуари та згадки про нього, десятий – бібліографію праць за 1840–1935 роки [1, с. 155–156]. Увесь проект передбачали реалізувати впродовж двох років (1934–1935), а перші два томи поезій і присвячений образотворчій спадщині сьомий том мали вийти у світ щонайпізніше в березні – квітні 1934 року. Для опрацювання й систематизації матеріалів для академічного видання при Інституті Т. Шевченка були створені чотири спеціальні сектори, а також окремі бригади фахівців, керівництво якими поклали на Є. Шаблювського, а загальне редагування – на редколегію в складі наркома освіти УСРР В. Затонського, його заступника А. Хвилі та І. Кулика [1, с. 156].

23 жовтня 1933 року Ф. Ернста заарештували, після чого про публікацію його праці «Шевченко як маляр на тлі його доби» вже не йшлося. Видруковані матеріали тому образотворчої спадщини (ілюстративний блок, коментарі до творів, покажчики) так і не було зведено, а 1934 року їх знищили в першій друкарні в Києві, унаслідок чого донині збереглися лічені примірники праці [3, с. 578–579].

Ув'язнення та заслання не позначилися на інтересі Ф. Ернста до творчості Т. Шевченка. Так, до 125-ї річниці від дня народження мистця науковець, який знайшов прихисток в Уфі, готував доповіді про нього, а також не залишав надій видати розглянуту розвідку в Москві, однак вони не справилися [2, с. 252, 255–258]. Тим часом в УРСР підготовка до видання пластичного Шевченкового доробку тривала до початку Великої Вітчизняної війни, щоправда, замість померлих чи репресованих дослідників, які визначали характер відповідних студій у першій третині XX ст., до справи взялися їхні непримиренні опоненти, представники так званого марксистського мистецтвознавства. Приміром, у 1939–1941 (1940–1941?) роках до роботи в Інституті літератури ім. Т. Шевченка АН УРСР як редактора академічного видання Шевченкової художньої спадщини залучили С. Раєвського, який першочерговим завданням називав розвінчання писанини попередників, що фальсифікували спадщину Шевченка-художника [19, с. 64].

Одночасно з розвідкою «Шевченко як маляр на тлі його доби» Ф. Ернст написав статтю «Шевченкова картина “Невільник”» (1933), у якій запропонував власну інтер-

претацію полотна, краще званого за назвою «Селянська родина» [12]. У першій частині статті дослідник детально розповів про історію придбання й реставрації картини, суттєво спотворену в останньому Повному зібранні творів Т. Шевченка [26, с. 445].

Уперше оглянувши полотно в листопаді 1927 року в помешканні Б. Модзалевського в Ленінграді, Ф. Ернст наступного року завдяки коштам, виділеним Музею до десятої річниці жовтневої революції, придбав його у власниці – доньки Ф. Лазаревського О. Янжул, а заодно отримав від неї в дарунок картину невідомого автора «Дівчина й кобзар» та подаровану Т. Шевченком Ф. Лазаревському Біблію. Сумніви щодо авторства картини «Селянська родина» остаточно зникли після проведеної влітку 1928 року реставратором Київської картинної галереї Т. Децем реставрації, у ході якої в нижньому правому куті відкрилися сліди підпису «Шевч...». Восени того самого року полотню зайняло почесне місце на виставці «Українське малярство XVII–XX ст.», у 1929 році його силуетне зображення прикрасило обкладинку каталогу імпрези, а репродукції з'явилися як у каталозі, так і в статті Ф. Ернста, монографії О. Скворцова та на листівці, що відразу розійшлася десятитисячним накладом. У каталозі виставки картина фігурувала з нейтральною назвою «Селянська родина біля хати», в укладених академіком О. Новицьким коментарях до тому Повного зібрання творів – «Родинна сцена коло хати».

Під час реекспозиції, що відбулася у ВІМТШ напередодні травневих свят 1933 року, аспірант закладу Ф. Кольченко зауважив, що селянин, який сидить на призьбі, – сліпий. Це спостереження дало Ф. Ернсту підстави припустити, що на картині зображена сцена із Шевченкової поеми «Сліпий» («Невольник»), тобто сліпий Степан з дружиною Яриною, дитиною та старим батьком. Оскільки перший варіант поеми з назвою «Сліпий» датовано 16 жовтня 1845 року – часом перебування мистця в маєтку О. Лук'яновича в с. Мар'їнське Полтавської губернії, дослідник був схильний датувати картину також часом другої подорожі Т. Шевченка в Україну, точніше, весною чи осінню 1845 року, коли той гостював у с. Мар'їнське. З огляду на це значну увагу він приділив характеристиці Шевченкового оточення, використавши опубліковані В. Беренштамом спогади колишнього кухаря Лук'яновичів – Арсена Татарчука. Ф. Ернст не лише в розглянутій статті, але й у дослідженні «Шевченко як маляр на тлі його доби» наголошував, що в академічний період мистець нерідко одночасно висловлював думки, що хвилювали його, у поетичній та малярській формах [11, арк. 78–79].

З'ясувавши зміст і час створення картини, дослідник проаналізував побудовану за академічними приписами статичну композицію та колористику й дійшов висновку, що Т. Шевченко був піонером серед російських жанристів у створенні «суцільної композиції з центральним “вузлом”», здолавши традиційну «багаторечевість й багатолюдність» [12, арк. 7–8]. Відсутність виразної соціальної спрямованості полотна, яскраво виявленої в поемі, він пояснив як впливом академічної школи, так і вибором теми з української історії: «Провадячи боротьбу з сучасним йому кріпацтвом, Шевченко за першої доби своєї діяльності ідеалізував минуле України, коли нібито нещадного визиску селян не було» [12, арк. 14].

Оригінальна Ернстова візія твору Шевченка не тільки не отримала визнання, але й не дочекалася публікації. Полотно донині подається з умовною назвою «Селянська родина» й датується 1843 роком – часом першої Шевченкової подорожі в Україну, оскільки начерки композиції містяться в альбомі, час створення якого згодом визначають 1839–1843 чи 1842–1843 роками [26, с. 504–505].

Ф. Ернсту, який розпочав шлях шевченкознавця з інвентаризації й атрибуції творів мистця в колекції ВІМТШ та нарису історії формування самої збірки, на початку 1930-х років судилося долучитися до найфундаментальнішого академічного проекту – Повного зібрання творів Т. Шевченка. Написання вступної монографічної розвідки «Шевченко як маляр на тлі його доби» для тому образотворчої спадщини в час, коли наукове середовище стрясали кадрові чистки й реляції про оволодіння марксистською методологією, було ризикованим і невдячним завданням. Хоча політична ситуація в

країні позначилася на дослідженні, привнісни вульгарно-соціологічну складову, його варто визнати вдалою спробою прочитання Шевченкової образотворчості в контексті мистецтва й художнього життя кінця XVIII – першої половини XIX ст., насамперед в Україні. Ґрунтовна джерелознавча складова праць Ф. Ернста зберігає за ними непроминальну цінність, попри ідеологеми доби й окремі помилкові твердження.

1. Академічне видання творів Т. Г. Шевченка // Червоний шлях. – 1933. – № 7. – С. 155–156.
2. Білокінь С. В обороні української спадщини. Історик мистецтва Федір Ерст / Сергій Білокінь ; Національна академія наук України, Інститут історії України, Центр культурологічних студій, Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. – К., 2006. – 355 с.
3. Білокінь С. Про видання, заборонені на стадії верстки, або тиражі яких було знищено: (1920–1941) / Сергій Білокінь // До джерел: збірник наукових праць на пошану Олега Купчинського з нагоди його 70-річчя : у 2 т. – К. ; Л., 2004. – Т. 2. – С. 554–602.
4. Білокінь С. Шевченкознавчі праці видатного історика мистецтв Ф. Ернста / Сергій Білокінь // Пам'ять століть. – 2005. – № 3–4. – С. 42–60.
5. Білокінь С. Шевченкознавчі праці Федора Ернста / Сергій Білокінь // Слово і час. – 2004. – № 7. – С. 24–34.
6. Довженок Г. Ерст Федір (Теодор Ріхард) Людвігович / Галина Довженок // Шевченківська енциклопедія : у 6 т. / Національна академія наук України, Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка ; редкол. : М. Г. Жулинський (голова), М. П. Бондар, О. В. Боронь (відп. секретар) [та ін.]. – К., 2012. – Т. 2 : Г – З / [ред. тому О. В. Боронь]. – С. 511–512.
7. Дорошкевич О. Академічне видання Шевченкових творів / Ол. Дорошкевич // Бюлетень Комітету для видання творів Т. Г. Шевченка при II відділі Всеукраїнської академії наук. – Чис. 1 (15 лютого 1933 р.). – С. 2–4.
8. Ерст Ф. Виставка українського малярства XVII–XX століття у Всеукраїнськiм історичнiм музеї ім. Т. Шевченка / Федір Ерст // Пролетарська правда. – 1928. – 21 листопада.
9. Ерст Ф. Виставка українського портрета XVII–XX століть / Федір Ерст // Життя й революція. – 1925. – № 11. – С. 55–60.
10. Ерст Ф. [Рецензія] / Ф. Ерст // Хроніка археології та мистецтва. – 1930. – Чис. 1. – С. 84. – Рец. на кн. : Скворцов А. М. Життя художника Тараса Шевченка / А. М. Скворцов. – М. : Изд-во АХР, 1929. – 111 с. : ил.
11. Ерст Ф. Шевченко як маляр на тлі його доби. Розвідка. [1932–1933]. – Архівні наукові фонди рукописів та фонозаписів Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України (далі – АНФРФ ІМФЕ), ф. 13, спр. 149, арк. 1–211+1а, 114а.
12. Ерст Ф. Шевченкова картина «Невільник». Стаття. [1933]. – АНФРФ ІМФЕ, ф. 13, спр. 144, 17 арк.
13. Ерст Ф. Як збиралися малярські твори Шевченкові у Всеукраїнськiм історичнiм музеї ім. Шевченка / Федір Ерст // Життя й революція. – 1929. – № 3. – С. 122–130.
14. Звіт про науково-дослідну роботу Київської філії Інституту Т. Шевченка. За 1929/30 академічний рік (з 1/X 29 до 1/X 30 р.). – К., 1931. – 36 с.
15. Київ: провідник / за ред. Ф. Ернста ; НКО УСРР, Всеукраїнська академія наук, Комітет святкування 10-річного ювілею ВУАН. – К., 1930. – 797 с. : ил.
16. Кузьмін Є. У Київському історичному музею відкрилася виставка художніх робіт Т. Г. Шевченка... // Червоний шлях. – 1927. – № 12. – С. 191–192.
17. Матеріали Кабінету українського мистецтва ВУАН: плани, звіти, анкети, кошторис. 1928–1933 роки. – АНФРФ ІМФЕ, ф. 13, спр. 327, 29+3 арк.
18. Нестуля О. О. Федір Людвігович Ерст і його щоденник «Художній відділ» 1925–1933 рр. / О. О. Нестуля, С. Ж. Верезомська ; Укоопспілка, Полтавський університет споживчої кооперації України, кафедра філософії та політології. – Полтава : РВВ ПУСКУ, 2008. – 242 с. : ил.
19. Раєвський С. Є. Проти буржуазно-націоналістичної фальсифікації Шевченка-художника / С. Є. Раєвський // За марксоленінську критику. – 1935. – № 1. – С. 64–82.
20. Тарахан-Берега З. Олекса Новицький – дослідник і популяризатор творчості Тараса Шевченка / Зінаїда Тарахан-Берега // Образотворче мистецтво. – 1987. – № 5. – С. 21–23.

21. Українське малярство XVII–XX сторіч: провідник по виставці / Всеукраїнський історичний музей ім. Т. Г. Шевченка ; [за ред. і з вступ. нарисом Ф. Ернста]. – К., 1929. – 109 с., 19 с. іл.
22. *Ходак І.* Восьмий том Повного зібрання творів Тараса Шевченка: спроба реконструкції проекту (1923–1934) / Ірина Ходак // Студії мистецтвознавчі. – 2011. – Чис. 2. – С. 67–104.
23. *Ходак І.* Данило Щербаківський як збирач і популяризатор мистецької спадщини Тараса Шевченка / Ірина Ходак // Студії мистецтвознавчі. – 2006. – Чис. 1. – С. 88–107.
24. Шевченківська виставка // Пролетарська правда. – 1928. – 21 січня.
25. Шевченківська виставка у Києві // Нове мистецтво. – 1927. – № 28. – С. 15.
26. *Шевченко Т.* Повне зібрання творів : у 12 т. / Національна академія наук України, Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського, Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка ; Національний музей Тараса Шевченка. – К. : Наукова думка, 2013. – Т. 8 : Живопис і графіка 1843–1847 / [ред. тому : Г. А. Скрипник, Д. В. Степовик ; упорядкув. М. А. Корнійчук, Д. В. Степовика]. – 583 с. : іл.
27. *Щепотьєва М.* Науково-дослідча кафедра мистецтвознавства в Києві в 1928–29 акад. р. / М. Щепотьєва // Хроніка археології та мистецтва. – К., 1930. – Чис. 2. – С. 86–88.
28. *Щербаківський Д.* Український портрет: виставка українського портрета XVII–XX ст. / Данило Щербаківський та Федір Ернст ; Всеукраїнський історичний музей ім. Т. Шевченка. – К., 1925. – 64 с. : іл.

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 закриту 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 XIX 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. Шевченка 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 контroversійну 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, чиї 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. Монтурна пропанда на Україні в перші роки Радянської влади. 1918–1922. Документи. Матеріали. Спогади. – К., 1969.
9. Каргоцький 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.

УДК 75.056:821.161.2.09Шевченко

Оксана Ламонова
(Київ)

ШЕВЧЕНКІВСЬКІ ВИДАННЯ ВОЛОДИМИРА ЮРЧИШИНА

У статті розглянуто творчість відомого українського графіка і майстра книжкового оформлення Володимира Юрчишина в контексті загальних проблем мистецтва книжки. Особливу увагу приділено шевченківським виданням.

Ключові слова: В. Юрчишин, українська графіка другої половини ХХ ст., мистецтво книжки.

В статье рассматривается творчество известного украинского графика и мастера книжного оформления Владимира Юрчишина в контексте общих проблем искусства книги. Особое внимание уделяется шевченковским изданиям.

Ключевые слова: В. Юрчишин, украинская графика второй половины ХХ в., искусство книги.

The article considers the work of Volodymyr Yurchyshyn (1935–2010), an outstanding Ukrainian graphic artist and master of book design, in context of general book art problems. A special attention is paid to the editions of Taras Shevchenko.

Keywords: Volodymyr Yurchyshyn, Ukrainian graphic arts of the mid- to late XXth century, book art.

Володимир Іванович Юрчишин – яскрава постать в українській графіці другої половини ХХ ст., але найважливіша сфера діяльності цього унікального митця не книжкова ілюстрація, а саме оформлення книжки як гармонійного й цілісного художнього твору. Особливе місце у творчості майстра завжди займала шевченківська тема й шевченківські видання. Одночасно доробок В. Юрчишина не може розглядатися поза контекстом загальних проблем книжкового мистецтва, які стали предметом напруженої дискусії в 1950–1970-х роках.

На жаль, єдиною повноцінною мистецтвознавчою публікацією про унікальну творчість В. Юрчишина й досі залишається стаття Х. Саноцької [12, с. 44–45].

Інформація про художника, перш за все біографічна, міститься в численних інформаційних виданнях, у тому числі в інтернет-виданнях [5, с. 39–43; 9, с. 670; 10, с. 670; 11, с. 509; 13, с. 264; 14, с. 557; 15, с. 623; 16, с. 650–651]. При написанні статті були використані класичні праці В. Ляхова і Л. Владича про мистецтво книги, а також стаття Я. Гніздовського, присвячена українському шрифту [1–3; 4, с. 46–47; 6–8].

Мета статті проаналізувати вибрані шевченківські видання, оформлені В. Юрчишином, у контексті загальних проблем мистецтва книжкового оформлення.

Розмова про мистецтво книги досить часто обмежується лише розмовою про книжкову ілюстрацію. Це, безумовно, важлива, але не єдина складова книжкового мистецтва, унікального перш за все своєю синтетичною природою. «Ми звичайно починаємо з аналізу ілюстрацій і лише наприкінці в загальних рисах, побіжно, скоромовкою даємо оцінку роботі майстрів зовнішнього та внутрішнього оформлення книги. На цей раз хочеться відійти від цього неписаного, але такого, що міцно вкорінився і, на наш погляд, невірною порядку. Вірніше буде розглядати книгу саме так, як сприймає її читач, – з оправи, із зовнішнього оформлення, а потім уже перейти до ілюстрацій», – писав Л. Владич ще в середині 1950-х років у статті, присвяченій книжковій виставці [1, с. 8]¹. Аналогічну думку висловлює відомий російський дослідник мистецтва книги В. Ляхов: «...і зараз ще функції художника нерідко обмежуються лише декоруванням книги чи її ілюструванням. Ці важливіші завдання, що лежать в області книжкової графіки, безумовно, збережуть своє значення і в майбутньому. Але хіба їми може бути вичерпаний увесь зміст книжкового мистецтва? Хіба повинно воно йти геть від таких питань, як розробка нових конструктивних рішень книжкового блоку, як використання нових поліграфічних матеріалів, як пошуки нових форм текстової і

образотворчої організації? Звичайно, ні» [6, с. 62]. Деякі вислови російського дослідника можуть здатися навіть занадто радикальними: «Природа композиції книжкової форми – необразотворча. Композиція просторово-образного ансамблю книги – частіше за все мішана» [7, с. 143]; далі увага концентрується на книжках взагалі без оформлення, «функціональна структура яких оголена й виразна, а просторова форма найбільш стабільна і довершена» [7, с. 143]. Утім, В. Ляхов – автор зразкових статей про творчість багатьох художників-ілюстраторів – хоче перш за все застерегти: «...у художників на перший план знов почали виходити декоративно-оформлювальні тенденції, а у мистецтвознавців закріпилася думка, що про всі проблеми книжкового мистецтва можна судити крізь призму мистецтва книжкової графіки» [8, с. 125], адже «...не окремі сторони книги (оформлення, ілюстрування), а вся книга в цілому – ось істинний предмет книжкового мистецтва» [8, с. 136].

І В. Ляхов, і Л. Владич писали свої статті в епоху реформи російської й української (і взагалі радянської) книжкової графіки (кінець 1950-х – 1960-і роки), коли розпочалася і була виграна боротьба за книжковий синтез. Саме в цей час почав свою діяльність і Володимир Іванович Юрчишин. Українська графіка згаданого періоду дала чимало талановитих художників-ілюстраторів (Г. Якутович, Г. Гавриленко, С. Адамович, О. Данченко та ін.). Проте у сфері книжкового оформлення В. Юрчишину належить, імовірно, перше місце.

Володимир Іванович Юрчишин народився 27 липня 1935 року ² в с. Дахнів на Любачівщині (Лемківщина, тепер Польща). У вересні 1945 року його сім'я була переміщена до Радянської України.

У 1952–1957 роках майбутній художник навчався в Українському поліграфічному інституті ім. І. Федорова у Львові, де його викладачем був В. Форостецький. Не менш важливу роль у формуванні світогляду й творчого почерку В. Юрчишина зіграли також захоплення творчістю відомого графіка О. Кульчицької ³, спілкування зі знавцем давньої гравюри П. Поповичем і відомою дослідницею українського мистецтва В. Свенціцькою.

Уже перші видання, оформлені художником, привернули увагу мистецтвознавців і глядачів. Так, про книжку І. Волошина «Прекрасне живе вічно» Л. Владич пише: «Її вдало, зі смаком оформив В. Юрчишин, молодий талановитий художник, який добре знає і тонко відчуває українське народне мистецтво» [3, с. 65].

Художник співпрацював із видавництвами «Народна думка», «Мистецтво», «Вища школа», «Дніпро», «Музична Україна» та ін., журналом «Образотворче мистецтво». 10 років він був художнім редактором журналу «Народна творчість та етнографія».

У 1990 році В. Юрчишин став заслуженим діячем мистецтв України, у тому ж році отримав Державну премію ім. Т. Г. Шевченка за грандіозну роботу (книжкова графіка, орнаменти, шрифти, функціональний проект видання) – «Літопис руський» (1989).

Помер художник у Києві 17 серпня 2010 року.

В. Юрчишин оформив величезну кількість книжок – музейних буклетів і виставкових каталогів, подарункових альбомів і публіцистичних праць, наукових робіт і енциклопедій, збірок народних пісень і старовинних літописів.

Роль В. Юрчишина в цих виданнях є різною. Іноді він – автор гравюри для обкладинки або навіть ілюстрацій, проте зазвичай – саме майстер художнього оформлення книжки, яке стає гідною й витонченою «оправою» для ілюстрацій інших видатних графіків – О. Данченка (Ільченко О. «Козацькому роду нема переводу...»), С. Караффи-Корбут («Кобзар»), В. Перевальського («Веснянки»).

Усі книжки, оформлені В. Юрчишином, характеризуються не лише гармонійністю, але й особливою «мелодійністю» (не випадково серед них так багато саме музичних видань!). Декор зазвичай є дуже стриманим, лаконічним, але одночасно вишуканим. Головне місце в ньому завжди належить українському народному орнаменту.

Не можна сказати, що до В. Юрчишина народний орнамент не використовувався в українській книжковій графіці. Ось, наприклад, опис щедро «орнаментованого» юві-

лейного видання середини 1950-х років: «Пишна обкладинка з рельєфним кольоровим і золотим тисненням, декоративно вирішений форзац, у який також введено золото, двоколірний орнаментований титульний аркуш, орнаментальні заставки, політипажні лінійки та ініціали» [1, с. 8]. Навіть цей «розкішний» опис створює парадоксальне й дещо кумедне враження. Але й скромніші, демократичніші видання не рятували справи. «Варте всілякої підтримки широке звернення наших художників до українського народного орнаменту, що надає книзі яскраво виявленого національного обличчя... Але надмірна прихильність декотрих художників до орнаменту і використання його в усяких випадках, навіть тоді, коли це недоречно, не може не викликати серйозних заперечень... Багато художників, звертаючись до українського орнаменту, обмежуються чомусь барочним орнаментом... немов ним вичерпується багатство української народної орнаментики. Внаслідок такого спрощеного підходу закрутки барочного орнаменту... мандрують з оправи на оправу, незалежно від змісту книги», – писав Л. Владич [1, с. 10–11]. І. Юрчишин максимально відходить від «стрічкових, фризоподібних композицій народних узорів», від «усталених шаблонів, канонів використання орнаменту, який так безкрило, догматично та почасти цілком формально використовували оформлювачі книги 50-х років, що довели фактично до профанації істинно народних джерел, до їх цілковитого несприйняття читачем у книзі» [12, с. 45]. «Митець поставив собі благородну мету – максимально використати у книзі все... безцінне багатство народної культури, яке ми маємо, показати його у всій величі і красі» [12, с. 44].

Органічне відчуття українського народного орнаменту, притаманне В. Юрчишину, – результат не лише постійних наукових досліджень і наполегливої творчої праці. «Причетним до народної культури художник був ще з дитинства, бо народився у мальовничому селі на Лемківщині... де зберігались і процвітали давні мистецькі традиції українського народу», – пише Х. Саноцька [12, с. 44]. І далі: «Довголітнє спостереження народного мистецтва, заглиблення в його історію та філософську суть дало можливість художникові створити ряд оригінальних книг, в яких він виступає вже не тільки як пропагандист готових форм та сюжетів народного мистецтва, але й як самостійний творець мотивів книжкового мистецтва, зокрема орнаментальних. Як треба добре знати народну творчість, її природу і стихію, щоб з такою легкістю творити нові орнаментальні композиції, які мало чим відрізняються від народних своєю щирістю, свіжістю яви, стилістикою» [12, с. 44].

Витоки орнаментальних мотивів, що їх використовує В. Юрчишин, є досить різноманітними. Це різьблення по дереву, керамічний розпис, ткацтво й килимарство, народна вишивка й гаптування, писанкарство, іконописання, графічний лубок, ілюмінації давніх книг, сучасне народне й декоративно-ужиткове мистецтво, мистецтво українського бароко. Одночасно майстер вдало уникає небезпеки, про яку попереджав Л. Владич: «Механічне... перенесення в книгу орнаменту з тканини чи кераміки, без його творчої переробки стосовно до вимог книжкового оформлення, незмінно веде до еkleктики» [1, с. 12].

«Орнаментальній творчості Юрчишина притаманна стрімка динаміка руху, яка узгоджується з композицією книги і ніби нагадує про вічний рух природи... Художник використовує тільки йому притаманне своєрідне трактування композиційних законів орнаментальних мотивів у книзі, які диктують його фантазія та бездоганний артистичний смак... Юрчишин komponує кожний орнамент більш вільно, живописно, відшукуючи нові ритмічні гармонії; на асиметричних принципах будує свої мотиви, не обмежуючи їх у просторі. Його орнаменти легко та невимушено лягають на сторінки білого паперу... Художник уміє наділити свої декоративні орнаменти особливою експресією душевних переживань... Він уміє найпростішому мотивові – розетці, пелюстці, грону, гілці чи листочковій надати філігранної вишуканості, естетичного звучання на тлі білого або кольорового паперу, який художник відчуває і трактує то як площину, то як простір», – захоплено характеризує книжкові орнаменти В. Юрчишина Х. Саноцька, і з нею не можна не погодитися [12, с. 45].

Видання, оформлені В. Юрчишиним, вдало відрізняються також довершеністю шрифтових композицій. Адже Л. Владич не випадково писав: «На цілому ряді обкладинок, виконаних різними художниками, бачимо однаковий, стандартний шрифт. А поруч – еkleктика, кустарщина, яку навіть не можна вважати за художню творчість. Художня редакція, цілком очевидно, не приділяє потрібної уваги такій важливій ділянці оформлення книги, як писані шрифти» [1, с. 41]. Доцільно також згадати сповнені тривоги роздуми графіка й прекрасного шрифтовика Я. Гніздовського: «На Заході... творилися щораз нові друкарські шрифти, які часто з успіхом намагалися вдержати захитану винаходом механічного друкарства естетичну рівновагу нової книги. Технічні вдосконалення і механізація в друкарстві не йшли і не йдуть в парі з естетичними вимогами... Протягом довгих сторіч найкращими і мистецьки найбільш завершеними залишилися рукописні книги, а зараз після них ідуть ті, що вийшли з перших, в сьогоденнішому розумінні примітивних, друкарських верстатів. Це ціна, яку нам доводиться платити за поступ... Наше... намагання оживити друкарську азбуку родилися радше з ностальгії і звичайно кінчалися на історичній орнаментальності. Такий стан свідчить про якісь глибоко закорінені протиріччя нашого письма і нашого друкарського шрифту, то не можуть не викликати найрізноманітніших запитань, включно з найосновнішим: чи переміна форм кириличного письма на форми латинської антикви була доцільна й історично виправдана; чи ця реформа, що перервала одну традицію і, як досвід показав, не зуміла її цілковито зв'язати з другою і цей зв'язок вповні закріпити, – не була помилкою?» [4, с. 46]. І трохи далі: «...в нас не присвячували друкарському шрифтові забагато уваги і не піддавали аналізу ні стилістичних форм, ні будови окремих букв горожанської азбуки, хоч деякі з тих форм вражають нелогічністю, їх не можна інакше розуміти, як випадкові, розвоєво недоношені і з погляду будови, і стилістичної чистоти – вони просто помилки, що тягнуться від 1710 року по сьогодні... Першим конкретним кроком до оживлення нашої букви було б вивчення найбільш завершених латинських друкарських шрифтів, передовсім тих, що витримали пробу часом, і на підставі їхніх конструктивних законів старатися створити ті слов'янські знаки, яких немає у латинській азбуці» [4, с. 47]. Глибокі знання і художній смак дозволяли В. Юрчишину долати ці труднощі. Шрифтові композиції оформлених ним видань не поступаються їх орнаментальним прикрасам ⁴.

Але, звичайно, книжка складається не лише з орнаментів і шрифтів. «Художник-новатор... кожного разу... намагається представити собі індивідуальні особливості “споживання” того чи іншого тексту (довідникового, поетичного, драматургічного, наукового чи навчального) – іншими словами, змодельовати цей процес, а потім, вже знаючи його, шукати конкретну матеріально-образну форму книги, яка дає оптимальні умови для протікання цього процесу – читання», – писав В. Ляхов [6, с. 62–63]. Що ж до видань, оформлених В. Юрчишиним, то в них «орнаментальні прикраси... мистець вдало поєднує з рукописними шрифтами, набірним текстом, зі всією композицією верстки сторінок, чудово відчуваючи місце найменшої декоративної деталі в книжковому організмі» [12, с. 44].

Особливе місце в доробку В. Юрчишина належить шевченківським виданням. Ось їх далеко не повний список:

1. Будинок-музей Т. Г. Шевченка в Києві. – К. : Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1960.
2. Народні пісні на слова Тараса Шевченка. – К. : Видавництво Академії наук Української РСР, 1961.
3. Огні горять (муз. Є. Юцевича на сл. Т. Шевченка). – К., 1962.
4. *Шевченко Т.* Повне зібрання творів : у 10 т. – К. : Видавництво Академії наук УРСР, 1963.
5. *Шевченко Т.* Заповіт (мовами народів світу). – К. : Наукова думка, 1964.
6. *Дорошенко К.* Слово про Великого Кобзаря. – К. : Молодь, 1965.
7. *Шевченко Т. Г.* Кобзар. – 1967 (іл. Караффи-Корбут С.).

8. *Шевченко Т. Г.* Садок вишневий коло хати. – К., 1982.

9. *Тархан-Береза З.* Шевченко – поет і художник. – К., 1985.

10. Три літа Т. Шевченка. – К., 1990⁵.

Також у 2008 році В. Юрчишин створив плакат «1814–1861», присвячений шевченківській тематиці.

Проаналізуємо детальніше шевченківські видання В. Юрчишина, які представлені в бібліотеці ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України.

Будинок-музей Т. Г. Шевченка в Києві. – К. : Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1960.

Творча діяльність В. Юрчишина розпочалася у 1960-х роках, і саме це десятиліття є в його доробку чи не найбільш плідним. При цьому чимало видань, оформлених майстром у цей час, мали досить «демократичний» характер, що стосується не лише скромності типографічних засобів, але й, як у цьому випадку, самого призначення – адже йдеться про музейний буклет у м'якій обкладинці, який має дати уявлення про музей, але навряд чи призначений для тривалого використання чи зберігання. Таким чином, завдання художника було гранично простим чи, навпаки, складним – обмежуючись обкладинкою, друкованою у дві фарби (гірчична й брунатно-червона), виконати своєрідну міні-афішу музею. Результат можна вважати вельми вдалим. В. Юрчишин розділяє обкладинку, формат якої є досить витягнутим по горизонталі, на два «поля». Менше з них, біле, прикрашено силуетним портретом Тараса Шевченка, що дається в червоно-брунатному кольорі. Більша, гірчичного кольору, частина обкладинки декорована стримано стилізованою шрифтовою композицією, виконаною двома фарбами. Орнаментальний мотив доповнює першу літеру (своєрідний «ініціал») заголовка й одночасно композиційно об'єднує обидві частини обкладинки, створюючи ємний і лаконічний загальний образ видання.

Народні пісні на слова Тараса Шевченка. – К. : Видавництво Академії наук Української РСР, 1961.

Ця книжечка малого (70 Ч 92 1/32), «карманного» формату несподівано дала В. Юрчишину непогані можливості для оформлення. Правда, на перший погляд, сам «простір» для діяльності художника тут є досить невеликим – обкладинка та спинка оправи, а також титульний аркуш. Але саме необхідність бути надзвичайно економним, отже – лаконічним і ємним, стала в цьому випадку для В. Юрчишина запорукою успіху. Колонкову обкладинку «кольору небіленого полотна» прикрашають назва книжки, яка утворює елегантну шрифтову композицію з ініціалом, і декоративний мотив – гілка з квіткою, доповнений зображенням кобзи (адже тексти пісень, зібраних у книзі, – це вірші Тараса Шевченка). Аналогічний орнамент заповнює також спинку видання. При цьому на обкладинці використовуються лише дві «класичні» графічні фарби – червона і чорна, доповнені, утім, золотом, що надає виданню урочистості та нарядності. Назва на титульному аркуші повністю повторює шрифтову композицію обкладинки, але в дещо іншій колористичній гамі (на обкладинці – чорний шрифт з червоним ініціалом, на титульному аркуші – червоний шрифт зі сріблясто-сірим ініціалом). Сріблясто-сіра фарба використана також у дуже стриманих орнаментальних прикрасах титульного аркуша, які, однак, додають йому загальної завершеності й довершеності.

Шевченко Т. Повне зібрання творів : у 10 т. – К. : Видавництво Академії наук УРСР, 1963.

Якщо два попередні видання є виразними прикладами української графіки початку 1960-х років, то шевченківське «Повне зібрання творів», незважаючи на рік видання, є з погляду книжкового оформлення якщо не кроком, то поглядом назад, у попереднє десятиліття. Утім, звернення до вже дещо застарілих прийомів і методів (особливо після кількох видань, оформлення яких можна вважати цілком вдалим)

навіть чи було бажанням самого В. Юрчишина. Напевно офіційний характер «Повного зібрання творів» вимагав від художника саме такого, занадто «традиційного» рішення. Утім, майстер зміг надати виданню безсумнівної оригінальності. Так, оправу «тілесного» кольору, яка має дещо незвичні «гранчасті» краї, прикрашає восьмикутний, витягнутий по вертикалі рельєфний «медальйон» з профілем Т. Шевченка, що в цілому створює досить гармонійну композицію. На спинці тому співіснують обрамлені у вінок дати життя Кобзаря (деталь, характерна для оформлення книг у 1950-х роках) і суто «юрчишинські» лаконічні орнаментальні елементи, виконані, однак, не кольором, а рельєфом. При оформленні титульного аркуша художник використовує, крім чорної, фарбу двох відтінків брунатного – шоколадну й гірчичну. Першою з них виконано шрифтові композиції, другою – лаконічні орнаментальні деталі. Зазначимо також, що аналогічні орнаментальні мотиви у вигляді заставок і кінцівок фігурують також в основному тексті книжки, але тут вони виконані фарбою «шоколадного» відтінку. У цілому видання створює враження добре продуманого та вдало вирішеного.

Шевченко Т. Заповіт (мовами народів світу). – К. : Наукова думка, 1964.

Це сувенірне видання малого формату (84 Ч 108 1/64) фактично поєднує в собі два типи оформлення. Вони досить гармонійно співіснують, але при детальнішому аналізі відмінність між ними починає відчуватися. Так, сама книжка є яскравим прикладом і навіть зразком «юрчишинського» методу оформлення. Коленкорову обкладинку кольору небіленого полотна прикрашають лише портрет Тараса Шевченка і напис «Заповіт», виконані відповідно чорною і червоною фарбами. Спинку заповнює «стеблина» рослинного орнаменту (червона, але доповнена чорними штрихами). Лаконічно оформлено й титульний аркуш, де стримані шрифтові композиції поєднані з не менш лаконічними елементами рослинного орнаменту, виконані знов-таки чорною і червоною фарбами. Кожен із перекладів «Заповіту» доповнюється тонкою «смужкою» червоного рослинного орнаменту й ледве помітною кінцівкою-квіточкою, яка існує в кількох варіантах. У цей загальний ансамбль видання «вписується» і спинка суперобкладинки, виконана, однак, у більш «плакатному» стилі (так, у літерах слова «Заповіт» червоний і чорний кольори чергуються). Але суперобкладинка створює інше враження. Вона побудована виключно на шрифтових композиціях – назвах «Заповіту» мовами народів світу. В. Юрчишин використовує латиницю й кирилицю, китайські, японські й корейські ієрогліфи, грузинські літери й літери ідіш... Обираються знов-таки чорна і червона фарби. При всій простоті й логічності задуму, суперобкладинка виглядає дуже виразно й одночасно вишукано (не випадково Л. Владич у своїй книзі «Мовою графіки» наводить як роботу В. Юрчишина саме її), але нагадує більше розробки російських художників-графіків, ніж інші роботи самого українського майстра ⁶.

Дорошенко К. Слово про Великого Кобзаря. – К. : Молодь, 1965.

Видання є цікавим і досить рідкісним у творчості В. Юрчишина прикладом того, як він перетворює традиційний український народний орнамент на суто дизайнерську композицію. Аналогічне «перетворення» відбувається також із заголовками цього видання, які виконані під враженням не стільки стародруків, скільки сучасних художнику розробок у сфері шрифтів. Незважаючи на скромність видання, воно містить численні «книжкові прикраси». Адже крім обкладинки й титульного аркуша В. Юрчишин виконав ініціали й маленькі кінцівки до кожного з розділів. Заголовки розділів, де художник обмежується лише написом-назвою, є, однак, настільки гармонійними та завершеними, що утворюють своєрідні шрифтові «заставки», прозорість і легкість яких добре узгоджується із заповненою пишним рослинним орнаментом «рамою» ініціалу. Одночасно кінцівки, де також використано елемент рослинного орнаменту, є майже «начеркові» й дещо несподівано нагадують про графічні пошуки вже не українських, а російських художників-книжників кінця 1950-х – 1960-х років. Та-

ким чином, «ансамбль» кожного з розділів (заголовок-заставка – ініціал – кінцівка) є дуже продуманим і врівноваженим у всіх своїх складових. Але окрасою видання є обкладинка. Калиновий вінок розділяє її на чорну та білу частини. У загальну композицію обкладинки органічно вписується також назва книжки та ім'я автора, виконані таким саме шрифтом, як і всі інші заголовки видання. Для обкладинки використані традиційні для книжкової графіки кольори – чорний і червоний. Свідченням бездоганного смаку В. Юрчишина є й те, що червоний колір застосовується не лише в написах, але й у калиновому вінку, де, однак, «запалює» не всі, а лише кілька кетягів. Усе це наповнює оформлення обкладинки простою, але ємною символічністю.

Володимир Іванович Юрчишин – один з найвидатніших українських майстрів книжкового оформлення, який бездоганно володів мовою народного орнаменту, культурою шрифту, добре відчував загальні особливості книжки. Його доробок заслуговує глибокого й детального вивчення, а досягнення – подальшого практичного розвитку.

¹ Увага саме оформленню книжки приділяється і в інших статтях дослідника [див.: 2, с. 89–101].

² Українська версія Вікіпедії дає також (як варіант) 1934 р.

³ Х. Саноцька називає її «великим пропагандистом народного мистецтва» [12, с. 44].

⁴ Українська версія Вікіпедії називає В. Юрчишина одним з розробників сучасного українського шрифту.

⁵ У довідникових виданнях згадуються ще такі книжки: Два голуба пили воду. – К., 1960; Українські пісні, видані М. Максимовичем. – К. : Видавництво Академії наук УРСР, 1962; Закарпатські пісні та коломийки. – Ужгород : Карпати, 1965; *Свенціцька В.* Іван Руткович і становлення реалізму в українському малярстві XVII ст. – К. : Наукова думка, 1966; *Льченко О.* Козацькому роду нема переводу... – К., 1967; Історія міст і сіл Української РСР : у 26 т. – К. : Головна редакція Української Радянської енциклопедії, 1967–1974; Народні пісні Буковини в записах Юрія Федьковича. – К. : Музична Україна, 1968; *Білецький П.* Український портретний живопис XVII–XVIII ст. Проблеми становлення і розвитку. – К. : Мистецтво, 1968; *Драган М.* Українська декоративна різьба XVI–XVIII ст. – К. : Наукова думка, 1970; Народні пісні в записах Лесі Українки та з її співу. – К. : Музична Україна, 1971; *Запаско Я.* Мистецька спадщина Івана Федорова. – Л. : Видавництво при Львівському державному університеті, 1974; Українські народні пісні в записах Осипа і Федора Бодяньських. – К. : Наукова думка, 1978; *Запаско Я., Ісаєвич Я.* Пам'ятники книжкового мистецтва: Каталог стародруків, виданих на Україні. – Л. : Вища школа, 1981. – Ч. 1. (1574–1700); 1984. – Ч. 2. (1701–1764); Веснянки. – К. : Дніпро, 1984; Величко Самійло. Літопис : у 2 т. – К. : Дніпро, 1991; *Овсійчук В.* Майстри українського бароко: Жовківський культурний осередок. – К. : Наукова думка, 1991. Також В. Юрчишин створював естампи («Доля тернистою дорогою» (1978–1995), «Сім'я» (1988–1994), «Втеча з неволі» (1988–1994), серія «Думи» (1974–1979), «Сичі» (2007–2008)).

⁶ Видання містить також (на шмуцтитулі) гравюру, яка зображує пам'ятник Т. Г. Шевченку в Каневі. Вона не належить В. Юрчишину (підписана «КК»).

1. *Владич Л.* Книжкова графіка Державного видавництва дитячої літератури УРСР у 1957 році // Мовою графіки. – К., 1967.
2. *Владич Л.* Українська книжкова графіка 1962 року // Мовою графіки. – К., 1967.
3. *Владич Л.* Художнє оформлення книжок для дітей на Україні в 1961–1962 роках // Мовою графіки. – К., 1967.
4. *Гніздовський Я.* Декілька думок про наш друкарський шрифт // Образотворче мистецтво. – 1999. – № 3–4.
5. Енциклопедія українознавства : у 10 т. / гол. ред. В. Кубійович. – Париж ; Нью-Йорк : Молоде життя, 1954–1989. – Т. 10.
6. *Ляхов В.* Живая жизнь книги // *Ляхов В.* Искусство книги. – М., 1978.
7. *Ляхов В.* Композиция – средство организации целостности книги // *Ляхов В.* Искусство книги. – М., 1978.

8. *Ляхов В.* О целостности книги в аспекте проблем книжного синтеза // *Ляхов В.* Искусство книги. – М., 1978.
9. Мистецтво України : біографічний довідник / за ред. А. В. Кудрицького. – К., 1997.
10. Митці України : енциклопедичний довідник / за ред. А. В. Кудрицького. – К., 1992.
11. На межі II–III тисячоліть: художники Києва. – К., 2009.
12. *Саноцька Х.* Одержимість // Образотворче мистецтво. – 1999. – № 3–4.
13. Словник художників України / під ред. М. П. Бажана. – К., 1973.
14. Хто є хто в Україні. – К., 2000.
15. Художники України : енциклопедичний довідник / авт.-упоряд. М. Г. Лабінський. – К., 2006.
16. Шевченківські лауреати. 1962–2001. – К., 2001.

УДК 741.7(477)''18/19'':821.161.2Шевченко

Зінаїда Косицька
(Київ)

МИСТЕЦТВО ВИТИНАНКИ УКРАЇНИ КІНЦЯ XX – ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТТЯ В КОНТЕКСТІ ШЕВЧЕНКІВСЬКОЇ ТЕМАТИКИ

У статті розглянуто твори українських майстрів витинанки кінця XX – початку XXI ст. на шевченківську тематику. Матеріал дозволяє простежити традиції та інновації, а також проаналізувати художні особливості робіт.

Ключові слова: Т. Шевченко, витинанки, творчість, майстри, традиції, інновації.

В статье рассматриваются работы украинских мастеров «вытынанки» (вырезания из бумаги) конца XX – начала XXI в. на шевченковскую тематику. Материал позволяет проследить традиции и инновации, а также проанализировать художественные особенности работ.

Ключевые слова: Т. Шевченко, «вытынанки», творчество, мастера, традиции, инновации.

The article deals with the works of Ukrainian masters of *vytynanka* (paper cutting art), (paper-cuttings) in the late XXth – early XXIth centuries being applied to the Shevchenko themes. The materials permit retracing both the adherence to the fixed traditions of the craft and progress of some novel trends, as well as analyzing the artistic features of these works.

Keywords: T. Shevchenko, *vytynanky* (pieces of paper cutting art), work, masters, traditions, innovations.

Творчість великого українського поета й художника Тараса Шевченка впродовж останніх десятиліть XX ст. часто мала віддзеркалення в різних видах декоративного мистецтва – гончарстві, дереворізьбленні, народному малярстві, малюванні. У роботах майстрів витинання поетичне слово Кобзаря також знаходило відгук. Особливо важливо, що новий етап у розвитку цього виду мистецтва, а саме: перехід від домінування орнаментальних схем до сюжетно-тематичного спрямування, в Україні тісно пов'язаний саме з творчістю Т. Шевченка, зокрема його поемою «Катерина».

Уперше серію великих панно (63 см × 87 см) на тему згаданого твору наприкінці 1980-х років виконала відома народна майстриня петриківського малювання Ганна Гречанова [4, с. 243], чим розпочала свою багату шевченкіану, а також значно розширила діапазон тематичних витинанок загалом. Її роботи акумулювали значні художні напрацювання власне в малюванні й трансформували їх у традицію мистецтва витинання.

У розмаїтому пишному декоративному обрамленні майстриня представляла щораз нових героїв: Катерину з офіцером-москалем біля коня («Панно із циклу Катерина», 1987 р., НМНАПУ), Катерину з немовлям на руках на батьківському дворі («Панно

із циклу Катерина», 1987 р., ДНІМ), сліпого бандуриста з Івасем-сиротою («Панно із циклу Катерина», 1987 р., НМНАПУ) тощо.

Для названого циклу майстриня обрала медальйонну схему композиції «віночок» [9, с. 93], у цьому випадку сформовану широкою завітчаною білатеральною галузкою, що стала своєрідним продовженням петриківських схем настінного малювання. Особливість цієї серії – розміщення пишної галузки по зовнішньому краю у вигляді прямокутника (за формою аркуша), а по внутрішньому – овалом.

Розглянуті композиції всі орієнтовані горизонтально й виконані з окремо вирізаних різнокольорових елементів (квітів, листків, силуетів тощо). Фітоморфні мотиви, що мають безпосередні аналогії з візерунками хатнього й станкового малювання Петриківки, тісно пов'язані з місцевою флорою, звісно, творчо переосмислені. Серед квіткових мотивів – волошки, гвоздики, тюльпани, а також уявні рослини. Принцип їхнього трактування площинний: у формі розет і вертикальних перетинів. У новій техніці деталі набули своєрідних характерних рис, значної стилізації, що притаманна лише вирізаним паперовим оздобам. До останніх насамперед належать квіти-розети, оформлені за допомогою різноманітних прорізів (ромбів, стрілоподібних елементів, трикутників тощо). Колорит розмаїтий: червоні, рожеві, жовті, зелені, блакитні, сині барви різного насичення й відтінків. Можна відзначити незначне домінування зеленого в обрамленні з рослинних мотивів.

Важливо, що жіночі силуети Г. Гречанова передає подібно до тих, які побутували в цьому осередку від початку ХХ ст. і були змальовані 1913 року Євгенією Евенбах (РЕМ, колекція Є. Евенбах): обличчя в профіль, подібний головний убір, волосся, заплетене в косу, корсетка, з-під якої виглядає білий рукав сорочки, широка однотонна довга спідниця з контрастними смугами внизу тощо [10, с. 43]. Окремі деталі з часом зазнали відповідних змін: рукав оформлено вже з «вишивкою», на спідниці не одна, як раніше, а кілька смужок, однак загальний принцип трактування образу аналогічний.

Творами шевченківського циклу майстриня значно збагатила схеми народних петриківських складених витинанок, які до цього часу виконували переважно за принципом вазонних композицій.

Започаткована Г. Гречановою низка сюжетних витинанок, пов'язаних з тематикою творів Т. Шевченка, безперервно продовжується в мистецтві витинання до сьогодні. Ряд аналогічних творів виготовила її донька, учениця та послідовниця – Антоніна Авдієнко [4, с. 248].

Панно цієї майстрині також виконані в межах місцевих традицій з багатьох різнокольорових елементів – квітів, хат, дерев, плетених тинів. Однак вони відрізняються не лише авторськими композиційними схемами (відсутнє рослинно-декоративне обрамлення), але й підкресленою деталізацією. Якщо Г. Гречанова фокусує увагу на двох-трьох головних постатях, то А. Авдієнко створює розгорнутий сюжет з багатьма подробностями. Зокрема, у творі «Садок вишневий коло хати» (1989 р., ДНІМ) у центрі композиції донька подає вечерю батькам і молодшому братові, які сидять за столом, що накритий рушником і на якому стоять мальовані миски. У верхній частині панно майстриня розмістила біленьку хату з лелечим гніздом на стрісі. Унизу праворуч відтворено постать плугатаря, який іде за волами. Квітучі вишні й мальви обступають усіх героїв пишним цвітом майже по всьому периметру. Для посилення ефекту вечірньої години автор обрала блакитне тло, чим різко відтінила білі розквітлі дерева. Подібну схему спостерігаємо також у роботі «І золотої й дорогої» (1989 р., ДНІМ), де самотнього сільського хлопчика під тином з боків і вгорі оточують калинові кущі, дерева, вітряк, хагіна; унизу – віз, запряжений парою коней.

Сучасна майстриня Наталя Новоселя також створює витинанки в традиціях Петриківки. Її вибір продиктований багаторічною участю в діяльності народної студії «Сонячна квітка» (сміт Царичанка Дніпропетровської обл.), якою близько тридцяти років керує відмінник освіти України, член Національної спілки художників Украй-

ни, майстер традиційного народного мистецтва Людмила Бабіч [4, с. 248; 6, с. 26]. Традиційне спрямування творчості колективу сформувало міцне підґрунтя для продовження народних прийомів і смаків у роботах багатьох вихованців. У витинанці «Тарас Шевченко» (2008) Н. Новоселя в центрі закомпонувала портретне зображення Поета, оздобивши його навкруги за схемою «вензель» (композиція у вигляді незамкненого вгорі кола/овалу) [9, с. 93]. Усі рослинні мотиви органічно поєднані. Серед квітів – фантазійні розети, півонії, цвіт калини, незабудки.

В іншому стилі на початку 1980-х років авторську шевченкіану створила майстриня з Тернополя, лікар за фахом, Марія Ремінецька [4, с. 244]. Шевченківські образи вона зуміла передати наближено до естетики тогочасного глядача у витинанках, виготовлених з одного аркуша, так званих простих. Зокрема, пророчі слова поета «І будуть люди на землі» ілюструє її робота (1983 р., МНАПЛ), у центрі якої розміщено постать молодої стрункої матері в оточенні дівчаток і хлопчиків в одязі 1980-х років. Діти тримаються за руки. Зображення уквітчане багатьма квітами. Завдяки такому вирішенню твір набув нового звучання, і святкова гаївка ніби продовжила свій плин на паперовому аркуші. Червоний і білий кольори надали витинанці оптимістичного настрою.

У наступному витворі М. Ремінецької – «Тополя» (1983 р., МНАПЛ) – постать Причинної вгорі продовжено гіллям стрункої тополі, що створює враження споглядання події перевтілення дівчини на гнучке дерево. Композицію організовано асиметрично, за принципами графічного мистецтва. До цієї ж балади виконала ілюстрації майстриня з Могилів-Подільська Оксана Городинська («Тополя», 1995 р.). До рядків шевченківського «Заповіту» художниця з Ужгорода Емма Левадська створила своєрідне візуальне продовження у витинанці «І на оновленій землі життя розквітне» (2008).



*Л. Мазур. Причинна. Папір, вирізування. 1989 р. м. Хмельницьк.
Приватна збірка*

Власну техніку вирізування з паперу віднайшов Дмитро Мимрик [4, с. 244], використавши її також для виготовлення творів на теми шевченківських поезій. Для вирізування майстер застосував різьбярський інструмент. Цим новаційним технічним прийомом він започаткував індивідуальний виразний стиль із характерними вигнутими прорізами, що ніби коми починаються з невеликих кружків і плавно продовжуються-звужуються аж до зникнення. Д. Мимрик свої роботи завжди розпочинає з начерків, які спочатку виконує олівцем на папері, розстеливши його по гладкій дошці, а потім прорізує різачками. Його авторські пейзажно-фігуративні ілюстрації також тяжіють до графічних сюжетних асиметричних зображень: «Садок вишневий коло хати» (1980), «Кому воно пиво носити» (1981), «А в Києві на Подолі козаки гуляють» (МНАПЛ) тощо. Згадані твори містять багато декорованих деталей: квітів, ягід, пишного листя, похиленої трави, м'яких складок одягу тощо. На особливу увагу заслуговує витинанка «Верба Тараса Шевченка» (1980), у якій серед плакучої крони в узорах кори художник зумів закомпонувати зображення хреста – символ розіп'ятого життя самого Кобзаря. Лакоізмом вирізняється портретне зображення Т. Шевченка (1984 р., МНАПЛ), створене митцем без зайвої деталізації, за допомогою лише кількох чітких плавних прорізів.

Клавдія Гуржій-Крохмаленко [4, с. 242–243], відома майстриня української витинанки другої половини ХХ ст., у творах «Мрія Шевченка» (1989 р., НМНАПУ), «Катерина» (1989 р., НМНАПУ) також долучилася до шевченківської тематики. У кожній із цих композицій за медальйонною схемою оформлено відповідні силуети. Квіти в обрамленні виконано з дотриманням власного авторського стилю, для якого характерні вигнуті хвилясті лінії листків, пелюсток, різних орнаментальних прорізів.

Принципово нові мистецькі тенденції у витинанці з 1980-х років започаткувала Людмила Мазур, докорінно змінивши у своїй творчості панівні структурні архетипи української витинанки. Майстриня одразу постала як потужна творча особистість із власним символіко-асоціативним підходом до формотворення, що виразно проявилось і в роботах на шевченківську тематику. Зокрема, у панно «Причинна» (1989) праворуч контуром зображено профіль значного розміру з пророслими пагонами замість волосся, а ліворуч – дрібніші деталі, серед яких три збентежені й водночас тендітні дівочі постаті, тлом до яких обрано виразну важку фігуру ворожки та плямисто-розмиті рослинні елементи [7, с. 22]. У такий спосіб майстриня немов створила динамічний перебіг подій. Для посилення драматизму використано контрастні кольори: чорний, червоний і білий.

Новаторський особистісний підхід уже за іншими авторськими схемами в мистецтві витинанки викристалізував майстер із Черкас, монументаліст і графік Микола Теліженко. Відштовхуючись від словесного ряду Кобзаря, митець щораз переосмислює традиційні образи та сюжети, моделюючи калейдоскопічні ракурси вже нетрадиційного уявлення українських хат, дерев, сільських жителів, формуючи нову пластику мистецтва української витинанки, розширюючи її художні можливості: «Село на нашій Україні» (1998), «Портрет» (2005) [8, с. 65, 98]. Зокрема, він один з перших активно почав використовувати різне кольорове тло під окремими (невеликими / значними) частинами суцільного зображення. Художнім почерком майстра є також деталізовані дрібні елементи, що в подальшому створюють масиви загальних композицій. Останній прийом особливо яскраво спостерігаємо в панно «Шана Кобзареві» та «Холодний Яр» (обидва – 2009 р.).

Художник з Поділля Віктор Наконечний (с. Клембівка Вінницької обл.) також створив витинанку на теми поезій Т. Шевченка [3, с. 168]. У ній профіль Кобзаря та герої його творів представлені суцільним площинним твором, уподібненим до графічних. Серед доробку майстра, у якому переважають монохромні й симетричні витинанки, це одна з небагатьох поліхромних композицій з використанням різних кольорів: темно-червоного, вохристого і темно-фіалкового.

Майстер з м. Хмільника Вінницької області Дмитро Власійчук [1, с. 11; 6, с. 27] до ювілейного року значно збагатив власний доробок новими творами на шевченківську

тематику. Витинанку «І буде син, і буде мати...» (2013) з центральними постатями матері й сина в оточенні рослинних мотивів він виконав із чорного паперу, щедро деталізувавши її яскравими дрібними елементами у вигляді червоних, синіх, жовтогарячих квітів, зелених листків, жовтих колосків тощо. Твори з портретом Кобзаря: «Думи мої, думи...», «Доборолась Україна до самого краю...» (обидва – 2013 р.) оформлено за іншим принципом – тут кольоровим акцентом слугують яскраві широкі (жовті, оранжеві) смуги, підкладені під загальне зображення по центру та з боків.

Авторську шевченкіану до ювілейного року активно продовжив Тарас Крамаренко (с. Литвинівка Черкаської обл.) [5, с. 56–57]. У його витинанках домінує гармонійне співвідношення гострих і м'яких ліній, що вдало передає активність і ліризм висловлювань Кобзаря. Серед витинанок на шевченківську тематику значну частку складають асиметричні композиції: «А над нею орел чорний сторожем літає» (2006), «Тополя» (2009), «Орися ж ти, моя ниво...» (2011), «І день іде, і ніч іде...» (2014). У творах майстра домінують темно-зелені, темно-сині та чорні кольори. Тло відповідно контрастне – блідо-вохристе, блакитне тощо.

Заслужують на увагу силуетно-пейзажні витинанки Наталії Гуляєвої (м. Шаргород Вінницької обл.), виготовлені з білого паперу і щораз представлені на іншому контрастному тлі [2, с. 24–25; 6, с. 27]. За наявності різноманітних барвистих доповнень вони можуть передавати розмаїття ліричних образів шевченківських поезій: «Зоре моя вечірняя» (2012 р., фіалкове тло), «Світає, край неба палає» (2012 р., чорне тло), «Ой сяду я під хатю» (2012 р., вохристе тло).

До шевченківської теми долучалися не тільки пошановані майстри, але й молодь та діти. Значною мірою цьому сприяли виставки учнівських робіт у навчальних закладах, що проводилися до 200-літнього ювілею Поета. Серед різних творів на них були представлені й витинанки. Зокрема, у Коломийській дитячій художній школі ім. Я. Пстрака на виставці «Творчість Тараса Шевченка очима дітей» з-поміж живописних образів вирізнялися лаконічні паперові композиції Віолетти Балабаник: «Єднаймося браття!» (2004), «Наша думка, наша пісня...» (2014). Їх створено під керівництвом молодої і вже відомої в Україні майстрині Лілі Тептяєвої, яка й сама бере активну участь у мистецькому житті України і долучає до цього своїх вихованців.

Викладач Миколаївського коледжу культури майстриня витинанки Ірина Покиданець-Мазурок [5, с. 55] також сприяє опануванню її вихованцями техніки вирізування. Студентки другого курсу Дарина Федоренко («Тарас Шевченко. Наймичка», 2014 р.) і Катерина Шевчук («Кобзар», 2014 р.) виконали роботи з кольорового паперу (бордового, синього), уподібнивши їх до графічних монохромних сюжетних зображень.

До згаданих авторів варто також додати таких відомих майстрів, як Леоніла Стебловська, Марія Гоцуляк [5, с. 59], Любов Процик [4, с. 245], Наталя Авдеєнко [4, с. 248], Андрій Пушкарьов, які у своїх роботах також розробляють шевченківську тематику, використовуючи ідентичну символіку й мотиви.

На жаль, багатство української шевченкіани, створеної в техніці витинання, неможливо представити в одній статті – до поезій Кобзаря зверталось багато митців різних поколінь. Однак аналіз етапних творів, створених упродовж значного періоду, дає підстави поділити їх на дві умовні групи. До першої з них можна зарахувати портрети Кобзаря та ілюстративні панно, подібні до реалістичних, пейзажно-силуетних графічних зображень (найчастіше це монохромні, рідше – поліхромні, композиції). До другої – ілюстративні образно-містичні твори з виразно імпровізованим соковитим декором (як правило, сформовані за народними орнаментальними схемами, а також на засадах авторських формотворчих прийомів).

Розглянуті приклади свідчать про невичерпний творчий потенціал нашого народу, його митців, про яскраві й багатогранні здобутки мистецтва української витинанки, зокрема й у створенні робіт на шевченківську тематику.



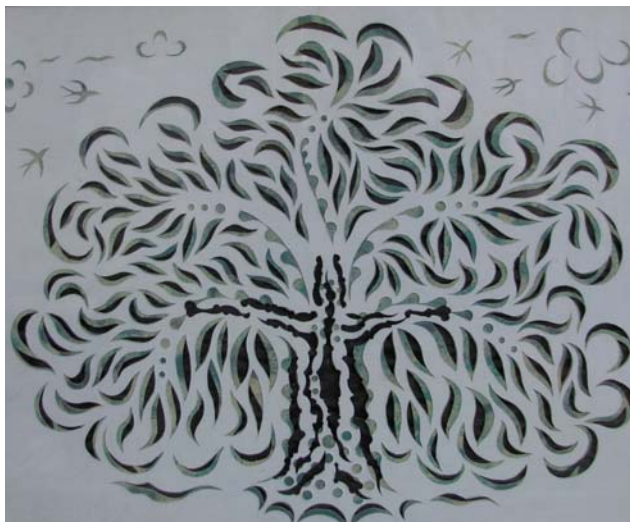
*Г. Гречанова. Панно із циклу Катерина. Папір, вирізування. 1987 р.
с. Петриківка Дніпропетровської обл. НМНАПУ*



*А. Авдієнко. Садок вишневий коло хати. Папір, вирізування. 1989 р.
с. Петриківка Дніпропетровської обл. ДНІМ*



*М. Теліженко. Шана Кобзареві.
Папір, вирізування. 2009 р.
м. Черкаси. Приватна збірка*



*Д. Мимрик. Верба Тараса Шевченка.
Папір, вирізування. 1980 р.
с. Великий Говилів Тернопільської обл.
Приватна збірка*



*Д. Власійчук. «І буде син, і буде
мати...». Папір, вирізування.
2013 р. м. Хмільник. Приватна збірка*



*М. Ремінецька. «І будуть люди
на землі». Папір, вирізування. 1983 р.
м. Тернопіль. МНАПЛ*

1. *Гричанюк Л., Свіргун О.* «Великодні візерунки»: Ювілейна виставка Дмитра Власійчука // Світлиця. – 2007. – № 1–2 (17–18).
2. *Гуляєва Н.* Витинанка: Практичні рекомендації для вчителів та витинанкарів-початківців. – Вінниця, 2008. – 48 с. : іл.
3. *Косицька З.* Віктор Наконечний – лауреат премії ім. К. Білокур: живопис, графіка, витинанка // Катерина Білокур: мистецтво та образ крізь призму часу : науковий збірник за матеріалами науково-практичної конф. до 110-річчя від дня народження К. Білокур / Головне управління культури КМДА ; НМУНДМ. – К., 2012. – С. 162–169.
4. *Косицька З.* Історія декоративного мистецтва України : у 5 т. / ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАНУ ; гол. ред. акад. Г. Скрипник. – К., 2011. – Т. 4. Народне мистецтво та художні промисли України ХХ ст. – С. 233–257.
5. *Косицька З.* Основні тенденції розвитку та регіональні особливості української витинанки початку ХХІ століття (на прикладі Всеукраїнського свята «Українська витинанка – 2011») // Українське мистецтвознавство : матеріали, дослідження, рецензії / ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАНУ. – К., 2011. – Вип. 11. – С. 51–61.
6. *Косицька З.* Провідні сучасні майстри української витинанки (за матеріалами IV Всеукраїнського «Свята витинанки – 2008») // Українське мистецтвознавство : матеріали, дослідження, рецензії / ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАНУ. – К., 2009. – Вип. 9. – С. 25–30.
7. Людмила Мазур. Каталог творів. – К. ; Хмельницький : Міленіум, 2003. – [48 с.]
8. Микола Теліженко [Альбом. Витинанки] / авт.-упоряд. Є. Шевченко. – К. : Народні джерела, 2007. – 120 с. : іл.
9. *Смолій Ю.* Петриківське малювання: Народна і мистецтвознавча термінології // Проблеми українського термінологічного словникарства в мистецтві й етнології / ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАНУ ; КДІДПМД ; Всеукраїнське товариство політичних в'язнів і репресованих. – К., 2002. – С. 89–101.
10. *Станкевич М.* Українські витинанки. – К. : Мистецтво, 1986. – 122 с.

Список скорочень

ДНІМ – Дніпропетровський національний історичний музей ім. Д. Яворницького
ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАНУ – Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського Національної академії наук України
КДІДПМД ім. М. Бойчука – Київський державний інститут декоративно-прикладного мистецтва і дизайну ім. М. Бойчука
КМДА – Київська міська державна адміністрація
МНАПЛ – Музей народної архітектури та побуту у Львові
НМНАПУ – Національний музей народної архітектури та побуту України
НМУНДМ – Національний музей українського народного декоративного мистецтва
РЕМ – Російський етнографічний музей (Санкт-Петербург, РФ)

УДК 738.1+738.2](477):929Шевченко

Людмила Сержант
(Київ)

ШЕВЧЕНКІВСЬКА ТЕМА У ФАРФОРІ ТА ФАЯНСІ УКРАЇНИ

У статті здійснено спробу проаналізувати яскраве художнє явище в українському декоративному мистецтві – тематичні твори у фарфорі та фаянсі, присвячені Т. Шевченку і його творчості.

Утілена в унікальних авторських роботах і масових заводських виробках середини ХІХ – кінця ХХ ст. (декоративних вазах, блюдах, тарілках, пластиці, подарункових чашках, сервізах і наборах посуду, сувенірах) шевченкіана віддзеркалює всі етапи розвитку мистецтва фарфору і фаянсу, зміни його стилістики, рух від ілюстративності до глибокого філософського осмислення культурної спадщини Кобзаря. Звернення митців до цієї теми було органічне і відповідало прагненням їх творчої самореалізації, духовним пріоритетам народу, підкреслювало всеохоплюючу любов до поета.

Ключові слова: фарфор, фаянс, шевченкіана, художній стиль.

В статье предпринята попытка сделать анализ яркого художественного явления в украинском декоративном искусстве – тематических произведений в фарфоре и фаянсе, посвященных Т. Шевченко и его творчеству.

Воплощенная в уникальных авторских работах и массовых заводских изделиях середины ХІХ – конца ХХ в. (декоративных вазах, блюдах, тарелках, пластике, подарочных чашках, сервизах и наборах посуды, сувенирах) шевченкиана отразила все этапы развития искусства фарфора и фаянса, изменения его стилистики, движение от иллюстративности к глубокому философскому осмыслению духовного наследия Кобзаря. Обращение художников к этой теме было органичным и отвечало стремлениям их творческой самореализации, духовным приоритетам народа, подчеркивало всеобъемлющую любовь к поэту.

Ключевые слова: фарфор, фаянс, шевченкиана, художественный стиль.

The article attempts to analyze an impressive artistic phenomenon among the Ukrainian decorative chinaware and delftware – the products dedicated to Taras Shevchenko and his works.

Shevchenko's universe embodied both in the works of individual ceramists and mass products of the potteries in the mid-XIXth through the late XXth centuries – decorative vases, dishes, plates, figurines, gift mugs, tea and dinner services, equipages and souvenirs – reflects all the stages of development of chinaware and delftware art, changes in its stylistics, and a progress from rather illustrativeness to deep philosophical understanding of Taras Shevchenko's spiritual heritage. This ceramic Shevchenkiana has become a manifestation of our chinaware and delftware's national originality. Addressing of various artists to the theme of Shevchenko was organic and natural; it enhanced their self-realization and became one of the manifestations of national identity in Ukrainian decorative arts, meeting the spiritual and aesthetic needs of Ukrainian people.

Keywords: porcelain ware, delftware (faience), Shevchenkiana, art style.

Фарфорове і фаянсове виробництво на території України розпочалося наприкінці ХVІІІ ст., досягло значного розвитку в ХІХ ст. та виросло у ХХ ст. в потужну промислову галузь, до якої входило до двадцяти підприємств. На його становлення впливали різноманітні культурні, соціально-економічні й політичні фактори – як внутрішні, так і зовнішні. Його більш ніж 200-літня історія містить багато своєрідних художніх явищ, яскравих сторінок, талановитих митців. Разом з тим це була частина художньої культури, яка знайшла своє місце в кожному домі та розвивалася в тісній взаємодії із загальним мистецьким процесом, увібрала в себе його прояви, віддзеркалила його складні і суперечливі тенденції.

У формуванні концептуальних засад українського мистецтва ХХ ст., його національного виразу особливе місце належить шевченкіані, яка стала одним з поширених тематичних напрямів у всіх його видах. До постаті Шевченка та його духовної спадщини зверталися представники і народної, і професійної художньої творчості.

Ми маємо можливість спостерігати величезну кількість мистецьких інспірацій, відтворених з різною мірою філософського і художнього осмислення феномена Кобзаря: від найвних – до найскладніших модерних ремінісценцій професійних митців образотворчого, монументального і декоративного мистецтва.

У ХХ ст. невтомна праця українських художників фарфору і фаянсу сприяла виникненню єдиного окресленого простору цього виду декоративного мистецтва з розвинутою системою художньо-виражальних засобів, прийомів формотворення і декорування, з колом тем і образів, що вилилися у своєрідний художній стиль з яскравим національним колоритом. До шевченківської теми зверталися майже всі художники, які працювали в цьому матеріалі, про що свідчить значна кількість пам'яток у музейних колекціях. Це переважно унікальні авторські твори, виконані до різноманітних ювілейних виставок – декоративні вази, тарелі, блюда, пласти, пластика. Є в наявності певна кількість речей масового виробництва – подарункові чашки, сервізи та набори посуду, сувенірні вироби, настільні прикраси.

Найбільше таких творів мають Національний музей українського народного декоративного мистецтва (НМУНДМ), Національний музей Тараса Шевченка (НМТШ) та Національний музей історії України (НМІУ). Окрім них, подібні твори зберігаються в інших музеях України, зокрема у створених на базі асортиментних кабінетів фарфорових і фаянсових заводів.

Перше втілення у фаянсі образу Шевченка пов'язане з діяльністю Києво-Межигірської мануфактури (1798–1874), яка у 1850–1860-х роках випустила серію декоративних тарілок з рельєфними портретами видатних діячів – як українських, так й іноземних (Куліша, Костомарова, Гарібальді та ін.) [1, с. 12]. Серед інших – тарілка з портретом Шевченка (1860-ті) останніх років життя з написом «Т. Г. Шевченко», розміщеним на дзеркалі дна. Було кілька варіантів кольорового оформлення – укривали поливою зеленого, синього, блакитного кольорів. Вироби були дуже поширені й нині досить часто трапляються в музейних і приватних колекціях (ФС-221, НМУНДМ; ДМ-52, ДМ-54, НМТШ; К-286, НМІУ).

Автором моделі був межигірський майстер, однофамілець поета, С. Шевченко [4, с. 100]. За основу зображення він узяв фотопортрет 1859 року А. Даньєра чи автопортрет у техніці офорта, виконаний за цією фотографією на початку 1860-го року. У майбутньому саме цей портрет найчастіше відтворювали на фарфорових і фаянсових виробах. У цей час Межигірська фабрика вийшла з підпорядкування Міністерства державного майна Російської імперії, яке дуже жорстко регламентувало асортимент і стилістику виробів, і була передана в оренду братам Барським, для яких на перший план виходить комерційна вигода – вони намагалися випускати вироби, що користувалися попитом серед широких верств [2, с. 230]. У виробах з'являються елементи національної самобутності, які виявилися не тільки в репродукованих портретах видатних українців, а й у наближеному до народного характері декорування бортиків тарілок рельєфним рослинним орнаментом на тлі плетіння.

На початку ХХ ст. українська громада широко відзначила п'ятидесятиріччя від дня смерті Шевченка (1911) і сторіччя з дня його народження (1914). Імовірно, до цих дат деякі фарфорові та фаянсові заводи випустили вироби з портретом поета. Так, до української тематики звернулися на Будянському фаянсовому заводі Матвія Кузнецова: у 1910-х роках тут виготовляли вироби, декоровані друкованим зображенням на дзеркалі дна, в одному варіанті – краєвиду, в іншому – української хати та чумацького воза. Бортики оздоблювали орнаментальною смугою з розміщеними в резервах портретами українських письменників Гоголя, Короленка та Шевченка (блюдне, ДМ-58, НМТШ). Аналогічно оформляли полумиски, мілкі та глибокі тарілки з портретами Котляревського, Гоголя, Костомарова, Шевченка (ДМ-144, ДМ-145, НМТШ; ФС-870, ФС-869, НМУНДМ). Автором малюнка був гравер П. Губічев [3, с. 120].

У музеї Баранівського заводу зберігалася плакетка початку ХХ ст. з портретом поета. Його зображено в смушевій шапці й кожусі на тлі хмар. Її автором був відомий



Тарілка декоративна. 1860-ті рр. Києво-Межигірська фаянсова фабрика. Фаянс, полива, рельєф. НМУНДМ. Світлина автора



Л. Митяєва (Пахарєва). Чашка від чайного сервізу «Київ». 1948 р. КЕКХЗ. Фарфор, керамічні фарби, полива; литво, друк, розпис, золочення. НМУНДМ. Світлина з архіву Музею



І. Віцько. Тарілка декоративна «Шевченко-солдат». 1964 р. КЕКХЗ. Фарфор, керамічні фарби, полива; литво, розпис. НМУНДМ. Світлина автора



О. Жникрун, В. Щербина. «Назар Стодоля». Скульптура. 1965 р. КЕКХЗ. Фарфор, керамічні фарби, полива; литво, розпис



Ф. Уцаповський, А. Хитько. Ваза декоративна. 1964 р. Коростенський фарфоровий завод. Фарфор, керамічні фарби, полива; литво, розпис. Світлина з видання «Коростенський фарфор. Каталог. 2005»



П. Іванченко. Ваза декоративна. 1930–1940-ті рр. Полонський фарфоровий завод. Фарфор, керамічні фарби, полива; друк, кольорове тонування, розпис. НМТШ. Світлина з архіву Музею



М. Тимченко, форма Г. Зак. Ваза декоративна «...І вітряки на полі, і долом геть собі село». 1964 р. КЕКХЗ. Фарфор, керамічні фарби, полива; литво, розпис. НМУНДМ. Світлина автора

кераміст І. Українець. Плакетку тоновано рожево-пурпуровою фарбою. Композицію доповнює діагональна смуга позолоченого рельєфного рослинного орнаменту. У творі простежується вплив стилістики модерну, що характерно для виробів Баранівки того періоду [8, с. 395].

До шевченківської тематики в 1910–1920-х роках звертався знаний кераміст, викладач Миргородської керамічної школи С. Патковський. Відомий барельєфний профільний портрет Шевченка – його робота (ДМ-130, НМТШ).

У 1924 році українські підприємства було об'єднано в Трест Укрфарфорфаянс, що дало позитивні економічні результати. Важливим фактором подальшого розвитку цього виду декоративного мистецтва стала українізація 1920-х років. Почалися пошуки нових формотворчих та орнаментальних рішень, образної мови й тематики, що відповідали б естетичним запитам українців. Образ і творча спадщина Шевченка, утілені у фарфорі різноманітними засобами – живописними, графічними, пластичними, – стають прикметою часу.

Із середини 1930-х років в українському мистецтві діють тенденції, спричинені зміною політичної ситуації в країні. Під тиском тоталітаризму з'являються пафосні твори в стилі соцреалізму, позначені впливом монументалізму та станковізму. Для оздоблення таких виробів застосовували кольорове покриття, рельєфні прикраси, живописні та друковані сюжетні й портретні зображення, суцільні та фризіві орнаментальні розписи рослинними мотивами, різноманітні техніки позолоти – відводки, цировку. Часто композиції були переобтяжені комуністичною символікою, лозунгами і написами. Подібні твори призначалися для виставок, подарунків, їх виготовляли на замовлення для оформлення громадських споруд. У 1940–1950-х роках такі твори виготовляли на Баранівському, Коростенському, Київському, Полонському фарфорових і на Будянському фаянсовому заводах.

Найхарактернішим представником цього напрямку був художник, пізніше – директор Полонського фарфорового заводу Петро Іванченко: ваза 1939 року з портретом Шевченка, де у фриз рослинного орнаменту, виконаного золотом, закомпоновано п'ятикутну зірку (ДМ-25, НМТШ); ваза 1930–1940-х років із сюжетними вставками на тему поеми «Варнак» (ДМ-26, НМТШ) та інші.

На Будянському фаянсовому заводі у великій кількості випускали декоративні тарілки з портретами радянських партійних і військових діячів, письменників і поетів, у тому числі й з портретом Шевченка (ДМ-64, ДМ-508, НМТШ). Ці твори досить скромно декоровані кольоровою смугою по бортику блакитного, зеленого, червоного та інших кольорів. Іноді застосовували відводки золотом.

У 1939 році на державному рівні в Україні відзначали 125-річчя з дня народження Шевченка. На цей час поет був включений радянською владою до числа діячів, на яких трималася ідеологічна пропаганда. До цієї дати було виконано велику кількість робіт у різних видах мистецтва.

У цей час мистецтво фарфору і фаянсу переживало стильову кризу, породжену безпрецедентним ідеологічним тиском. У більшій мірі вона зачепила формотворення, у меншій – декоративне оформлення виробів. Ці особливості яскраво ілюструють твори 1930-х – початку 1940-х років, яких збереглося досить багато в музейних колекціях. Серед пам'яток найбільшу групу становлять вази, форми яких часто позначені впливами різних стилів минулого. Класичні пропорції має ваза київського художника О. Сорокіна 1938 року (ДМ-42, НМТШ). Характерний для модерну силует – ваза О. Романовського з Кам'яного Броду (ДМ-41, НМТШ), для історизму – ваза Є. Кондратенко 1940 року з Буд (ДМ-33, НМТШ). Їх об'єднує спільний підхід до оформлення – твори вкриті частковим чи суцільним підполив'яним і надполив'яним тонуванням різних кольорів, портрет виконаний у живописній техніці чи фотодруком, розміщений в овальному резерві, з протилежного боку – дати життя: «1861–1914». Урізноманітнює композицію рослинний орнамент, що суцільно заповнює поверхню виробу, як на першій і третій, або розміщений навколо портрета у вигляді фриза – як

на другій вазі. Активно застосовують золочення – відводки, орнаментальні смуги навколо резервів та в місцях, що підкреслюють конструктивні особливості форм.

Аналогічні художньо-стильові підходи у вирішенні шевченківської теми характерні і для оздоблення декоративних блюд, як у Б. Сандомирської з Києва (ДМ-45, ДМ-46, ДМ-47, НМТШ) і Є. Мандича з Одеського художнього училища (ДМ-181, НМТШ).

У середині 1930-х років починається активне використання українського народного орнаменту в оформленні фарфорових і фаянсових виробів, його рослинних і геометричних мотивів та композиційних схем. Про це свідчать роботи київського художника Павла Іванченка – декоративне блюдо з портретом поета і написом «1914–1939» (ДМ-49, НМТШ), О. Романовського з Кам'яного Броду (блюдо, ДМ-43, НМТШ), О. Надулічева з Коростеня – декоративне блюдо з портретом Шевченка і зображенням проекту пам'ятника поету в Каневі, який не було реалізовано (ДМ-44, НМТШ).

У творах до 125-річчя з дня народження поета з'явилися також сюжети, що ілюструють життєвий шлях Тараса та відтворюють героїв і тематику його творів. Так, у ювілейній декоративній вазі О. Яроша з Коростеня (ДМ-65, НМТШ) бачимо ілюстрації до творів «Гайдамаки» і «Катерина», зображення Шевченка-солдата, а на іншій вазі (ДМ-181, НМТШ) – репродуковано автопортрет Шевченка 1840-х років та картину І. Їжакевича «Мені тринадцятий минало».

У 1940 році було видано Трестом Укрфарфорфаянс каталог продукції заводів України, де надруковано варіанти декорування фарфорових і фаянсових виробів, зокрема чашку, прикрашену силуетним профільним портретом поета та вертикальним орнаментальними мотивом у народному стилі, яку наприкінці 1930-х років виготовляли на Баранівському заводі [5, табл. XI]. Аналогічну композицію має чашка, яку виготовляв Полонський фарфоровий завод наприкінці 1930-х років (ФР-2047, НМУНДМ), де, на відміну від першої, портрет нанесено фотодруком, а орнамент – аерографом.

У 1940–1950-х роках тоновані циліндричні та конусоподібні подарункові чашки з портретом, розміщеним у резерві, випускали на Довбиському заводі (ДМ-179, ДМ-455, НМТШ).

Новий сплеск творчих інспірацій на шевченківську тему спричинили відзначення 1961 року сторіччя від дня смерті поета і 1964 року – 150-річчя з дня його народження. Було організовано великі ювілейні виставки, у яких взяли участь і художники-фарфористи. Культурне піднесення тих років, активізація мистецьких процесів, відносна свобода творчого самовираження митців яскраво позначилися на художніх засобах утілення шевченківської тематики, його героїв – Кобзаря, Варнака, Перебенді, Титарівни, Наймички, Катерини, Лілеї та інших. Творам того часу притаманна невимушеність художньої мови, органічне поєднання глибокої змістовності і декоративності. Художники відмовляються від ілюстративності у відтворенні сюжетів і героїв, зосереджуються на передачі емоційного стану, духовного піднесення, трагічного пафосу, що досягається узагальненими живописними і графічними прийомами, лаконічними експресивними кольоровими акцентами. Розвиток технології, поява високоякісних керамічних фарб, особливо підполив'яних, дають змогу художникам створювати колористично довершені композиції, ніби підсвічені білизною фарфорового гла. У великій мірі це відбулося завдяки тому, що на початку 1950-х років на заводи почали приходити молоді художники, які отримали фахову освіту саме в галузі декоративно-ужиткового мистецтва, котрі розуміли специфіку матеріалу, зумовлену особливостями технології, котрі володіли цілісним комплексним творчим методом.

Помітним художнім явищем стали твори Київського експериментального кераміко-художнього заводу (КЕКХЗ), над якими працювали разом професійні художники і майстри петриківського декоративного малювання. Це декоративні вазы і тарелі з портретом Шевченка, виконаним живописними техніками чи друком, доповнені пишним барвистим квітковим орнаментом. На виставці 1961 року було представлено вазу Д. Ключгаент, Л. Миттевої та Г. Павленко-Черниченко (розпис), блюдо С. Голембовської (форма) і М. Тимченко (розпис), блюда й тарілки В. Павленко, зокрема тематичне

«Наша дума, наша пісня не вмре, не загине». На виставці 1964 року М. Тимченко представила твори, нав'язані шевченківською поезією, утілені в оригінальній творчій манері. Спираючись на петриківську традицію, художниця створила ліричні, глибокообразні декоративно-трактовані пейзажні та сюжетні композиції – декоративні вази «...І вітряки на полі, і долом геть собі село», автор форми Г. Зак (ФР-3584, НМУНДМ), і «Хлюпочуться качаточка», автор форми Я. Козлова (ФР-3586, НМУНДМ).

На виставках 1961 і 1964 років було представлено багато високохудожніх творів провідних українських художників фарфору і фаянсу – С. Голембовської, О. Жникруп, В. Кравцевича, О. Сорокіна, О. Молдаван, С. Сарапової, О. Рапай, В. Щербини (КЕКХЗ), М. Старченка, А. Хитько, В. і М. Трегубових, Л. Коцюбинської, І. Ткаченка (Коростень), І. Віцька, А. Діброви, В. Ковальчука (Баранівка), Т. й О. Крижанівських (Городниця), І. Сеня, М. Ніколаєва, Ю. Піманкіна, Б. Пяніди, Р. Тимін-Вакули, Г. Чернової (Буди), Д. Ключовант, І. Гончаренка, Ю. Штівельмана (Одеса) та багатьох інших [9, с. 132–134; 10, с. 243–250].

Багато творів до 150-річного ювілею поета, виконані на Коростенському заводі, зберігалися в заводському асортиментному кабінеті – декоративні вази Л. Коцюбинської «Сліпий» (1964) і «Катерина» (1963) [6, с. 116, 114], Ф. Ущуповського і А. Хитько «150 років великому Кобзареві» (1964) [6, с. 118], декоративні блюда А. Ружанкової «Мати молодая» (1964) [6, с. 136], І. Ткаченка «Караюсь, мучусь, але не каюсь» [6, с. 144], М. Трегубова «Гайдамаки» (1964) та інші.

Знайшла втілення шевченківська тематика і в сервізній продукції українських підприємств, де вжиткова функція предметів відступила на другий план, підпорядковуючись художній ідеї автора. У чайному сервізі «Київ» (1948) художниця Л. Митяєва (КЕКХЗ), прагнучи створити неповторний образ міста, зобразила на предметах пам'ятні місця столиці. Серед них, на одній із чашок, – пам'ятник Тарасу Шевченку в обрамленні пишного каштанового листя (ФР-5115, НМУНДМ). На предметах чайного сервізу 1940-х років О. Яроша (Довбиш) зображення силуетного портрета поета, а його автограф закомпоновано в смугу геометричного народного орнаменту на чайнику (ДМ-59, НМТШ). Кожний митець володів власними засобами художньої виразності, демонстрував глибоко індивідуальний підхід до вирішення цієї теми. У кавовому сервізі В. Павленко «Ще треті півні не співали» (1964, КЕКХЗ) – декоративність рослинних мотивів. У чайному сервізі В. Нарекяна з Коростеня «150 років з дня народження Т. Г. Шевченка» (1964) бачимо вишуканий мінімалізм форми, органічне поєднання лаконічного силуетного портрета з тонкою смужкою стилізованого народного орнаменту та досить широкими відводками оранжево-червоного кольору.

Сувенірну продукцію на шевченківську тематику становили різноманітні плакети, настільні бюсти, наприклад, до 150-річчя поета (Коростень, ДМ-292, НМТШ); настільні барельєфи М. Бобика (ПКХЗ), подарункові чашки до різних заходів, наприклад, до Міжнародного літературно-мистецького свята «В сім'ї вольній, новій» на Хмельниччині у 2001 році (ДМ-1020, НМТШ) та багато інших.

Яскраво і своєрідно шевченкіана втілювалася у фарфоровій пластиці. Починаючи з 1920-х років, бюсти поета продукувала артіль «Керамік» у Полонному, що спеціалізувалася на фарфоровій пластиці [7, с. 168]. Пізніше вона була перейменована на Полонський завод художньої кераміки (ПЗКХ), твори на шевченківську тему тут випускали впродовж всього часу її функціонування.

У 1940–1950-х роках багато відомих скульпторів розробляли моделі для фарфорової і фаянсової пластики. Зокрема, М. Вронський – бюст Шевченка (ФР-5033, НМУНДМ). Його випускали на Баранівському заводі та інших підприємствах. Такі твори виконували або в бісквіті, або вкривали прозорою поливою. Перенесення у фарфор формотворчих прийомів станкової і монументальної скульптури суперечило природі матеріалу, яка вимагала зовсім інших підходів. Кабінетна скульптура цього періоду часто суха, нарочита, позбавлена властивих фарфоровій пластиці камерності та декоративності.

На виставці 1964 року було представлено низку творів фарфорової пластики, стилістичне вирішення яких відображало зміну художніх принципів формотворення та трактування образу – узагальнені цілісні об'єми, виразні м'які лінії силуетів, лаконічне кольорове доповнення, ліричний, романтичний, героїчний чи трагічний загальний лад творів. Це роботи О. Жникруп «Така її доля» (1963) і «Катерина» (1963), Т. Крижанівської «Кобзар», В. і М. Трегубових «На панщині» та скульптурна група «Сліпий кобзар з поводирем» (інша назва – «Пам'яті Кобзаря»), В. Трегубової «Нічого кращого немає, як тая мати молодая» (1964) і «Наймичка» (1964), О. Молдаван «Дівчина воду брала» (1963) та інші.

У 1970–1980-х роках у мистецтві фарфору утверджувався глибокоіндивідуальний авторський підхід до вирішення художніх завдань. Багато митців демонстрували нове прочитання традицій. Завдяки своєму неоціненному багаторічному досвіду створювали власний стиль та оригінальні прийоми формотворення. Шевченківська тема в пластичі набула символічного звучання, тонкого психологізму в трактуванні образів, була розрахована на асоціативне сприйняття глядача. Це особливо характерно для творчості В. Щербини – скульптурна композиція «Мій Шевченко» (1984, ФР-5620, ФР-5621, ФР-5622, НМУНДМ) і «Сон» (1988).

У різні часи шевченківська тема втілювалася у фарфорі і фаянсі на різних образно-стилістичних засадах і з різними цілями. Але незмінним залишалось одне – українська спільнота мала в цих творах нагальну потребу.

У ХІХ – на початку ХХ ст. через твори, присвячені пам'яті Шевченка, задовольнялися прагнення українців в окресленні культурної окремішності. Образ Кобзаря був символом національного піднесення, пробуджував історичну пам'ять.

У 1920–1930-х роках, в умовах українізації, вони стали засобом естетичного самовираження, були одним з орієнтирів, тісно пов'язаних з українською духовністю.

У другій половині 1930-х років класовий підхід радянської влади до Шевченка, перетворення його на селянсько-пролетарського поета покликаний був знівелювати національно-визвольні ідеї, притаманну глибоку релігійність, почуття людської гідності та прагнення свободи, що знаходили відгук в душах українців. Незважаючи на офіціоз, художники ставилися до його пам'яті з глибокою пошаною і любов'ю, що не дало перетворитися образу поета в штамп. Цей своєрідний парадокс потребує ще глибокого вивчення, спокійного, неупередженого аналізу.

У роботі над шевченківською тематикою відбувалася невпинна духовна праця художників щодо осмислення гуманістичних ідей поета, яке вилилося в одне з найбільш яскравих явищ в історії українського фарфору і фаянсу.

1. Виставка фаянсових та порцелянових виробів Києво-Межигірської фабрики / Всеукраїнський історичний музей Т. Г. Шевченка. – К., 1925. – 16 с.
2. Герасименко Н. Історія Межигір'я / Ін-т історії України НАНУ. – К., 2005. – 288 с.
3. Гладкий М. Фарфор. Фаянс // Нариси з історії українського декоративно-прикладного мистецтва. – Л., 1969. – С. 121–123.
4. Іванова О. Межигірський фаянс ХІХ ст. у колекції НМІУ // 100 років колекції Державного музею українського народного декоративного мистецтва : зб. наук. праць / за ред. д-ра мистецтвознав. М. Селівачова. – К., 2002. – С. 93–106.
5. Каталог фарфору, фаянсу і майоліки / УРСР. Народний комісаріат місцевої промисловості. Трест фарфоро-фаянсової промисловості. – К., 1940. – 32 с., ХІІІ табл.
6. Коростенський фарфор. Каталог продукції. – [Б. м. в.], 2004. – 214 с.
7. Макаренко П. Парад скульптур // Полонному 1000 років. Матеріали міжнар. наук.-практ. конф. – Полонне, 1995. – С. 167–172.
8. Ханко В. Кераміст і артист маляр Іван Українець // Ханко В. Полтавщина. Плин мистецтв, діячі. Мистецтвознавчі праці. – К., 2007. – С. 391–402.
9. Художня виставка, присвячена 100-річчю з дня смерті Т. Г. Шевченка. Каталог. – К., 1961.
10. Юбилейная художественная выставка, посвященная 150-летию со дня рождения Т. Г. Шевченко. Каталог. – К., 1964.

УДК 7.071.1(084)Шевченко

Надія Орлова
(Київ)

АЛЬБОМ ЛУК'ЯНА СЕМЕНОВИЧА АЛЕКСЕЄВА
(деякі штрихи до малярської спадщини Тараса Шевченка)

У статті подано нові матеріали про побутування малярських творів Тараса Шевченка: «Портрет Л. С. Алексеєва», «Новопетровське укріплення. Батарея № 2» і «Новопетровське укріплення та вид на Николаєвську станицю».

Ключові слова: Л. Алексеєв, Т. Шевченко, «Портрет Л. С. Алексеєва», «Новопетровське укріплення. Батарея № 2», «Новопетровське укріплення та вид на Николаєвську станицю», альбом, малюнки, атрибуція.

В статье представлены новые материалы о бытовании художественных произведений Тараса Шевченко: «Портрет Л. С. Алексеева», «Новопетровское укрепление. Батарея № 2» и «Новопетровское укрепление и вид на Николаевскую станицю».

Ключевые слова: Л. Алексеев, Т. Шевченко, «Портрет Л. С. Алексеева», «Новопетровское укрепление. Батарея № 2», «Новопетровское укрепление и вид на Николаевскую станицю», альбом, рисунки, атрибуция.

The article presents some new materials dealing with attribution of Taras Shevchenko's paintings: *Portrait of Lukyan Alexeyev, Novopetrovsk Military Stronghold. Battery # 2, Novopetrovsk Military Stronghold and a View of Stanysia Nikolayevska.*

Keywords: Lukyan Alexeyev's album, Taras Shevchenko, *Portrait of Lukyan Alexeyev, Novopetrovsk Military Stronghold. Battery # 2, Novopetrovsk Military Stronghold and a View of Stanysia Nikolayevska*, album, pictures, attribution.

Серед численної кількості портретів сучасників, виконаних Тарасом Шевченком (понад 150), привертає увагу зображення молодого чоловіка у військовому вбранні з гітарою. У десяти томному виданні творів Тараса Шевченка (К., 1963) зазначено, що це сепія «Невідомий з гітарою» (1848, 1849) [11, с. 11, № 13], виконана в Раїмі під час Аральської експедиції. На малюнку – авторський напис сепією (напівуставом) «Раимъ». Споглядаючи твір, переконаєшся, що художник ставився до портретованого зі щирою симпатією. Портрет вражає високою майстерністю виконання і глибоким психологізмом. Молодий військовий, злегка перебираючи струни гітари, зосереджений і заглиблений у свої почуття. Світло падає згори, осяваючи високе чоло та верхню частину вродливого обличчя, ще більше підкреслює внутрішній зв'язок між думками, мелодією та поглядом. У науковій літературі малюнок трапляється під назвами «Гітарист», «Портрет его товарища по солдатской службе», «Гітарист в жовнірській амуніції».

Думки дослідників стосовно особи портретованого й часу виконання сепії розділилися. Г. Чабров уважав, що на портреті зображений польський політичний засланець, учасник Аральської експедиції Х. Вернер; М. Гаско доводив, що це інженер-прапорщик Оренбурзької гарнізонної команди Є. М. Алексеєв; Л. Большаков висловив припущення, що це портрет топографа Аральської експедиції К. Рибіна; деякі вчені, включаючи останню публікацію В. Смілянської, схиляються до версії, що на сепії – штабс-капітан, знайомий Тараса Шевченка з Аральської експедиції – О. Макшеєв [10; 3; 2; 8]. Названі автори, окрім М. Гаска, зараховують дату виконання портрета до Аральської експедиції.

Г. Паламарчук атрибутувала твір як «Портрет Л. С. Алексеєва», виконаний у 1856–1857 роках під час перебування художника в Новопетровському укріпленні [6, с. 67–81; 7, с. 42–44]. Спостереження дослідниці ґрунтувалися на побутуванні твору і його власниках, на візуальному обстеженні та порівнянні з малюнками Т. Шевченка «За малюванням товарища», «Портрет офіцера», виконаними в Новопетровсько-

му укріпленні, на зіставленні біографічних даних і документальних джерел, спогадів І. С. Алексєєва – тобто на тих матеріалах, на які не звернули уваги попередні шевченкознавці.

Відмітимо схожість манери виконання та інтер'єру на двох сепіях: «Невідомий з гітарою» та «За малюванням товариша». Окрім цього, зауважимо, що в останньому художник уводить в інтер'єр зовсім не побутові казахські речі: на полиці – товста книжка (імовірно, Біблія, яка була в Т. Шевченка на засланні), гітара, стіл, диван, біля якого – складаний полотняний стілець. Саме такий стілець належить до меморіальних речей Т. Шевченка, що зберігаються в Літературно-меморіальному будинку-музеї Тараса Шевченка. А. Ускова, дружина коменданта Новопетровського укріплення, у спогадах розповіла про казахську кибитку, у якій працював Т. Шевченко: «У новорозведеному саду для мене було поставлено літній житловий будиночок, неподалік збудували альтанку, де ми обідали, а поблизу поставили киргизьку кибитку, в якій Шевченко міг працювати» [9, с. 238–239]. Зрозуміло, що частину особистих речей (вищеназваних) художник міг зберігати в кибитці.

На нашу думку, слово «Раимъ», написане на сепії, не прив'язує твір до часу виконання в Аральській експедиції. Існує версія, що художник, маючи заборону писати й малювати і вже будучи покараним за порушення царської заборони (арешт 23 квітня 1850 р.), зумисне зарахував датування твору до Аральської експедиції.

Отже, на малюнку зображений урядник Уральського козачого війська Лук'ян Семенович Алексєєв, який служив у Новопетровському укріпленні в 1856–1858 роках, коли там відбувався покарання поет.

Л. Алексєєв закінчив Неплюївський кадетський корпус в Оренбурзі восени 1854 року чи влітку 1855 року, який готував офіцерські кадри для степових укріплень, розкиданих на території Оренбурзького краю. Навесні або влітку 1856 року вже в чині осавула потрапив до Новопетровського укріплення. У 1858 році він переїхав до Уральська, де в 1861–1863 роках був хорунжим, займав посаду ексекutora військової частини, а з 1871 року – сотника Ілецької станиці, де і помер від сухот у віці 33 років [Архів НМТШ, А-675. Лист З. В. Осецької до Г. П. Паламарчук від 20 червня 1966 р.].

У Новопетровському укріпленні Л. Алексєєв приятелював із Т. Шевченком. Саме тоді художник виконав його портрет і на спомин про взаємини подарував два краєвиди укріплення: «Новопетровське укріплення та вид на станицю Ніколаєвську», «Новопетровське укріплення. Батарей № 2» (обидва рисунки зберігаються в Національному музеї Тараса Шевченка). У спогадах Іван Алексєєв (брат Лук'яна Алексєєва) зазначав: «Очевидно йому [Шевченкові. – Н. О.] подобалась їхня молода незіпсованість, безпосередність і необізнаність із темними сторонами життя. До того ж мій брат декламував і згодом часто згадував, як Шевченко, котрому дуже подобалося як він читав лермонтовського “Гладіатора”, просив його декламувати» [Архів НМТШ, А-418]. Автор спогадів писав, що, можливо, молодий осавул був натурником для малюнків художника «Вмираючий гладіатор», «Нарцис та німфа Ехо», також він зауважив, що митець у цей час «малював одну картину в семи окремих сценах чи моментах» [1, с. 248]. Вірогідно, мовиться про «Притчу про блудного сина».

У листах доньки Лук'яна Алексєєва, Марії Лук'янівни Шумі, її батько охарактеризований доброю, привітною та творчою людиною. Молодий офіцер любив малювати (здогадно можна уявити, що певні поради одержував від Тараса Шевченка), писав вірші, з успіхом виступав в аматорських спектаклях, чудово співав, любив грати на гітарі [Архів НМТШ, А-670-701]. В архіві НМТШ зберігається мініатюрний «Щоденник» (3,7x12,5 см) Л. Алексєєва за 1861–1862 роки [Архів НМТШ, А-418], зі сторінок якого перед нами постає молодий чоловік з багатим внутрішнім світом, вразливою і ніжною душею, який залюбки допомагав друзям, усіх зустрічав з посмішкою, мав веселий характер. Це імпувало поету. Імовірно, вони співали вдвох пісень, багато розмовляли. Приятельські стосунки підтримували й після звільнення Тараса Шевченка із заслання. На жаль, їх листування не збереглося. Із публікації І. Мар-

ченка «Дорогі реліквії» [4] відомо, що поет з Петербурга надіслав Л. Алексеєву свою фотографію. Про це зазначали також його онука Зоя Осецька [Архів НМТШ, А-671, арк. 6] (у листуванні) та Г. Паламарчук (у дослідженні). Копія цієї фотографії була надіслана до Музею І. Марченком (йому передали оригінал М. Шумі і З. Осецька). На звороті світлини Л. Алексеєв власноруч написав характерним почерком (дрібними загостреними літерами з рівним нахилом) праворуч: «Получено из С-Петербурга 26 сентября...» з підписом «Л. Алексеєв» [Архів НМТШ. Листи до Державного музею Т. Г. Шевченка. 1951–1956, 1959, арк. 39, 40]. Очевидно, далі був написаний рік, поверх якого стояв сургуч, що його зірвали, і дата зникла. Це відома світлина митця – поет у кожусі й шапці (поясне зображення), – виконана петербурзьким фотографом Генріхом Деньєром у 1859 році. За цим зображенням паризький гравер, літограф і художник Адольф Мультєрон у 1859–1860-х роках виконав літографований портрет Кобзаря на замовлення Л. Жемчужникова.

Повернімося до примірника фото, надісланого до Музею І. Марченком. Воно має візитівковий формат, погрудне, овальної форми, найвірогідніше, обрізане Л. Алексеєвим (видно нерівні краї овалу, дещо непропорційне). Порівнюючи його зі світлиною Г. Деньєра та літографією А. Мультєрона, знаходимо спільність із зображенням поета саме на літографії. Користуючись дослідженнями Володимира Яцюка [12], зауважимо, що саме з літографії А. Мультєрона були поширені зображення Кобзаря візитівкового формату вже після смерті поета.

Це наводить на думку, що цю світлину Т. Шевченко не міг подарувати Л. Алексеєву, а офіцер сам замовив її в Петербурзі, або це зробив хтось із його знайомих.

У колекції НМТШ зберігається альбом Лук'яна Алексеєва «Карикатури» з автографом «Л. Алексеєв» [Архів НМТШ. Альбом Л. Алексеєва «Карькатуры» (г-1310-1335)], що становить науковий інтерес для дослідників малярської творчості Т. Шевченка. Він невеликого формату (13,2х21,3), саморобний, оправлений у чорну обкладинку, на якій конгревним тисненням написана бронзовою фарбою назва «Карикатури». До обкладинки приклеєно форзац із тонкого сірого паперу з написом олівцем рукою Л. Алексеєва: «15-го апрѣля 1869 г (доживу-ли до 70-го года, терпѣть не могу четныхъ чисел). Урал. Л. Алексеєв» [Архів НМТШ. Альбом Л. Алексеєва «Карькатуры» (г-1310-1335)]. За цим написом і датою на рукописах поезій датуємо альбом 1869–1871 роками й устанавлюємо місце його створення – м. Уральськ.

Власницею названого портрета, подарованих Л. Алексеєву малярських творів Т. Шевченка, альбому «Карикатури» була Глафіра Іллівна Алексеєва-Нікольська, яка передала їх у 1929 році до Інституту Тараса Шевченка в Харкові. У заяві та історичній довідці на експонати вона зазначила: «Портрет невідомого, 2 рисунки (форт Олександровський) і альбом Невідомого дісталися моему чоловікові Івану Олександровичу Нікольському від його дядька (зображеного під ім'ям “Невідомого товариша по заслання” Шевченка) приблизно у 80-х роках. До мене вони перейшли після смерті чоловіка у 1913 р. [...] За розповідями чоловіка, дядько його (“Невідомий”) був ув'язнений разом з Шевченком в Олександровському форті. Всі ці рисунки намальовані Шевченком у тюрмі» [Архів НМТШ. Акт № 12 від 6.03.1929 р.]. Онука Лук'яна Алексеєва, Зоя Вікентіївна Осецька, припускала, що ці матеріали могли потрапити до Нікольського через другу дружину її діда – Людмилу Іванівну Алексеєву [Архів НМТШ, А-675. Лист від З. Осецької від 20.06.1966; А-683. Лист від О. Мойсеєнко від 31.12.1963], яка після смерті чоловіка вдруге вийшла заміж за Нікольського. До Музею альбом Л. Алексеєва надійшов із Харкова разом з вищеназваними малярськими творами Т. Шевченка в 1948 році під час побудови першої експозиції Музею. Слід зауважити, що авторка тексту помилково приписала всі малюнки з альбому «Карикатури» Т. Шевченку. І це можна пояснити.

Альбом має два розділи зі шмуцтитулами з тонкого сірого паперу: на першому – бронзовими друкованими літерами позначено «Т. Г. Шевченко», на другому – такими самими літерами зазначено «Карикатури неизвесного» з автографом «Л. Алексеєв».

Розділ «Карикатуры неизвесного» нараховує 21 аркуш рисувального паперу, де старанно перемальовані простим і кольоровими олівцями сюжети переважно сатиричного змісту. Багато малюнків – це епізоди з життя тодішньої армії, зокрема уральського козацтва, а також Хівінського походу та 19 аркушів тонкого сірого паперу зі старанно переписаними Л. Алексеєвим поезіями М. Савичева, О. Плещеева.

Розділ зі шмуцтитолом «Т. Г. Шевченко» не має жодного аркуша – чи то з малюнками, чи то з текстами. Досі ніхто з дослідників не звернув на це уваги.

У своєму первісному вигляді альбом був прошитий власником по лівому краю. На малюнках і аркушах із поезіями чітко простежуються характерні невеликі наскрізні отвори від голки.

При візуальному обстеженні малюнків Т. Шевченка, що були подаровані Л. Алексеєву, ми спостерігаємо такі самі отвори від проколів по лівому краю. Окрім того, рисунок «Новопетровське укріплення та вид на станицю Ніколаєвську» мав два перегини по вертикалі по розміру альбому, а рисунок «Новопетровське укріплення. Батарея № 2» розрізаний по вертикалі по розміру альбому.

Таким чином, малюнки Т. Шевченка були вкладені й прошиті власником, тобто Л. Алексеєвим, в альбомі «Карикатуры»; напис «Т. Г. Шевченко» нанесений друкованими бронзовими літерами на тонкому сірому папері – шмуцтитул до розділу цих малюнків. Пізніше кимось із нащадків альбом був розшитий, малюнки поета вилучені й передані до Інституту Тараса Шевченка в Харкові як окремі одиниці. Вірогідно, що це було зроблено І. Никольським, який передавав твори на московську виставку 1911 року з нагоди 50-х роковин з дня смерті поета [5]. Отже, уперше вони були виставлені в Москві 1911 року з такими назвами: «Шевченко Т. Г. Портрет его товарища по солдатской службе. Принадл. И. А. Никольскому», «Шевченко Т. Г. Общий вид Александровского форта. Принадл. И. А. Никольскому», «Шевченко Т. Г. Батарея № 2 в Александровском форте. Принадл. И. А. Никольскому». На звороті кожного малюнка є написи чорнилом: «Батарея № 2 в форте Александровском», «Вид части форта Александровского», а на монтувальному аркуші, до якого був прикріплений портрет, написано прізвище Алексеєва (після реставрації 1955 р. портрет був відокремлений від монтувального аркуша, на якому залишився напис із прізвищем Алексеєва). Назви малюнків не авторські. Після звільнення поета із солдатчини, у 1857 році Новопетровське укріплення перейменували у Форт Олександровський, тому осавул, який служив там ще й у 1858 році, підписуючи краєвиди, назвав Новопетровський форт Олександровським.

Почерк Л. Алексеєва спостерігаємо на цілому ряді експонатів, що зберігаються в зібранні НМТШ. Донька й онука Л. Алексеєва в 1966 році передали до Музею, окрім «Щоденника», також автограф поезії «Песня» [Архів НМТШ, А-418] і малюнок «За чаєм» [Архів НМТШ, Г-2011], підписаний на звороті автором, тобто Л. Алексеєвим.

При зіставленні підпису власника альбому, рукописів поезій в альбомі, вірша Л. Алексеєва «Песня», рукопису «Щоденника», напису на звороті малюнка «За чаєм» з підписами на звороті двох краєвидів Новопетровського укріплення доходимо висновку, що все зроблено одним і тим самим почерком, рукою Л. Алексеєва, якому властиві невеликі за розміром, рівного нахилу, трохи загострені літери з характерною малою літерою «д» і вималюваними великими літерами. Тому з певністю можна зазначити в коментарях названих малюнків (Повне зібрання творів Т. Г. Шевченка у 12 томах), що написи й назву зробив приятель поета – Л. Алексеєв. На це звертала увагу дослідниця Г. Паламарчук.

Отже, у колекції НМТШ зберігається альбом знайомого Т. Шевченка – осавула козацького війська Лук'яна Алексеєва, у якому були вміщені й підписані ним на звороті малюнки Т. Шевченка «Новопетровське укріплення. Батарея № 2» і «Новопетровське укріплення та вид на Ніколаєвську станицю» (у дванадцятитомному зібранні творів Т. Шевченка буде подано під назвою «Перша батарея з виглядом на станицю Миколаївську»).

1. Алексєєв І. С. До біографії Т. Г. Шевченка // Спогади про Тараса Шевченка. – К., 1982.
2. Большаков Л. Добро найкраще на світі. – К., 1981.
3. Гаско М. Про що розповідають малюнки Тараса Шевченка. – К., 1970.
4. Марченко І. Дорогі реліквії // Прапор. – 1961. – № 5.
5. Московська виставка творів Т. Г. Шевченка : каталог. – М., 1911.
6. Паламарчук Г. П. Невідомий друг Т. Г. Шевченка. З досліджень про Т. Г. Шевченка. – К., 1968.
7. Паламарчук Г. П. Нескорений Прометей. – К., 1968.
8. Смілянська В. Полемізувати аргументовано // Радянське літературознавство. – 1981. – № 12.
9. Ускова А. О. Т. Г. Шевченко в Новопетровському укріпленні // Спогади про Тараса Шевченка. – К., 1982.
10. Чабров Т. М. Із спостережень над графічними роботами періоду заслання // Збірник праць XIII наукової шевченківської конференції. – К., 1965.
11. Шевченко Т. Г. Повне зібрання творів : у 10 т. – К., 1963. – Т. 8.
12. Яцюк В. Віч-на-віч із Шевченком. – К., 2004.

Скорочення

Архів НМТШ – Архів Національного музею Тараса Шевченка

УДК 904(477.46)–029:7.071.1Шевченко

Надія Кукса
(Чигирин)

СТАРОЖИТНОСТІ ЧИГИРИНЩИНИ В МАЛЯРСЬКІЙ СПАДЩИНІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

Улітку 1845 року Археографічна комісія відрядила Тараса Шевченка як позаштатного співробітника на Чигиринщину. Художник отримав завдання виявити та замалювати найзначиміші пам'ятки старовини. Під час цієї короткотривалої подорожі він зобразив старожитності Чигиринського краю. Серія малюнків ввійшла до альбому 1845 року.

Ключові слова: Тарас Шевченко, Археографічна комісія, старожитності Чигиринського краю, альбом 1845 року.

Летом 1845 года Археографическая комиссия отправила Тараса Шевченко как внештатного сотрудника на Чигиринщину. Художник получил задание выявить и зарисовать наиболее значимые памятники старины. В процессе этого кратковременного путешествия он изобразил достопримечательности Чигиринского края. Серия рисунков вошла в альбом 1845 года.

Ключевые слова: Тарас Шевченко, Археографическая комиссия, достопримечательности Чигиринского края, альбом 1845 года.

In the summer of 1845, the Archaeographical Committee sent Taras Shevchenko, as its non-staff worker, on a mission to Chyhyryn Land for surveying the monuments. During this short-term trip, he portrayed the antiquities of Chyhyrynshchyna. A series of pictures has become a part of the 1845 album.

Keywords: Taras Shevchenko, Archaeographical Committee, Chyhyryn Land antiquities, 1845 album.

Старожитності Чигиринщини завжди привертали до себе увагу істориків, етнографів, письменників, поетів, художників – патріотично налаштованих людей, небайдужих до славної минувшини краю. Вони зберегли, прославили, спопуляризували найяскравіші сторінки історії колишньої козацької вольниці. Своє слово про Чигиринський край сказали історики – Д. Бантиш-Каменський, П. Куліш, М. Максимович, М. Костомаров, Д. Дорошенко, В. Антонович, етнографи – П. Чубинський, Б. Грінченко, Марко Вовчок та багато інших подвижників, які є гордістю української нації.

Без перебільшення можна відзначити, що ніхто з видатних особистостей минулого й сучасності в популяризації старожитностей Чигиринщини поки що не досягнув тієї довершеності, як це вдалося Тарасові Шевченку.

Утративши свою значимість і велич після смерті Богдана Хмельницького, у часи Руїни Чигирин, Суботів практично зникають з історичної мапи України, а відродившись, уже не досягають колишнього розквіту.

На час відвідин Т. Шевченком колишня заміська резиденція великого гетьмана Суботів виглядала як звичайне провінційне село. Про славу минувшину нагадували лише руїни замку Хмельницьких та запустила усипальниця гетьмана, що піднімалася над селом як німий докір невдячним нащадкам, котрі не шанують і не бережуть святинь вітчизняної історії.

Що побачив Т. Шевченко на місці гетьманської садиби, можемо уявити завдяки опису, уміщеному в одному з березневих чисел «Киевских губернских ведомостей» за 1846 рік: «Місце, що його займає будинок і церква Богдана Хмельницького, становить значне узвишся, з якого відкривається вид на весь Суботів і далекі тясминські луки. Місце, на якому стоїть церква, ще вище, ніж будинок Хмельницького. Ще вісім років тому залишалися від цього будинку руїни стін заввишки із сажень, але невігластво допустило розібрати їх для фундаменту під церкву Медведівського монастиря. Тепер на місці будинку Хмельницького стоїть стодола. Подекуди вгадуються сліди фундаменту по цеглинах, що вибиваються з-під трави» [2].

У 40-х роках ХІХ ст. Т. Шевченко двічі побував на Чигиринщині. Короткочасне перебування митця в краї у вересні 1843 року недостатньо досліджене, проте наявні відомості дозволяють зробити висновок, що цього разу поет побував у Суботів та в Чигирині. Можливо, що Т. Шевченко встиг замалювати їхній загальний вигляд. Принаймні 1844 року в проспекті, надрукованому на зворотному боці «Живописної України», художник обіцяв передплатникам у 1845 році види Чигирини й Суботова [1, с. 157].

На жаль, малюнки, виконані Т. Шевченком у 1843 році, до нас не дійшли. В альбомі 1839–1843 років вони відсутні. Отже, вірогідно, що міг існувати ще один альбом з малюнками, виконаними Т. Шевченком у Суботів та Чигирині.

Улітку 1845 року Археографічна комісія відрядила Т. Шевченка як позаштатного співробітника «для знімань з предметних пам'яток» на Чигиринщину для змалювання пам'яток старовини [5, с. 69]. Зважаючи на вплив результатів цієї експедиції на висвітлення досліджуваної нами проблеми, вважаємо за доцільне детальніше зупинитися на них.

Враження, отримані під час першої подорожі на Чигиринщину, значно підсилені наступними відвідинами, вилилися в цикл художніх творів, які мають пізнавально-історичну цінність дотепер. Мало того, через суспільно-політичні обставини, що склалися згодом навколо окремих пам'яток, роботи Т. Шевченка стали єдиним взірцем для їхньої реставрації (Свято-Троїцька церква – акварель «Мотрин монастир»), відродження («Чигиринський монастир дівочий»), а то й рідкісною згадкою про їх існування (акварель «Богданові руїни в Суботіві»).

На думку знавців регіональної історії, надмогильні хрести біля Свято-Іллінської церкви в Суботіві не були знищені під час антирелігійної кампанії 30-х років ХХ ст. лише тому, що їх зобразив Т. Шевченко (сепія «В Суботіві. Кам'яні хрести»), адже на старому церковному цвинтарі на той час збереглося чимало подібних хрестів. Їх демонтували, розбили й заклали в підмурки сільського клубу.

Як уважає більшість біографів, Т. Шевченко і під час свого другого візиту до Чигирини, Суботова та Холодного Яру не мав змоги зупинитися там надовго. На перешкоді став надзвичайно напружений ритм цього періоду його життя. Проте це не завадило появі з-під пензля художника, крім згадуваних нами, інших неперевершених акварелей: «Чигирин з Суботівського шляху», «Будинок Хмельницького в Суботіві», «Богданова церква в Суботіві» та сепії «В Суботіві. Кам'яні хрести».

За короткий термін Т. Шевченко зумів зобразити куточки краю, які, очевидно, найбільше його вразили. Як уважають фахівці, один такий малюнок випускник Ака-

демії мистецтв міг виконати за півгодини. Не беремося судити, як було насправді, однак упевнено можемо стверджувати, що всі роботи з'явилися на світ під впливом великого натхнення. І свідченням цього є не лише прояви високого професіоналізму під час виконання малюнків.

Логічним видається припущення, що на акварелі «Богданові руїни в Суботові» на краю схилу в ледь помітній постаті, що ніби зливається з тлом хмарного неба, митець зобразив себе. На користь цієї версії виступає і сама статура чоловіка, і його одяг; та й у руках, напевно, він тримає аркуш паперу й олівець [3, с. 17–21].

Візит Т. Шевченка до Суботова був більш ніж своєчасний. Адже художникові поталанило замалювати залишки оборонних споруд замку Хмельницьких незадовго до їхнього знищення. Контури Іллінської церкви, що бовваніють на задньому плані акварелі, дали дослідникам змогу визначити в майбутньому точне місце розташування однієї зі споруд укріплень [4, с. 36].

Згадувану роботу Т. Шевченка «Будинок Хмельницького в Суботові», на жаль, поки що не віднайдено, і вона вважається втраченою.

Особливо вразив поета вигляд Іллінської церкви, що зяяла вибитими шибками вікон, похилений хрест аж ніяк не вписувався в колишню славу не так давно міцної оборонної споруди.

Акварель «Богданова церква в Суботові» справляє доволі гнітюче враження. Дерев'яні конструкції церкви, очевидно, зогнили, а склепіння дало поперечні тріщини. Прилегла територія поросла високою травою та бур'янами. Відчувається, що в цей час церква взагалі не діяла – ледь помітно стежку, яка веде до дверей храму. Безлюдним видається простір, що видніється за спорудою. Та й не дивно. Адже на час візиту митця, як свідчать архівні документи, усипальниця гетьмана вже три десятиліття була приписною до Свято-Михайлівської приходської цвинтарної церкви й конче потребувала реставрації [Держархів Черкаської обл., ф. 660, оп. 2, спр. 34, арк. 1–4].

Враження, отримані від побаченого в Суботові, невдовзі знайшли поетичне втілення в рядках містерії «Великий льох».

Митець виконував багато замальовок навколишніх краєвидів, портрети селян, які відразу ж роздаровував. Існують перекази, що в холодноярських селах ще під час німецької окупації 1941–1943 років в багатьох оселях зберігалися малюнки, виконані рукою Т. Шевченка. Проте більшість із них загинула під час каральних акцій загарбників [3, с. 129–130].

До цього часу в родині Марії Федорівни Щербини (1927 р. н.) з Чигирини дбайливо зберігаються родинні перекази про спілкування з Т. Шевченком. Саме з їхнього двору було виконано малюнок «Чигрин з Суботівського шляху» (ПМА, ЦМФ).

Слід зауважити, що тема перебування Т. Шевченка на Чигиринщині знайшла відображення у творчості сучасних художників. Заслужують на увагу роботи Ф. Хохлова «Шевченко малює Богданову церкву» та М. Малярчука «У Богдановій столиці. (Чигиринська осінь 1843 року)».

Відвідини Т. Шевченком Чигиринщини ще не повністю досліджені, а тому містять багато протиріч. Істотною допомогою у вивченні цієї важливої віхи життя митця й історії краю є факсимільне видання альбомів художніх творів Т. Шевченка, які переконливо ілюструють його подорож Україною.

Мистецькі твори Т. Шевченка не втрачають своєї актуальності для сучасних дослідників різних напрямів. Його роботи «Чигринський монастир дівочий» та «Мотрин монастир» вважаються найдавнішими відомими на сьогодні зображеннями архітектурних ансамблів православних обителів, фундованих за козацької доби, які зазнали остаточного спустошення за радянських часів.

Завдяки виконаному Т. Шевченком зображенню Свято-Троїцької церкви Мотринського монастиря стали можливими її реставрації 1968-го та 1990-х років.

У проведенні реставраційно-відновлювальних робіт у Свято-Іллінській церкві та на прилеглий до неї території, що мали місце згідно з Державною програмою «Золота

підкова Черкащини» в 2006–2009 роках, реставратори постійно зверталися до акварелей Т. Шевченка.

На початку листопада 2006 року поблизу храму встановили хрест, що символізує відродження духовності населення краю. На думку авторів проекту, подібний хрест на тому самому місці проглядається на малюнку Т. Шевченка «Богданова церква в Суботіві».

Щороку Чигиринщину відвідують понад 100 тисяч гостей з різних куточків України, з близького й далекого зарубіжжя. Відрадно, що поряд з ознайомленням із козацькими старожитностями, екскурсанти виявляють глибоке зацікавлення перебуванням Т. Шевченка на Чигиринщині.

Як бачимо, Чигиринщина, поряд зі Звенигородщиною та Канівщиною, має багатий потенціал шевченківських місць.

Науковці Національного історико-культурного заповідника «Чигирин» розробили екскурсійний маршрут «Чигирин – Суботів – Холодний Яр», до якого органічно вписуються шевченківські місця, та тематичну екскурсію «Шевченковим шляхом по Чигиринщині», проілюстровані мистецькими творами Т. Шевченка, що значно підсилює інтерес до старожитностей Чигиринського краю.

1. *Жур П.* Літо перше. – К., 1979.
2. Киевские губернские ведомости. – 1848. – 8 марта.
3. *Кузик Б., Білошапка В.* Голоківка – серце Холодного Яру. – Сміла, 2004.
4. *Логвин Г.* Чигирин. Суботів: архітектурно-історичний нарис. – К., 1954.
5. Т. Г. Шевченко. Документи та матеріали до біографії. – К., 1975.

Скорочення

ПМА – польові матеріали автора

ЩМФ – Щербина Марія Федорівна, 1927 р. н., мешканка м. Чигирин Черкаської обл.

УДК 738:821.161.2.09Шевченко

**Анатолій Щербань,
Олена Щербань**
(с. Опішне)

ШЕВЧЕНКІАНА В ГЛИНЯНИХ ВИРОБАХ

У статті охарактеризовано історію створення шевченкіани на виробах із глини. Описано твори, згадано прізвища авторів. Акцентовано увагу на необхідності висвітлення шевченківської тематики на сучасних гончарних виробах, фарфорі та фаянсі.

Ключові слова: Тарас Шевченко, кераміка, фарфор, фаянс.

В статье дана характеристика истории создания шевченкианы на глиняных изделиях. Описаны произведения, перечислены фамилии авторов. Акцентировано внимание на необходимости использования шевченковской тематики на современных гончарных изделиях, фарфоре и фаянсе.

Ключевые слова: Тарас Шевченко, керамика, фарфор, фаянс.

The article describes the history of Shevchenkiana creation on figuline. There have been portrayed the pottery and mentioned the names of its authors. The attention has been focused on the need of using the Shevchenko themes in modern figuline, porcelain and faience.

Keywords: Taras Shevchenko, ceramics, chinaware, delftware.

Тарас Шевченко – найвідоміший українець, який зазнав репресій за часів царської Росії. Його твори висвітлювали правду буття українського народу, пророкували май-

бутню незалежність, закликали до повстання проти гніту. Не дивно, що навіть після смерті поета значна частина його доробку була табуована [9], а образ Кобзаря став символом боротьби за свободу українців. Спадщина Шевченка хвилювала багатьох мистців, письменників і пересічних людей. Однак в умовах складних політичних реалій царської Росії (після смерті поета) лише найсміливіші намагалися створювати шевченкіану. З 1917 року образ поета-бунтівника активно використовували в ідеологіях різних політичних сил, які навіть за часів найбільшого розгортання репресій щодо українців (1930-ті рр.) пропагували шевченкіану. Наприклад, у 1935 і 1939 роках з'явилися лицемірні радянські публікації, у яких засуджували репресивні заходи часів царату щодо творів Тараса Григоровича [1; 3; 6]. Гучно святкували ювілеї поета, а найкращі українські митці за своїм бажанням чи внаслідок владних розпоряджень створювали шевченкіану.

Мистецька вартість творів на шевченківську тематику залежить від здібностей творців. Одними з найбільш цікавих і чисельних є вироби, виготовлені з глини – продукція народних гончарів та художників-керамістів, майстрів фарфору й фаянсу. Ці твори об'єднує не лише матеріал, з якого їх створили, але й подібність сюжетів, образів, техніки виготовлення, спільні тенденції в історії.

Донині опубліковано лише кілька статей, присвячених вивченню шевченкіани в глиняних виробах. У першому номері журналу «Народна творчість та етнографія» ювілейного 1961 року побачила світ невелика за обсягом стаття Ю. Лашука, знавця української народної кераміки, а згодом – відомого керамолога. У ній конспективно окреслено історію керамошевенкіани кінця XIX – початку другої половини XX ст. [8].

Поет і літературознавець П. Ротач опублікував статтю в енциклопедичному виданні «Полтавська Шевченкіана...». Викладені в ній матеріали зведено до короткого переліку майстрів Полтавщини, які виготовляли гончарні вироби на шевченківську тематику впродовж кінця XIX – 60-х років XX ст., та назв їхніх робіт [12].

Найбільший доробок належить керамологу, кандидату мистецтвознавства О. Клименко. Дослідниця коротко охарактеризувала шевченкіану в народних і виготовлених художниками-керамістами гончарних виробах, оприлюднила фото найдавнішого твору керамошевенкіани – фаянсової межигірської тарелі, виокремила серед гончарних виробів шевченківської тематики кілька напрямів і груп [5].

Утім, жодна з вищезгаданих статей не охоплює всі групи глиняних виробів, не дає читачам уявлення про історичний поступ українського народного та професійного мистецтва у створенні керамошевенкіани. Зважаючи на це, коротко охарактеризуємо молододосліджені питання. Вироби, виокремлені О. Клименко в особливу групу як «твори асоціативного плану, опосередковано пов'язані з постаттю і творчістю Шевченка» [5, с. 126], не будемо розглядати, оскільки вважаємо їх вартими окремого дослідження.

Найдавнішим глиняним виробом (іл. 1: 1), створеним через невеликий проміжок часу після смерті поета (логічно припустити, що це відбулося до виходу Валуєвського циркуляра), є фаянсовий таріль Києво-Межигірської фабрики. У деяких публікаціях виріб хибно датовано 1840-ми роками, оскільки на денці є цифра 41 [16, с. 27]. Про те що це датування неправильне, свідчить рельєфний портрет поета, зображений у центрі тарелі. Шевченка подано в смушевій шапці й кожусі, з голоною бородою – таким поет увічнений на фото, зробленому в ательє А. Ден'єра (квітень 1859 р.). Щоправда, повернутий він в інший бік, аніж на фото. Портрет полито синьою прозорою поливою, яка, затікаючи в заглибини рельєфу, створює неповторні світлотіні. На крисах таріль прикрашено рельєфним рослинним орнаментом. Композиція виявилася настільки ефектною, що майже впродовж століття (з варіаціями) домінувала на мисках і тарілках шевченківської тематики.

У 1903 році досвідчений скульптор, випускник Петербурзької академії мистецтв Ф. Балавенський виготовив фарфорове (бісквіт) погруддя поета (іл. 1: 2) (у костюмі,

з непокритою головою), яке нині зберігається в Національному музеї Тараса Шевченка [18, с. 308]. Подібна інтерпретація образу Кобзаря і надалі домінувала серед фарфорових бюстів, створених іншими авторами.

За кілька років до цього невеликі глиняні бюсти Шевченка почав виготовляти в гіпсових формах найвідоміший тогочасний опішнянський гончар Ф. Чирвенко [15, с. 52]. Він і В. Поросний, якого вважали учнем Ф. Чирвенка, створювали скульптури поета принаймні до 1910-х років. Наприклад, відомо, що 1912 року погруддя Шевченка Ф. Чирвенко надіслав на Другу всеросійську кустарну виставку в Петербурзі [8, с. 86]. В. Поросний уперше створив скульптуру, на якій Тараса Григоровича (у шапці й кожусі) зображено в повний зріст (іл. 1: 5) [14, с. 253]. Як зазначив мистецтвознавець О. Чарновський, Ф. Чирвенко, «не виходячи з композиції І. Крамського, ...по своєму інтерпретує образ поета», а твори В. Поросного – «бюст і фігура на повний зріст ... були ще ближчими до твору І. Крамського» [17, с. 55]. Щодо того, чи використовували вищезгадані гончарі при виготовленні своїх творів репродукцію відомого портрета І. Крамського (1871), стверджувати важко. Адже достовірно визначити, чим саме користувалися майстри (репродукцією вищезгаданого портрета, фото з ательє А. Денъера), чи взагалі передали власне бачення образу, сформоване під впливом тогочасної масової культури, нині складно.

До речі, Ф. Чирвенко був не єдиним українським гончарем, котрий надіслав свій твір на шевченківську тематику 1912 року на виставку в Петербурзі. Бюсти Кобзаря також подала Постав-Муцька гончарна майстерня [8, с. 86]. На Всеросійську виставку в Києві (1913) тарелі з портретом Тараса Григоровича відправили учні Миргородської художньо-промислової школи імені Миколи Гоголя [5, с. 127]. Про такі вироби можна скласти уявлення за фарфоровим тарелем, виготовленим Я. Корицьким, 16-літнім учнем цієї школи (іл. 1: 3) [20, с. 41, мал.]. Декор намальовано фіолетовими фарбами. У центрі виробу розміщено портрет Шевченка (ідентичний зображеному на фото з ательє А. Денъера 1859 року й на картині І. Крамського), а на його криси нанесено геометричний орнамент за мотивами української вишивки.

Таке масове надсилання виробів на виставки різними гончарними закладами Полтавщини та окремими майстрами засвідчує наявність цілеспрямованого впливу Полтавського губернського земства. Відомо, що вищезгадані навчальні заклади підпорядковувалися земству, а Ф. Чирвенко тісно співпрацював з ним. Цей вплив не був випадковим. Бурхливе зацікавлення постаттю Шевченка та його зображеннями на початку 1910-х років зумовлене тим, що 1911 року святкували 50-ліття від дня смерті поета, а 1914 року – століття з дня народження. У зв'язку із цим у пресі активно обговорювали проекти пам'ятника поету в Києві.

Один з авторів таких проектів, 28-літній М. Гаврилко, 1911 року створив серію плакеток [7, с. 155, 209, 210; 22], відтиснутих у формі (виготовлена 18 лютого, про що свідчить автограф мистця) (іл. 1: 6). На той час він подавав великі надії як художник і скульптор, навчався в Краківській академії мистецтв. Плакетки виготовлено на фабриці І. Левинського у Львові, яка створювала високоякісну художню і будівельну кераміку.

Зображення на плакетках погрудне. Автор відтворив Кобзаря наприкінці життя (таким його зафіксовано на останньому відомому знімку, виконаному невідомим фотографом наприкінці 1860 або на початку 1861 року). Використані художні прийоми створюють враження, ніби поет щойно повернувся до глядача й із запитанням глянув на нього. Зважаючи на час створення форми, можна припустити, що М. Гаврилко вклав у цей погляд власні емоції й запитання. Зауважимо, що такий образ поета мистець створив задовго до виготовлення плакеток, про що свідчить малюнок, зроблений 1907 року [7, с. 23].

Як засвідчують публікації 1911 року, плакетки із зображенням Шевченка виготовили з благодієюною метою, коштом Товариства «Жіноча громада». Гроші від продажу (3 корони за одиницю) призначалися для «Рідної школи». Вироби отримали

схвальну оцінку сучасників. Як писав видатний український художник І. Труш, вони «належать до найліпших з усіх дотеперішніх праць на тім поли. З огляду на невеликий формат різби, яка не вимагає спеціального місця на стіні, та з огляду на його удачність і декоративність заслугоє ся різьба на як найширше розповсюднюване» [7, с. 209–210].

Дещо пізнішим часом (можливо, 1912–1913 рр.) можна датувати прямокутну плакетку (іл. 1: 7), виготовлену кращим учнем О. Сластьона – І. Українцем – у Миргородській художньо-промисловій школі імені Миколи Гоголя, який проходив на той час виробничу практику на Баранівському фарфоровому заводі [21, с. 128, 130]. На ній у центрі зображено кольоровий портрет Шевченка в смушевій шапці та кожусі. Портрет оточено червоною рамкою, переділеною діагональною золотою смугою з модерним орнаментом.

Імовірно, 1910-ми роками (до 1917 р.) датовані й тарілки з надрукованими на крисах зображеннями чотирьох найвідоміших українських письменників, у тому числі й Шевченка, і сценками із життя українців та народними краєвидами. По центру тарілки – чумак з волами (іл. 1: 4). Це масова продукція Будянського заводу М. С. Кузнецова (Харківщина).

Цим самим часом (на думку знавця покутської кераміки Ю. Лащука – близько 1910 р.) датовано тарілку з портретом поета, оточеним гуцульським орнаментом (що складається із «зубців» і рослинних елементів), та з написом «Наша пісня, наша дума не вмере, не загине», яку створив визначний пистинський гончар, випускник Коломиїської гончарної школи П. Кошак [8, с. 86–87].

Подібні до вищеописаних творів шевченкіани в кераміці виготовляли вироби і впродовж першого пореволюційного двадцятиліття. Зокрема відомо, що завідувач художнього відділу Опішнянської гончарної майстерні «виробляє там такі речі, як ось, наприклад, велике погруддя Т. Г. Шевченка, розмальоване кольоровими поливами під натуру. Можна собі уявити, що воно з себе уявляє і яким зразком служить для опішнянських кустарів» [10, с. 3].

Гончар із с. Кути, що на Івано-Франківщині, М. Волощук у 1920-х роках створив кілька мисок (іл. 2: 1) з барельєфним зображенням Шевченка (з непокритою головою), оточеного орнаментом [8, с. 87]. Помітно, що зразком для створення зображення гончареві слугувала вищеописана плакетка М. Гаврилка.

У 1920 році художник С. Патковський у Миргородській художньо-промисловій школі імені Миколи Гоголя створив барельєфи й пам'ятні медалі, присвячені поету [14, с. 195]. У 1921 році (до 60-річчя від дня смерті поета) студенти Межигірського керамічного технікуму виготовили миску із зображенням Шевченка (у кожусі й шапці) з розкритою книжкою в руці, обрамленим словами із «Заповіту» [5, с. 128]. Близько 1923 року в Глинському керамічному технікумі виготовили і встановили на постаменті перед адміністративним будинком закладу великий глиняний бюст поета [8, с. 87].

Оригінальними є такі два твори. Перший (полив'яну миску) (іл. 2: 2) виготовив канівський гончар Г. Сергієнко в 1920-х роках. Вона прикрашена вдало скомпонованим між витками зеленої спіралі написом коричневим ангобом слів із Шевченкового «Заповіту», що починається під вінцями і закінчується біля денця підписом – «Заповіт Т. Шевченко». У центрі миски зображено п'ятипелюсткову квітку. Логічним є припущення Л. Данченко про те, що цю миску гончар міг створити до 110-ї річниці з дня народження поета (1924) [4, с. 153, 159]. Адже цього року в Каневі очікували численних шанувальників Тараса Григоровича. І одним із сувенірів, на згадку про перебування на Чернечій горі, міг бути такий виріб.

Близько 1928 року невідомий майстер у м. Барі (Вінниччина) створив кольоровими глинами портрет Шевченка, обрамлений українським орнаментом [8, с. 87].

Імовірно, 1929 роком [2, с. 81–82] датований і виготовлений в Опішнянській керамічній промисловій школі куманець із портретом поета (з непокритою головою),

намальований П. Кононенком. Цей художник, випускник Строганівського училища технічного малювання, був найбільш продуктивним творцем керамошевченкіани в Опішному. Працюючи в артілі «Художній керамік», він створив значну кількість тарелей та ваз із різними зображеннями поета, обрамленими українським орнаментом [23, рис. 1–2]. Вірогідно, більшість із них датована кінцем 1930-х років – часом, переломним у житті багатьох народів СРСР. Розвиток тоталітарної системи досяг апогею, потужними темпами розвивалася індустріалізація й колективізація, удосконалювалася планова економіка. Виготовлення предметів із зображеннями поета стало наймасштабнішим із часу його започаткування. Спочатку (1934) святкували 120-ліття з дня народження Шевченка. Потім, 1936 року, – 75-ліття від дня смерті. Точно датованих цими роками виробів з підрадянської України нам знайти не вдалося. Напевно, зважаючи на складні політичні реалії, майстри не ризикували створювати портрети Кобзаря, щоб не потрапити під звинувачення в українському націоналізмі. Натомість відомі два вироби з осередків Західної України, що входили до складу Польщі й Чехословаччини. Так, І. Вінявський з Миколаєва (Дрогобиччина) створив 1936 року барельєф Шевченка в еліптичному обрамленні, а невідомий автор (підписаний ініціалами «МТР») із с. Сільце Іршавського району Закарпатської області близько 1937 року виготовив теракотове погруддя [8, с. 87].

Найбільш гучним стало святкування 125-ліття з дня народження поета (1939). До переліку заходів було включено й республіканську виставку в Києві «Тарас Григорович Шевченко в народному образотворчому мистецтві» (1940), якій передувало 13 обласних виставок [8, с. 88]. Зокрема, вироби Опішнянської школи майстрів художньої кераміки 1939 року демонстрували на виставці в Полтавському державному музеї [12, с. 366]. Очевидно, чиновники досить активно готувалися до цих подій, адже надіслали розпорядження створити вироби з портретами поета в усі провідні осередки народних художніх промислів та фарфоро-фаянсової промисловості УРСР. Відтак керамошевченкіана поповнилася значною кількістю предметів.

Уважаємо, що саме до виставки 1939 року П. Кононенко створив більшість виробів на шевченківську тематику. Здебільшого – це тарелі з погрудними портретами поета (з непокритою головою, за фотографією 1858 р., зробленою в ательє І. Досса). На фото кінця 1930-х років (іл. 2: 3) є також таріль із зображенням Шевченка, який сидить на стільці (за фото 1859 р., зробленим у фотоательє І. Гудовського) [23, рис. 2]. Там же – вази на шевченківську тематику із зображенням канонічного портрета поета (у шапці й кожусі), сюжети «Тарас Шевченко з кобзою над Дніпром» (за картиною К. Трутовського 1875 р.) і «Мені тринадцятий минало». До речі, обидві збережені фотографії П. Кононенка з творами на шевченківську тематику найбільш доцільно датувати саме 1939–1940-ми роками (досі їх датували 1930-ми роками). Помітно, що на цих роботах домінують шевченківські сюжети. Окрім того, композицію зображення на одній з них [23, рис. 2] увінчує адаптована для передачі в глині емблема Всесоюзної сільськогосподарської виставки в Москві (відкрита 1 серпня 1939 р.). На іншій зображено декоративну вазу у вигляді бандури, прихиленої до дерева [23, рис. 3]. Такі вироби на шевченківську тематику масово виготовляли майстри артілі «Художній керамік» наприкінці 1930-х років [11, с. 140, фото]. Очевидно, автором форми для відливання цих ваз міг бути опішнянський гончар Т. Демченко. Принаймні пізніше (зокрема 1977 р.) він виготовляв подібні вироби [13, с. 204].

Саме наприкінці 1930-х років відбувся сплеск упровадження шевченкіани в масове фарфоро-фаянсове виробництво. Законодавцем «моди» в цьому напрямі стала Центральна художня лабораторія Укрфарфорфаянстресту, зокрема український художник фарфору П. Іванченко (випускник Глинської керамічної школи інструкторів гончарного виробництва і Київського художнього інституту), який на той час працював на посаді старшого художника лабораторії. Найдавніший опублікований його твір на шевченківську тематику виготовлено 1937 року (за мистецтвознавцем О. Шкільною) на Полонському фарфоровому заводі. Це кухлик, з одного боку якого зображено

погрудний портрет поета з непокритою головою, а з іншого, – стилізований рослинний орнамент. Подібні кукли виготовляли й на Довбиському фарфоровому заводі (іл. 2: 4) [20, с. 117, фото]. У 1939 році П. Іванченко створив фарфорові вази та фаянсову настінну таріль (іл. 2: 5), уперше розмістивши на глиняних виробих портрет молодого Шевченка (за його автопортретом) [19, с. 64–65] і зображення пам'ятника поетові в Києві. Того ж року художник О. Сорокін (випускник Одеського художнього училища 1935 р. [20, с. 269]) створив вазу з портретом Тараса Григоровича (з непокритою головою), оточеного українським орнаментом [19, с. 17, 64, 76], а видатний скульптор Городницького заводу Ю. Гаврилук – бюст поета. У 1940 році О. Ярош (Довбиський завод) зобразила яскравий портрет Кобзаря в обрамленні героїчних персонажів його творів [20, с. 137, 281, 283].

Піднесення кінця 1930-х років було перервано німецько-фашистським вторгненням. Після визвольної війни виготовлення керамошевченкіани продовжилося в рамках попередніх традицій. Цьому сприяло проведення різноманітних (районних, республіканських, усесоюзних) виставок. Так, на виставці 1947 року в Чернігові експонували скульптурне погруддя поета, виконане гончарем С. Титовим із с. Верба. В. Совіздранюк (Косів, Івано-Франківщина) 1948 року зобразив профільний портрет Тараса Григоровича. І. Шкурко (випускник Макарово-Ярівської керамічної кустарно-промислової школи) з Луганська створив барельєфний портрет Шевченка на полумиску, укриту брунатною поливою. П. Цвілик (Косів, Івано-Франківщина) 1952 року намалювала світлий силует Кобзаря на темно-вишневому тлі [8, с. 88].

Однак з'явився й новий напрям у керамошевченкіані. Гончарі-скульптори (О. Железняк, Ф. Гнідий, В. Аронець (мал. 3:3), М. Кікоть та ін. [5, с. 128]) почали створювати композиції-сюжети на тематику шевченківських творів («Мені тринадцятий минало», «Наймичка» та ін.).

Наприкінці 1940-х років творення керамошевченкіани (бюсти, тарелі) у фарфорі та фаянсі (іл. 3: 1, 2) продовжилося. Зокрема, фаянсові тарелі з фотопортретами Шевченка (з непокритою головою) виготовляли на Будянському заводі. Проте найбільше піднесення у використанні шевченківської тематики в цьому матеріалі припало на першу половину 1960-х років. У 1961 році відзначали 100-ліття від дня смерті поета, а 1964 року – 150-ліття з дня народження. Провели ювілейні художні виставки, у підготовці яких задіяли художній потенціал країни, у тому числі керамістів і фарфористів.

Найрельєфніше шевченкіану цього часу можна проаналізувати за творами художників Коростенського фарфорового заводу, які виготовили чи не найбільшу кількість варіантів ювілейної продукції. До творчого процесу було залучено найвідоміших майстрів заводу, кожен з яких виявив власне бачення образу поета і його поезії. Найдавнішим відомим нам коростенським твором на шевченківську тематику є ваза, виготовлена М. Балюком 1959 року. Вона має традиційний для свого часу, стриманий декор – пофарбована в пурпурний колір. З одного боку, на білому тлі, зображено портрет молодого Шевченка, обрамлений золотою овальною рамкою [25].

В. Нарікян представив чайний сервіз «150 років від дня народження Шевченка» [20, с. 210]. Вироби мають делікатний чорно-червоний декор у вигляді смуг геометричного орнаменту. На чайнику зображено профіль поета. На інших виробих написи: золотим – «Т. Шевченко» і червоно-золотим – «150 років».

В. Трегубова представила тематичні вази, скульптури «Катерина», «...Нічого кращого немає...» (іл. 3: 4), де зобразила, знову ж таки, у червоно-чорних тонах однойменну героїню Шевченкового твору [25].

В. Ущаковський виготовив вазу, А. Хитько декорувала її, зобразивши, з одного боку, оранжевий барельєф поета на тлі сірого українського пейзажу, а з другого, – напис «150 років великому Кобзареві» і делікатний орнамент [25].

Учень М. Жука, випускник Одеського художнього училища [20, с. 301] І. Ткаченко, декорував тарелі портретами Шевченка на тлі повсталих селян (іл. 3: 5) й індустріальних пейзажів. На одному з таких тарелей він зобразив сюжетну картину «Перебендя».

Іл. 1. Дореволюційні глиняні вироби на шевченківську тематику



1. Автор невідомий. Таріль. Фаянс, відливання, полива.
1860-ті рр. Києво-Межигірська фабрика.
Приватна колекція



2. Ф. Балавенський. Бюст Тараса Шевченка.
Фарфор, відливання. 1903 р. Національний музей
Тараса Шевченка [18, с. 308]



3. Я. Корицький. Таріль. Фарфор, розпис. 1911 р.
Миргородська художньо-промислова школа імені Миколи
Гоголя. Миргородський краєзнавчий музей [20, с. 41, мал.]



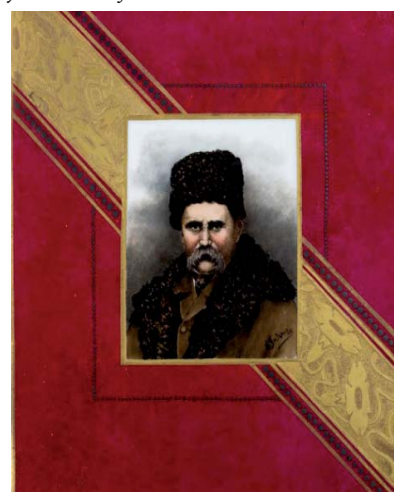
4. Автор невідомий. Тарілка. Фарфор, друк.
Будянський фаянсовий завод



5. В. Поросний. Тарас Шевченко.
Глина, відливання.
Початок XX ст. [14, с. 253]



6. М. Гаврилко. Плакетка.
Глина, відтискання. 1911 р.
Приватна колекція



7. І. Українець. Плакетка. Фарфор,
розпис. 1912–1913 рр. (?).
Баранівський фарфоровий завод.
Приватна колекція

Іл. 2. Глиняні вироби на шевченківську тематику 1920–1930-х рр.



1. М. Волощук. Таріль. Глина, відтискання, розпис. 1920-ті рр. с. Кути Івано-Франківської обл. [8, с. 87]



2. Г. Сергієнко. Миска. Глина, гончарний круг, розпис. 1924 р. (?) м. Канів Черкаської обл. [4, с. 153, 159]



3. Опішнянський художник П. Кононенко з творами. Світлина. 1939 р. (?) Автор світлини невідомий. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, Національний архів українського гончарства, інв. № 31



4. Кухлик. Фарфор, деколь, розпис. Кінець 1930-х рр. Довбиський фарфоровий завод [20, с. 117, світлина]



5. П. Іванченко. Таріль. Фарфор, розпис. 1939 р. Центральна художня лабораторія Укрфарфорфаянстресту. За О. Шкільною [19, с. 64, світлина]

Іл. 3. Керамошевченкіана 1950–1960-х рр. (1–5) та початку XXI ст. (6)



1. Автор невідомий. Таріль. Фаянс, друк. Кінець 1940-х рр. Будянський фаянсовий завод. Приватна колекція



2. Автор невідомий. Бюст Тараса Шевченка. Фарфор, відливання. 1950–1960-ті рр. Баранівський фарфоровий завод. Приватна колекція



3. В. Аронець. Композиція «Мені тринадцятий минало». Глина, ліплення, розпис, полива. 1963 р. м. Косів Івано-Франківської обл. [5, с. 128]



4. В. Трегубова. Скульптура «...Нічого кращого немає...». Фарфор, відливання, розпис. Початок 1960-х рр. Коростенський фарфоровий завод. Приватна колекція [25]



5. І. Ткаченко. Таріль «...Громадою обух стались...». Фарфор, відливання, розпис. 1963 р. Коростенський фарфоровий завод. Приватна колекція [25]



6. П. Печорний. Таріль «...Нічого кращого немає...». Глина, розпис, полива. Початок XXI ст.

Н. Старченко створив дві тематичні вази. На одній подав портрет Шевченка, за яким – зображення обличч українців. Під портретом напис «Наша дума, наша пісня не вмре, не загине». А з іншого боку написав: «Великому кобзареві від українського народу». Другу вазу декорувала Н. Галушко. На ній – портрет поета, обрамлений багатим квітковим орнаментом [25].

У 1960-х роках і пізніше керамошевченкіану створювали й майстри інших фарфоро-фаянсових та керамічних підприємств. Серед них – З. Береза, О. Грудзинська, М. Денисенко, Я. Захарчишин, Л. Івківська, М. Левханян, В. і Н. Протор'єви, Г. Холопцева, А. Чистоганова [5, с. 128–129], Б. П'янида [14, с. 266], І. Віцько, Н. Гаркуша, І. Гончаренко, Б. Горбалюк, О. Жникруп, В. Шербина та інші [19, с. 370]. Продовжилося творення шевченкіани в кераміці й у 1970-х роках. Зокрема, відзначимо 1977 рік – найбільш плідний для майстрів с. Опішня, коли на замовлення Канівського музею-заповідника «Могила Тараса Шевченка» вироби на шевченківську тематику створили І. Білик, Н. Білик-Пошивайло, Т. Демченко, В. Нікітченко, В. і П. Омеляненки, Р. Чабаненко та інші [13; 14, с. 16, 73, 151, 203, 169, 434].

Від 1980-х років і донині в шевченківській тематиці на глиняних виробках настало затишшя, пов'язане зі складними для всієї керамічної галузі України роками. Керамошевченкіану в той час творили епізодично. Творчий застій у цій галузі українського мистецтва нещодавно перервав заслужений художник України П. Печорний. У 2013 році його глиняні тарелі з барвистими сюжетними розписами (іл. 3: 6) на шевченківську тематику заслужено отримали найвищу премію України – Шевченківську за напрямом «Народне і декоративно-прикладне мистецтво» [26].

Таким чином, керамошевченкіана твориться вже сто п'ятдесят років.

У 2014 році Україна відсвяткувала 200-літній ювілей Тараса Шевченка. Сподіваємося, що ще побачить світ значна кількість високохудожніх творів і сувенірів на шевченківську тематику від провідних українських народних майстрів, художників-керамістів, фарфористів, які вразять новим, сучасним баченням вічного образу нашого Великого Генія.

1. *Айзеншток И.* Судьба литературного наследия Т. Г. Шевченка // Литературное наследство XIX–XXI вв. – М., 1935. – С. 437–481.
2. *Бутник-Сіверський Б. С.* Українське радянське народне мистецтво / Б. С. Бутник-Сіверський. – К. : Наукова думка, 1966. – 224 с.
3. *Владимирский Г.* Контроль над поэтом. 1841–1917 // Литературный Донбасс. – 1935. – № 8–9. – С. 109–145.
4. *Данченко Л.* Народна кераміка Середнього Придніпров'я / Леся Данченко. – К. : Мистецтво, 1974. – 190 с.
5. *Клименко О.* Гончарство і Шевченко // Шевченківська енциклопедія : в 6 т. – К. : видання Інституту літератури імені Т. Г. Шевченка, 2012. – С. 126–129.
6. *Ковалев И.* Шевченко по документам царской цензуры (хроника цензурных репрессий 1847–1916 г.г.) // Молодая гвардия. – 1939. – № 2–3. – С. 256–263.
7. *Коваль Р.* Михайло Гаврилко: і стеком і шаблею : історичний нарис. – Вінниця : ДП «Державна картографічна фабрика», 2012. – 472 с.
8. *Лащук Ю. П.* Образ Шевченка в українській народній кераміці // Народна творчість та етнографія. – 1961. – Кн. 1. – С. 86–88.
9. *Надточій О.* Тарас Шевченко й імперська цензура у перші десятиліття ХХ сторіччя // Наукові записки Інституту журналістики. – К. : Інститут журналістики Київського національного університету імені Тараса Шевченка, 2003. – Т. 12. – С. 63–74.
10. *О.* Художньо-промислові керамічні школи і майстерні для допомоги кустарям / О. // Рідне слово. – Полтава, 1919. – 25 серп. (17 верес.). – № 25. – С. 2–3.
11. *Пошивайло О., Мотрій С.* Нев'янучі квіти Параски Біляк // Український керамологічний журнал. – 2002. – № 3 (5). – С. 138–141.
12. *Ротач П. П.* Гончарство і Шевченко // Полтавська Шевченкіана: спроба обласної (крайової) Шевченківської енциклопедії : у 2 кн. / П. П. Ротач. – Полтава : Дивосвіт, 2005. – Кн. 1.
13. *Ротач П. П.* Полтавська Шевченкіана: спроба обласної (крайової) Шевченківської енциклопедії : у 2 кн. / П. П. Ротач. – Полтава : Дивосвіт, 2005. – Кн. 1.

14. Ротач П. П. Полтавська Шевченкіана: спроба обласної (крайової) Шевченківської енциклопедії : у 2 кн. / П. П. Ротач. – Полтава : Дивосвіт, 2005. – Кн. 2.
15. Русов М. Ганчарство у с. Опішні, у Полтавщині / М. Русов // Матеріали до українсько-руської етнології. – 1905. – Т. 6. – С. 41–59.
16. Т. Г. Шевченко в народній творчості. – К. : видавництво АН УРСР, 1940. – 102 с.
17. Чарновський О. Українська народна скульптура. – Л. : видання Львівського державного університету, 1976. – 143 с.
18. Шевченківська енциклопедія : у 6 т. – К. : видання Інституту літератури імені Т. Г. Шевченка, 2012. – Т. 1 : А–В. – 744 с.
19. Школьна О. Київський художній фарфор ХХ століття. – К. : День Печати, 2011. – 400 с.
20. Школьна О. Фарфор-фаянс України ХХ століття. – К. : Інтертехнологія, 2011. – Кн. 1. – 400 с.
21. Школьна О. В. Художні особливості порцеляни Баранівського фарфорового заводу кінця ХІХ – початку ХХ століття // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. – Х. : Харківська державна академія мистецтва і дизайну, 2008. – № 8. – С. 119–134.
22. Щербань А. Л., Щербань О. В. Два портрети кобзаря в кераміці – дві долі митців // II Международные Шевченковские чтения : сб. материалов / общ. ред. В. Я. Бабенко. – Оренбург ; Уфа : ИЦ Уфимского филиала МГГУ им. М. А. Шолохова, 2013 г. – С. 160–162.
23. Щербань О. В. Елементи станкового малярства в опішнянському гончарстві (1926 – кінець 1930-х років) // Історична пам'ять : наук. зб. – 2010. – № 1. – С. 88–92.
24. Щербань О. Опішненська школа майстрів художньої кераміки (1936–1941) // Український керамологічний журнал. – 2004. – № 2–3 (12–13). – С. 124–133.
25. [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://korfarfor.com/category/7_%D0%90%D0%BD%D1%82%D0%B8%D0%BA%D0%B2%D0%B0%D1%80%D0%BD%D0%B0%D1%8F+%D0%BA%D0%BE%D0%BB%D0%BB%D0%B5%D0%BA%D1%86%D0%B8%D1%8F#title.
26. [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://museumshevchenko.org.ua/post.php?id=243&lang=ru>.

УДК 745.52(477.41/.42):7.071.1Шевченко

Ольга Мойсюк
(Київ)

ТРАДИЦІЙНІ ТКАНИНИ ЦЕНТРАЛЬНОГО ПОЛІССЯ В ОБРАЗОТВОРЧІЙ СПАДЩИНІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

У статті проаналізовано традиційні одягові й інтер'єрні тканини, що зображені на живописних та графічних творах Т. Шевченка.

Ключові слова: Т. Шевченко, художник, картини, традиційні тканини, вбрання, компоненти, декор.

В статье сделан анализ традиционного убранства, а также интерьерных тканей, которые изображены на живописных и графических произведениях Т. Шевченко.

Ключевые слова: Т. Шевченко, художник, картины, традиционные ткани, убранство, компоненты, декор.

The article analyzes the traditional clothes and interior textiles painted on the pictorial and graphic works of T. Shevchenko.

Keywords: Shevchenko, painter, pictures, traditional textiles, attire, components, décor.

Творча спадщина Т. Шевченка – унікальний внесок в історію української мистецької культури. Вільнолюбні тенденції, які відчутно почали виявлятися в мистецтві України ХVІІІ – початку ХІХ ст., яскраво відобразилися в його доробку у вигляді цілісної системи, передумовою якої був уже сформований у внутрішньому вимірі мистця реалістичний напрям, що вражає своєю лагідною естетикою. Це «було зу-

мовлено тим, що Шевченко глибоко знав народне мистецтво, умів знаходити в ньому суттєве й характерне, а також мав рідкісний дар найвлучнішими, найдосконалішими засобами втілити це в літературних і мистецьких образах» [8]. Т. Шевченко здійснив вагомий внесок у розвиток побутового жанру і став його основоположником в українському мистецтві [6, с. 13].

Обраний нами ракурс мистецтвознавчого дослідження дозволяє по-новому розглянути унікальні шевченківські малюнки й живописні картини побутового жанру, де, окрім складного соціального буття, виразно відображено традиційні художні тканини українського селянства. Предмет наукової розвідки спонукав до комплексного вивчення образотворчих та літературних творів Т. Шевченка, а також історичних подій, які проходили крізь життєвий і творчий шлях мистця. Уважаємо, що за його образотворчими роботами можна вивчати окремі інтер'єрні вироби, побутове і святкове вбрання різних верств населення Центральної України XIX ст., зокрема селянства різних вікових категорій.

Передовсім варто відзначити роботу Т. Шевченка, виконану в останній рік перед визволенням із кріпацтва, коли художник залишив античні сюжети й звернувся до вітчизняної історичної тематики, – це малюнок «Смерть Олега, князя древлянського» (1836). У цьому творі зображено, як «мертвого князя винесли і поклали на килим» [7, с. 1063]. Ця подія, згідно з літописними джерелами, відбулася в Овручі, на теренах сучасної Житомирщини. Аналіз узагальнено-схематичного рисунка килима націлює на думку, що першоджерелом могли слугувати традиційні місцеві килимові вироби (зокрема зі Звенигородського повіту Київської губернії). На орнаментально-композиційній системі закритого типу виразно й чітко (очевидно, свідомо) намальовано кайму. Остання обрамлена зубчастими контурами у вигляді напіввробів. Таке геометричне вирішення, зумовлене технологією ткацтва, було характерне для традиційного килимарства Житомирського та Київського Полісся XIX ст.

На картині «Циганка-ворожка» (1841) художник відобразив традиційне дівоче вбрання й одяг циганки з дитиною. Одяговий дівочий стрій охоплює такі компоненти: натільне вбрання – довга сорочка з вибіленого полотна з овальним вирізом горловини, зібраним у складки («зборки», «забірки») вузькою червоною стрічкою (до того ж пазуха, «зарублена» під рубчик, – без «маніжки», оскільки остання з'явилася приблизно в 1920-х рр.), і подолом, оздобленим неширокою орнаментованою смужкою, та рукавами – з лаконічним, ледве помітним узором, характерним для повсякденного вбрання; червоно-оранжева плахта, оздоблена ромбоподібними мотивами, фартух червоного кольору. Останнім важливим елементом є головний убір у вигляді широкої червоної стрічки, прикрашеної живими квітами. Символ дівочтва – чотири вузькі стрічки червоного та блакитного кольорів, які, з огляду на вітер, розвіваються позаду і стають візуально доступними глядачеві, підсилюючи водночас декоративний ефект. Очевидно, Т. Шевченко навмисно відобразив ці елементи дівочого головного убору, підґрунтям яких слугує певний символічний підтекст.

Принагідно зазначимо, що в період XIX – початку XX ст. домоткана полотняна сорочка – один з найдавніших компонентів одягу українців – була єдиним видом жіночого й чоловічого натільного вбрання. Давні сорочки шили з пазухами без «маніжок», а «лежачі» коміри («ковніри») зав'язували на мотузки; «уставки» робили у складки («зборки», «забірки»), рукави – з «подручниками» на «чохлах»¹. Жіночий поясний одяг, який носили зверху сорочки, до кінця XIX – початку XX ст. еволюціонував від незшитих форм домотканого полотна до ускладненої конструкції спідниць із купованих («крамних») тканин. Різноманітними за колірною гамою та орнаментикою були центральнополіські жіночі частково зшиті плахти, що в комплекті з однотонними суконними запасками побутовали в східній частині Житомирщини, а з монохромними, переважно червоними, домотканими вовняними запасками або полотняними (рідше – купованими) фартухами – на теренах Київського Полісся. Триваліший час ці давні види поясного одягу зберігалися у вбранні літніх жінок [4, с. 240].

Полотно «Катерина» (1842), сповнене трагічності, відображає традиційне вбрання української дівчини та повсякденний одяг селянина-майстра – ложкаря. Його одяг – полотняні штани й сорочка, у якій відсутній декор. Довга жіноча сорочка з вибіленого полотна без оздоблення, яке обмежене лише однією червоною стрічкою, зав'язаною на пазушному розрізі, вірогідно, символізує сум покинутої дівчини і «викликає жаль та співчуття до знівченого дівочого життя» [6, с. 13]. Поясні компоненти, подібно до попередньої картини, становлять червоний фартух і червоно-чорна картата плахта з вписаними у квадрати ромбами, розміщеними в шаховому порядку. На відміну від дівчини, зображеної на картині «Циганка-ворожка», у головному уборі Катерини немає блакитних стрічок. Отже, символи-архетипи в цьому випадку, окрім візуального, мають ще й асоціативне навантаження. Тому «зміст твору сприймається водночас як часовий і позачасовий, читається і на глибинному рівні історично-національних та моральних імперативів» [9].

У живописній картині «Селянська родина» (1843) художник віддалився від академічних канонів, які помітні на попередніх полотнах («брюлловський вплив»), і відтворив родинну сцену біля хати. Цю картину Т. Шевченко написав під час першої подорожі на Україну. Сонячне світло, що водночас є «виразником змісту» [9], увиразнює білосніжні сорочки подружжя, виготовлені з вибіленого домотканого полотна. Як і в попередніх комплексах вбрання, тут наявні ті самі компоненти, проте заміжня жінка – у хустці та червоних чобітках. Чоловіча сорочка оформлена лаконічно, горловина зібрана у складки й зав'язана червоними стрічками на пазушному розрізі.

Картину «На пасіці» (1843) було виявлено 1936 року під час інвентаризації фондів Державного музею російського мистецтва в Києві, доти про неї не було згадок ні в автобіографічних джерелах, ні в літературних дослідженнях [9]. Отже, маємо справу із шедевральним та водночас маловідомим полотном, написаним Т. Шевченком. Унікальний образотворчий твір демонструє переломний момент у його творчості – перехід від канонів академічного живопису до реалізму. Це виявляється в реалістичності та у відсутності будь-якої ідеалізації пейзажу й фігур, а також у пильній увазі мистця до типових компонентів побуту і традиційного вбрання. За технікою та манерою виконання спорідненою до цієї картини є полотно «Селянська родина». На картині змальовано куточок пасіки, де сидить селянин, роботу якого над виготовленням вулика перервав прихід дітей, які принесли йому обід [9]. Комплекс побутового (робочого) одягу майстра складається з полотняної сорочки без декору, штанів і чоботів. Компоненти вбрання дівчинки: довга біла сорочка, чорна свита із зав'язаною на шиї червоною стрічкою, вінок із живих квітів; одяг хлопчика: довга біла сорочка із зав'язками на пазушному розрізі, полотняні штани, а на поясі підперезане, очевидно, верхнє вбрання чорного кольору.

У серії графічних робіт, створених художником різними техніками (папір, туш, сепія, олівець, офорт, акватинта), центральнопільські народні тканини також знайшли своє відображення. Цінними для наукової розвідки є написані Т. Шевченком своєрідні коментарі до своїх малюнків, де часто згадуються компоненти традиційного вбрання, пов'язані з певними обрядодійствами та урочистими подіями в житті українського селянства.

На малюнку «Знахар» (1841), що був створений Т. Шевченком на прохання Г. Квітки-Основ'яненка до його однойменного твору, художник зобразив літнього селянина в характерному вбранні. Чоловічий одяг становлять свита, шаровари, смушева шапка, довга біла сорочка, підперезана неширокою крайкою. Пояс, очевидно, виконаний технікою ткацтва, оскільки з рисунка видно його поперечно-смугасте оздоблення, що було характерне для цих компонентів чоловічого строю Київського Полісся того часу (НЦНК МІГ КН-402 Т-820; НЦНК МІГ КНТ-1207). Сорочка декорована вузькою смужкою на горловині.

На рисунку «Бандурист» (1843), що відомий під назвою «Сліпий», зображено вбрання бідних селян. Бандурист одягнутий у повсякденну сорочку з широкими рукавами, шаровари й постолі.

На офорті «Старости» (1844) автор зобразив український обряд сватання (описаний Т. Шевченком у драмі «Назар Стодоля»), а також написав своєрідне пояснення до сюжету: «...коли мати й батько поблагословлять, то дівчина, перев'язавши старостам рушники через плечі, подає зарученому своєму на тарілці або крамну, або самодільну хустку» [9]. Високі морально-етичні відносини українських селян, підсилені давніми обрядодійствами, завжди супроводжувалися домотканими виробами, що мали певний семіотичний зміст. Як зазначила Т. Ніколаєва, забезпечення чоловіка та інших членів родини натільним одягом за традицією покладено на дружину: «Після заручин наречена готувала майбутньому чоловіку натільну білизну, і часто вже на весіллі наречений був одягнений у сорочку, що пошила й вишила йому майбутня дружина» [5], що також підтверджено власними польовими дослідженнями, здійсненими 2012 року в с. Чоповичі Малинського району Житомирської області та м. Києві. На цьому рисунку зображено не тільки чоловічий та жіночий одяг різних вікових категорій і статусів, але й інтер'єрні текстильні вироби. Варто наголосити, що на іконах, розміщених на стіні, немає рушників.

У наступному образотворчому творі – «Судня рада» (1844) – художник відтворив епізод судочинства українського селянства того часу. Компонуючи жанрову сцену, Т. Шевченко відтворив буденні епізоди життя селян та підніс їх до рівня масштабних подій [9; 10, т. 10]. Художник удало відобразив дійсність, деталізував чоловічий верхній одяг та характер селян.

Особлива увага Т. Шевченка до постатей і оточуючого їх середовища, де часто наявні інтер'єрні тканини, яскраво відображена на портреті А. Ускової (1853–1854). Килим, зображений на другому плані, що водночас виконує роль тла, вирішено узагальнено, проте на достатньому рівні деталізації в поданні орнаментального ряду. Схематично узагальнені, але чітко промальовані, геометричні узори, побудовані на сітчастій композиційній схемі закритого типу, включають такі мотиви: чотирипелюстковий хрест, уписаний у шестикутник, що у свою чергу вписаний у багатокутну фігуру зі ступінчастими контурами, а також ромби, розміщені в шаховому порядку. Широка кайма, що заповнена рапортним мотивом у вигляді десятикутної зірки (роzetки), по краю виробу обрамлена зубчастими напівромбами, а на межі з основним тлом килима – чотирикутними геометричними фігурами (схожими на паралелепіпед), які в народній термінології мають досить широкий діапазон асоціативних назв (на Житомирському Поліссі – «пальці», скевоморфні мотиви «човни» тощо). Порівнюючи орнаментику килима на рисунку «Серед товарищів» (1851), що його Т. Шевченко намалював під час походу в гори Каратау, з килимом на портреті А. Ускової, можна дійти висновку, що за своїм орнаментально-композиційним вирішенням останній споріднений із традиційними килимовими виробами Центрального Полісся ХІХ ст. Портрет жінки-коменданта Новопетровської фортеці А. Ускової створено в Казахстані, утім, під час порівняння килима, зображеного у фоновому просторі, з давніми казахськими килимами було виявлено, що намальований Т. Шевченком виріб має більшу схожість (за композиційним устроєм і окремими мотивами) з українськими килимами, а саме – із центральнополіськими (ЖКМ КП–37361/1 III Т–3231; МІГ КН–7615; НМУНДМ). Окремі мотиви (східчастий гачкуватий ромб, мотив «козака») останніх мають певну спорідненість із килимарством Сходу, а також балканських країн, культура яких тривалий час розвивалася під турецьким впливом. Аналізуючи окремі мотиви в орнаментальній системі галицьких і подільських килимів, дослідник С. Шуман указав на два варіанти поширення мотиву гачкуватого східчастого ромба: автохтонний, тобто викристалізований багатовіковою майстерністю місцевих ткачів мотив, зумовлений технологією ткацтва («технічне походження»); азійського походження – перейнятий та інтерпретований від килимових виробів татарських, киргизьких та інших племен унаслідок набігів азійських орд [12, с. 32–34]. Дослідниця Г. Когут схиляється до версії азійського походження таких мотивів [3, с. 123], однак зазначає, що «з'ясування попередніх джерел досліджуваних мотивів, шляхи і хронологія поширення цих мо-

тивів на українських територіях потребують спеціальних студій з залученням широкого порівняльного матеріалу, який би мав точне і достовірне датування» [3, с. 123], а також походження. Зауважимо, що чотирилистий хрест «мальтійського» типу, як і мотиви, подібні до антропоморфного «козака», наявний на трипільській кераміці [11].

«Дві дівчини» (1858) – один з перших офортів-акватинт, що були виконані Т. Шевченком після заслання. Окрім такого естаппа, є три примірники цієї роботи – підготовчий малюнок сепією, а також ескізи, виконані олівцем та тушшю [10, т. 10]. В. Касіян висловив припущення, що це попередні вправи художника перед роботою над офортом-акватинтою «Свята родина» [10, т. 10]. Художник зобразив українських дівчат у традиційному вбранні, що виявляє їхню вікову категорію і статус. Головний убір – широка стрічка, зав'язана навколо голови, живі квіти з обох боків та довгі стрічки, розміщені на потилиці. Довгі полотняні сорочки на подолі оздоблені вузькою гладкотканою смужкою, а на рукавах узагальнено, проте чітко зображено широкі орнаментальні смуги з геометричними узорами, що складаються з рапортних мотивів у вигляді ромбів різної конфігурації. Поясне вбрання формують напівплахти й фартухи.

На портреті М. Максимович (1859) – дружина друга Т. Шевченка, відомого науковця, першого ректора Київського університету М. Максимовича, зображена в традиційному вбранні, а саме: у сорочці, оздобленій лаконічною вишивкою (або мережкою), і безрукавці (керсетці). Близну полотняної сорочки художник уобразив білими штрихами, виконаними крейдою. У Щоденнику Т. Шевченка називає її «милая очаровательная землячка» [10, т. 5].

Уявлення про мистецьку спадщину Т. Шевченка доповнюють також відомості про понад 270 утрачених і досі не знайдених робіт (окрім відомих 835 творів, що дійшли до нашого часу в оригіналах і частково в гравюрах на металі й дереві, виконаних іншими граверами) [10, т. 5]. Живописні й графічні твори за часом виконання датовані 1830–1861 роками і територіально пов'язані з Україною, Росією та Казахстаном. У контексті цього ракурсу дослідження важливими є побутові картини й рисунки. Цінними, зокрема для розуміння мистецького шляху й розкриття творчого методу художника, є його численні ескізи, етюди, начерки та навчальні студії. З усіх творів лише незначна частина має авторські підписи, коментарі та своєрідні пояснення, а також авторські дати.

Оцінюючи надзвичайно плідний шлях Шевченка-художника, необхідно наголосити, що він був видатним майстром реалізму не тільки в українському, але й у російському образотворчому мистецтві середини ХІХ ст. [6] Творчість мистця мала потужний вплив на майбутні покоління українських і російських художників-реалістів, оскільки в той час як інші «писали мирный уголок, свадьбу, ярмарку и прочее, его дух волновался, страдал и выливался горькими слезами, которые потом обратились в беспокойное негодование, залитое желчью. Он слишком глубоко чувствовал, слишком был близок бездольной голоте. Крепостное горе всегда стояло перед его глазами...» [1, с. 370–377; 2]. У цих словах Л. Жемчужникова знайшли своє відображення думки української інтелігенції, яка разом з визначним народним поетом і художником переживала важку долю українського селянства. Образотворчі твори Т. Шевченка, де відтворена правда, відсутня фальш та нещирість, – це свідки історії, візуальні документи, шедеври українського образотворчого мистецтва.

Необхідно зазначити, що пильна й водночас не заідеологізована увага мистця до типових компонентів побуту і традиційного вбрання дозволяє чітко уявити об'єктивну панораму важливих образно-пластичних концепцій народних тканин, зокрема ткацтва з його давніми витоками, архетипами та викристалізованою етнонаціональною образною системою.

¹ Записала О. Мойсюк 2012 р. в с. Чоповичі Малинського р-ну Житомирської обл. від Старченко Надії, 1938 р. н., і в м. Києві від Нечипоренка Сергія Григоровича, 1922 р. н.

1. *Жемчужников Л. М.* Спогади про Тараса Григоровича Шевченка, його смерть і похорон [Електронний ресурс]. – К. : Дніпро, 1982. – Режим доступу : izbornyk.org.ua.
2. *Затенацький Я.* Тарас Григорьевич Шевченко. – М., 1961.
3. *Козут Г.* Килим 1782 р. із збірки Музею українського народного декоративного мистецтва у Києві // Вісник Львівського університету. – Л., 2008. – Вип. 8. – С. 113–126.
4. *Несен І.* Традиційний жіночий костюм Житомирського Полісся середини ХІХ – поч. ХХ ст.: проблеми вивчення та виставкового відтворення // Народний костюм як виразник національної ідентичності. Наук. зб. за матеріалами Всеукраїнської наук.-практ. конф. / за ред. д-ра. мистецтвознав. М. Селівачова. – К., 2008. – 302 с.
5. *Ніколаєва Т. А.* Історія українського костюма. – К. : Либідь, 1996. – 171 с.
6. *Паламарчук Г. П.* Тарас Шевченко. [Альбом]. – К. : Мистецтво, 1976. – 352 с.
7. Повесть временных лет : в 2 т. – М. ; Ленинград, 1950. – 1063 с.
8. *Степовик Д. В.* Унікальний внесок Тараса Шевченка в образотворче мистецтво (до 150-річчя упокоєння поета і мистця) [Електронний ресурс]. – Режим доступу : www.kda.org.ua.
9. Тарас Григорович Шевченко – український поет та художник [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://tarasshevcheno.at.ua>.
10. *Шевченко Т.* Повне зібрання творів : у 10 т. – К., 1939–1964.
11. Cucuteni – Trypillia Culture [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <https://www.facebook.com>.
12. *Szuman S.* Dawne kilimy w Polsce i na Ukrainie. – Poznan, 1929.

**ЖИТТЯ І ТВОРЧІСТЬ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА
В ЕКРАННИХ ТА СЦЕНІЧНИХ МИСТЕЦТВАХ**



УДК 792.82:821.161.2Шевченко

Марія Загайкевич
(Київ)

БАЛЕТНА ШЕВЧЕНКІАНА

У статті йдеться про створення українськими композиторами балетів за поетичними творами Т. Шевченка: «Лілея» К. Данькевича, «Оксана» В. Гомоляки та «Відьма» В. Кирейка. Зазначено історію їх створення та сценічну долю. Дано мистецько-оціночну характеристику музичної тканини та хореографічного втілення образів Шевченкової поезії.

Ключові слова: Т. Шевченко, К. Данькевич, В. Гомоляка, В. Кирейко, В. Вронський, В. Ковтун, Г. Березова, А. Шекера, поезія, балет, хореографія, дивертисмент, український фольклор.

В статье речь идет о создании украинскими композиторами балетов на основе поэтических произведений Т. Шевченко: «Лилея» К. Данькевича, «Оксана» В. Гомоляки и «Ведьма» В. Кирейко. Указаны история их создания и сценическая судьба. Дана художественно-оценочная характеристика музыкальной ткани и хореографического воплощения образов Шевченковой поэзии.

Ключевые слова: Т. Шевченко, К. Данькевич, В. Гомоляка, В. Кирейко, В. Вронский, В. Ковтун, Г. Берёзова, А. Шекера, поэзия, балет, хореография, дивертисмент, украинский фольклор.

The article deals with the Ukrainian composers' making of the ballets to the poetry of T. Shevchenko: *Lileya* by K. Dankevych, *Oksana* by V. Homoliaka, and *Witch* by V. Kyreyko. The history of their creation and scenic destiny has been mentioned as well. There are also submissions of art critical and valuation description of their musical texture and choreographic realization of the Shevchenko poetical images.

Keywords: T. Shevchenko, K. Dankevych, V. Homoliaka, V. Kyreyko, V. Vronskyi, V. Kovtun, H. Berezova, A. Shekera, poetry, ballet, choreography, divertissement, Ukrainian folklore.

Могутній дух творчості Тараса Шевченка, його естетика, палке поетичне слово, покладене в основу численних хорів, солоспівів, низки опер та інструментальних опусів, наклали незабутній відбиток на розвиток різних галузей українського музичного мистецтва. Звернення до творчості Великого Кобзаря залишило яскравий слід і в такому складному специфічному жанрі, як балет.

На думку Д. Шостаковича, «створюючи музику на літературній основі, за кожним разом твориш зовсім інший твір» [2, с. 37]. Безперечно, це так. Водночас при його художній оцінці завжди закономірно постає питання, наскільки він близький духові, образам, настроєвій гамі літературного джерела і чи допомагають виражальні засоби, властиві тому чи іншому музичному жанрові, сприйманню слухачами-глядачами його змісту та ідейної сутності.

Вирішення проблеми «Шевченко і балет» ускладнюється синтетичною природою балетного твору. У його виникненні беруть участь різні види мистецтв, передусім музика й хореографія, утім, і література (літературний сценарій), живопис (декораційні оформлення) тощо. Від органічного поєднання всіх частин залежить цілісність твору, а отже, і його художня цінність.

Є ще одна специфічна властивість балетного твору. Він, на відміну від опери, стає артефактом, мистецькою реальністю лише після постановки на сцені. Тут уже наявність написаної партитури, де зафіксовані музика і словесний текст, дає право говорити про її існування та художньо-стильові особливості. Річ у тім, що в балеті відсутнє слово. Основа його драматургії (літературне лібрето) «розосереджена» в музично-хореографічній розповіді й оцінці твору. Таким чином, його співзвучність поезії Т. Шевченка залежить передусім від візуального сприйняття пластичних образів.

Кількість «шевченківських» балетів не така уже й значна. Це – «Лілея» К. Данькевича, «Оксана» В. Гомоляки та «Відьма» В. Кирейка. Однак саме вони стали на-

прочуд вагомим внеском у визначення неповторного національного обличчя української балетної творчості.

Цікаво, що всі три балети об'єднує звернення до однієї із центральних і наскрізних тем поетичної спадщини Т. Шевченка – зображення трагічної долі жінки-кріпачки, її спротиву жорстокій дійсності, боротьбі за власну гідність і волю.

Звернення балетних творців до поезії Великого Кобзаря саме цього тематичного напрямку, що є, можливо, одним з найемоційніших, чуттєвих, пройнятих душевним теплом пластів віршованих висловлювань поета, охоплює найрізноманітніші настроєві градації – від лірики до гнівної патетики. Адже балетне мистецтво не терпить прозаїзмів, приземленості. Воно спрямоване на відтворення «життя людського духу», високих злетів думок і почуттів.

Зі всіх «шевченківських» балетів найвизначнішою є «Лілея» К. Данькевича. Твір увійшов до української балетної класики. Тим-то на історії його виникнення та різних сценічних варіантах найкраще простежити складні шляхи перевтілення літературного твору в музично-хореографічний.

«Лілея» народилася в 1940 році на перехресті магістральних естетичних тенденцій часу, що стали визначальними для розвитку всього українського балетного мистецтва. Ідеться про драматизацію жанру, утвердження типу сюжетної балетної п'єси, звернення до життєво-реалістичних образів, нерідко запозичених з «великої» літератури, замість домінуючих раніше казково-фантастичних. Ще одна важлива тенденція, яка вплинула на формування національного обличчя балету, – це фольклоризація виразжальних засобів, щедре введення в музику й хореографію народних елементів.

Варто нагадати, що інший вершинний зразок українського балету, у якому знайшли переконливе втілення деякі згадані тенденції, – «Лісова пісня» М. Скорульського, виникла в той самий час, що й «Лілея». Її партитура була завершена в 1937 році. Щоправда, через різні конфліктні ситуації та воєнне лихоліття балет поставили лише в 1946 році.

Автор сценарію «Лілеї», відомий літератор і театральний критик В. Чаговець, склав його фабульну канву на основі образно-сюжетних мотивів цілого ряду творів Т. Шевченка, таких як «Марина», «Княжна», «Причинна», «Лілея», «Відьма», «Невольник» («Сліпий»), «Русалка» та ін. Накреслений ним розвиток напружених драматичних ситуацій давав водночас простір для введення притаманних балету завершених танцювальних сцен-дивертисментів (народні купальські ігри, життя циганського табору, фантастичні хороводи русалок, вистава кріпацького театру «Суд Париса»).

Вдалою, з погляду особливостей балетного жанру, була й музика К. Данькевича. Секрет її драматургічної активності міститься не так у самодостатніх художніх якостях, прикметах індивідуального почерку, як у справжній театральності, емоційній одвертості, здатності викликати в уяві виразні пластичні зображення¹.

Основна особливість музики «Лілеї» – її занурення у фольклорну стихію, органічне поєднання народних інтонацій з оригінальними авторськими. І цим вона, безперечно, наближається до стилю поезики Т. Шевченка.

«Лілею» можна назвати балетом-піснею. Композитор уводить, по суті, цитатно в партитуру мелодії відомих пісень, що асоціюються з певними персональними чи сценічними ситуаціями. Місцями не лише музичний, а й пісенно-словесний зміст, зафіксований у слухацькій пам'яті, відповідає сценічній дії. Так, промовисто звучить музичне тло пісні «Ой не світи місяченьку, не світи нікому, тільки мому миленькому, як іде додому» в епізоді, де Лілея мріє про повернення свого коханого Степана (сцена в лісі).

Водночас у використанні народних пісень чітко проступає орієнтація на балетні структурні форми.

Плавну розлогу мелодію пісні «Тихо, тихо Дунай воду несе» – лейтмотив кохання Лілеї і Степана, покладено в основу розгорнутого дуетного адажіо; скерцозна жартівлива пісня «Ой ішов я вулицею раз» уведена як супровід легкого, ефемерного танцю головної Русалки. У сольних варіаціях Степана використано музику чуттєвого романсу «Сонце низенько». А в номері «Оповідь Степана» інтонації козацької пісні «Ой на

горі вогонь горить» надають образіві драматичного відтінку. До того ж К. Данькевич, спираючись на пісенну стихію, усвідомлено привертає увагу до постаті Т. Шевченка. Показово, що провідна тема героїні – пісня «Ой зійди, зійди ти зіронько та вечірняя» була Кобзаревою улюбленою. А у фінальній сцені повстання селян мелодія «Заповіту» немов нагадує віщий заклик: «Вставайте, кайдани порвіте!».

Як уже зазначалося, балетний твір стає мистецькою реальністю лише після постановки на сцені, тобто після появи його хореографічної версії. Звісно, його «прочитання» балетмейстером-постановником не є самодостатнім – залежить від сюжетної фабули, викладеної в літературному лібрето, та характеру емоційно-образного «тексту» – музики. Однак усе це залишає простір для творчих пошуків, введення нових смислових акцентів, стильових змін. Тим-то популярні балети існують у різних хореографічних версіях, навіть гранично відмінних за образним змістом. Для прикладу, можна назвати побудовану за середньовічною лицарською легендою «Раймонду» О. Глазунова. Траплялися вистави, де докорінно змінювалися характеристики головних героїв-суперників – сарацина Абдерахмана і лицаря Жана де Брієна, перманентно вносилися зміни в трактовку постаті хранительки роду Білої Дами. Те саме стосується «Весни священної» І. Стравинського та ряду інших репертуарних балетів.

«Лілея» мала багате репертуарне життя, була поставлена різними балетмейстерами, котрі вносили свої нюанси в її хореографічну палітру.

Перший постановник «Лілеї» Галина Березова вдало знайшла «ключ» до вирішення хореографічного стилю цього драматичного, глибоко національного й водночас романтичного, близького естетиці класичних балетів спектаклю. Ідеться насамперед про новаторське введення в хореографічну лексику українських народних елементів, їх органічне поєднання із засадами класичного академічного танцю, зокрема танцю на пуантах. Широкий пласт притаманних українському фольклору рухів, структурно-композиційних прийомів покладено в основу як масових хореографічних сюїт, так і сольних партій. Така фольклоризація хореографічної палітри, що резонувала стилеві музики К. Данькевича, поглиблювала зв'язок з особливостями поезики Т. Шевченка.

Нові сценічні редакції – такі, як повторна постановка Г. Березової в 1945 році, постановки, здійснені Вахангом Вронським в Одесі (1945), Львові (1946), Києві (1956), Анатолієм Шекерою у Львові (1964) та Києві (1976), не внесли докорінних змін у стильову концепцію твору. Основою хореографічного вислову залишився синтез класичної і народної лексики, хоча траплялися сценічні зміни, спрямовані передусім на драматизацію та образну виразність хореографічної розповіді.

Так, В. Вронський у київській постановці 1956 року загострив трагічний епізод смерті Лілеї: обороняючись від зазіхань Князя, дівчина ранила негідника й гинула від його пострілу. А. Шекера в 1976 році перетворив суто пантомімну партію Пана в танцювальну. Він дещо змінив характер цього персонажа, представив як зніженого, галантного красеня, що залюбки бере участь у придворних забавах, але не менш жорстоко поводить з кріпаками.

У цілому постановники хореографічних версій «Лілеї» прагнули до вирішення спектаклів у романтично піднесеному дусі, хоча не в усьому їм удалося уникнути так не властивих мистецтву балету прозаїзмів, які, на жаль, часто насаджувалися прихильниками «реалістичного» драмбалету. Це стосується, зокрема, вирішення фіналу як пантомімної масової мізансцени, де селяни з косами, вилами й сокирами йшли «на рампу».

У післявоєнних постановках значний вклад в утвердження романтизованого характеру спектаклів «Лілеї» вніс видатний український художник А. Петрицький своїми поетичними, колористично багатими і сповненими світла декораціями та завісами-панно.

«Лілея» впевнено крокувала театральними підмостками, гідно репрезентуючи народно-національний стиль балетної творчості.

«Це – шевченківська вистава і разом з тим це вистава глибоко сучасна», – відзначав Максим Рильський [1].

Однак невблаганний плин часу вніс свої корективи в поняття відповідності твору вимогам сучасної доби. Зазнали критики панівні в радянському мистецтві засади драмбалету, що недооцінював умовної метафоричної природи художнього мислення, на перший план дедалі більше виступають нові естетичні віяння, далекі від канонів спрощеного реалізму.

І ось у 2004 році з'явилася нова редакція «Лілеї». Її ініціатори (балетмейстер В. Ковтун та диригент О. Баклан) запропонували досить радикальні зміни всіх складових частин балету – лібрето, музики, хореографії, навіть більше – його жанрової визначеності: спробували перетворити трагедійну драму в лірико-романтичну поему.

Орієнтація на поетичний жанр привела до концентрації художнього начала, скорочення окремих дивертисментних сцен, з іншого боку – симфонізації й розширення музичної тканини. Прикметно, що для здійснення цього були використані уривки з інших симфонічних творів К. Данькевича, тісно пов'язаних з іменем і поетичною спадщиною Великого Кобзаря. Це його симфонічна поема «Тарас Шевченко» (1938) та Друга симфонія (1944–1945), присвячена матерям солдат, полеглих у Великій Вітчизняній війні, де звучать ті ж мотиви трагедійності, жіночого горя і героїки, які втілені в ряді творів Т. Шевченка.

У 1964 році в Донецьку до 150-річчя від дня народження Т. Шевченка був поставлений балет «Оксана» В. Гомоляки, створений за мотивами російськомовної поеми «Слепая» (сценарій О. Лукаша, балетмейстер – Р. Клявін). «Оксана», по суті, повторила драматичну схему «Лілеї». Відмінність полягає лише в тому, що образ героїнь своєрідно «подвоєний». Стосунки з розбещеним Паном спочатку визначають трагічну долю матері-покритки, а потім і її доньки Оксани. Як і в «Лілеї», балет завершується сценою потужного спалаху народного гніву. Також ідентичними є мовно-стильові особливості твору, що споріднюють його з поетикою Т. Шевченка. Це широке введення в музику народнопісенних мотивів і забарвлення класичної хореографічної лексики українськими фольклорними інтонаціями.

Ще один «шевченківський» балет «Відьма» В. Кирейка, поставлений А. Шеке-рою, побачив світло рампи 1967 року у Львові як частина трилогії «Досвітні вогні». Три різні одноактні твори Л. Дичко, В. Кирейка та М. Скорика об'єднувала спільна тема: розкриття спротиву соціальній несправедливості та пробудження революційної свідомості українського народу крізь призму поетичних образів класиків української літератури – Лесі Українки, Тараса Шевченка та Івана Франка. За своїми драматургічними контурами балет В. Кирейка зберіг форми сюжетної хореографічної п'єси, лише певною мірою «здрібнені»: наявний у трилогії нахил до метафоричної узагальненості і трагедійний сюжет поеми Т. Шевченка зумовили посилення елементів симфонізму в музичній партитурі і драматизованого осмислення балетмейстером українських фольклорних мотивів. Показовим може бути центральний сольний козачок Відьми, що передає тривожний душевний стан Причинної і переростає в експресивний музично-хореографічний монолог.

«Оксана» і «Відьма» не стали етапними, репертуарними творами. Проте всі «шевченківські» балети, особливо «Лілея», помітно збагатили театральну культуру. Найважливіше, що вони внесли свій вагомий вклад в утвердження самобутнього народно-національного напрямку українського балетного мистецтва. А саме це дало можливість Україні ввійти у світовий балетний простір своєю художньою неповторністю.

¹ У 1940 році К. Данькевич створив також сюїту «Лілея» для симфонічного оркестру.

1. *Рильський М. Т.* Творчий успіх нашого театру / М. Т. Рильський // Радянська Україна. – 1945. – 22 червня.
2. *Шостакович Д.* Как рождается музыка / Д. Шостакович. – М., 1967.

**ХОРЕОГРАФІЧНА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ШЕВЧЕНКОВОЇ «ЛІЛЕЇ»
В БАЛЕТІ КОСТЯНТИНА ДАНЬКЕВИЧА
(постановки В. Вронського, В. Ковтуна, В. Троценка)**

У статті розглянуто сценічну історію балету «Лілея» на музику К. Данькевича. Особливу увагу автор приділяє постановкам В. Вронського, В. Ковтуна та В. Троценка, виділяючи особливості цих сценічних інтерпретацій партитури К. Данькевича. Стаття містить аналіз різних інтерпретацій хореографічних образів спектаклю українськими солістами балету.

Ключові слова: балет, класичний балет, український балет, театр, хореодрама, «Лілея», Т. Шевченко, В. Ковтун, В. Вронський.

В статье рассматривается сценическая история балета «Лилея» на музыку К. Данькевича. Особое внимание автор уделяет постановкам В. Вронского, В. Ковтуна и В. Троценка, выделяя особенности этих сценических интерпретаций партитуры К. Данькевича. В статье содержится анализ разных интерпретаций хореографических образов спектакля украинскими солистами балета.

Ключевые слова: балет, классический балет, украинский балет, театр, хореодрама, «Лилея», Т. Шевченко, В. Ковтун, В. Вронский.

The article considers a scenic history of the ballet *Lileya* written by K. Dankevych. A special attention is paid to the V. Vronskiy, V. Kovtun and V. Troshchenko performances. The author distinguishes the peculiarities of these scenic interpretations of the K. Dankevych score. The paper also analyzes how variously the Ukrainian ballet soloists interpret the choreographic images of *Lileya*.

Keywords: ballet, classic ballet, Ukrainian ballet, theatre, choreodrama, *Lileya*, T. Shevchenko, V. Kovtun, V. Vronskiy.

Творчості Т. Шевченка притаманна внутрішня музичність, можна навіть сказати, що його поезія – це сама музика. У поетичних творах Великого Кобзаря знайшли відображення і мелодійність українських народних пісень, і танцювальна ритміка. Сучасники великого поета згадують, що, складаючи свої вірші, він іноді наспівував: ритм і мелодія народжувалися раніше, ніж слова. Музична інтерпретація творів Т. Шевченка почалася ще за життя поета, а вже на початку ХХ ст. 227 поезій «Кобзаря» було втілено в понад 1500 музичних творів. З плином часу інтерес до Шевченкової музики не згасає: ускладнюються засоби музичної виразності, розширюється жанрова палітра – від народних та аматорських пісень до опер та ораторій.

Поетичні образи Т. Шевченка неодноразово втілювалися і на балетній сцені. У 1940 році в Київському театрі опери та балету було поставлено балет «Лілея» на музику К. Данькевича, лібрето до якого написав Вс. Чаговець, а постановником виступила Г. Березова. Це був перший балетний спектакль за творами Кобзаря. Героїко-романтичний балет «Лілея» мав велике значення для українського балетного театру: у ньому отримали подальший розвиток принципи хореодрами, а драматична виразність органічно поєдналася із суто хореографічними виражальними засобами.

Успіх київської постановки надихнув балетмейстера В. Вронського на створення своїх сценічних редакцій в оперних театрах Львова та Одеси. У 1945 році Г. Березова поновила «Лілею» на сцені Київської опери, а в 1946 році поставила свій спектакль у Харкові. Ю. Станішевський досить детально описує хореографію Г. Березової, знаходячи в лібрето балету спорідненість не тільки з однойменною баладою Т. Шевченка, а й з іншими творами, такими як поеми «Причинна», «Русалка», «Катерина», «Відьма», «Сліпий», «Гайдамаки», «Варнак» та ін. [5, с. 365, 367].

У 1956 році В. Вронський поставив «Лілею» в Києві, а в 1958 році за цією сценічною версією на кіностудії ім. О. Довженка було знято однойменний фільм-балет

(реж. – В. Вронський та В. Лапокниш). У своїй постановці балетмейстер, порівняно з попередньою редакцією, ще більш розширив його виражальні засоби з метою драматизації конфлікту, покладеного в основу спектаклю. Ю. Станішевський відзначив «прагнення В. Вронського до поетично-узагальненої, пройнятої національним колоритом хореографічної образності» [5, с. 399], а також «створення поліфонічного ансамблевого акомпанементу солістам і пластичного контрапункту хореографічних лейттем героїв і танцюючої маси» [5, с. 398]. Для спектаклю В. Вронського характерна кінематографічність, і цікавий він насамперед чудовими акторськими роботами. У фільмі 1958 року знялися такі майстри українського балету, як Є. Єршова (Лілея), Р. Візиренко-Клявін (Степан), О. Сегаль (Перку), В. Ферро (Маріула), Б. Степаненко (Шевчик) та ін. Варто згадати, що у фільмі «Лілея» відбувся кінодебют уславленої балерини Валентини Калиновської, яка щойно закінчила Київське хореографічне училище – вона виконала партію богині Гери в картині «Суд Париса». У партії Париса виступив насправді унікальний за своїми пластичними даними провідний танцівник Київської опери н. а. України Анатолій Белов. Кінохроніка не зберегла танців А. Белова, і роль у фільмі «Лілея» чи не єдине свідчення про блискучу техніку та бездоганну класичну академічну манеру його танцю. Р. Клявін, навпаки, мав не одиничний кінематографічний досвід: він знімався в різних концертних програмах та навіть художніх фільмах. Його творчості притаманна драматизація балетних образів, глибинне проникнення до психології персонажа. У балетах В. Вронського, які побудовані головним чином на хореографічній образності, Р. Клявін зіграв свої найкращі ролі: Хана Гірея в «Бахчисарайському фонтані», Батира в «Шурале» і, звичайно ж, Степана в «Лілеї». Дуже яскраві характерні образи створили О. Сегаль (Перку), В. Ферро (Маріула), Б. Степаненко (Шевчик). Народні сцени побудовані з достовірністю, притаманною більше кінематографічному жанру, ніж балетному театру. У фільмі багато крупних планів, що визначає необхідність природнішої акторської гри, ніж на великій сцені. Постановка В. Вронського мала прогресивне значення для розвитку українського балетного театру.

У 50-х роках з'являється кілька балетів за творами Т. Шевченка: «Оксана» В. Голяки (1954), «Відьма» В. Кирейка (1957), хореографічна поема «Причинна» А. Мірошника (1954), але найбільшу популярність мала «Лілея».

У 1976 році А. Шекера знову поставив «Лілею» в Київському театрі опери та балету. На жаль, спектакль недовго затримався в репертуарі. Автор не знайшов відеоматеріалів, які б дали можливість скласти чітке уявлення про сценічну інтерпретацію Шевченкового твору цим талановитим і самобутнім балетмейстером, а більшість рецензій мають негативний характер.

У 2004 році балет повернувся на київську сцену в постановці н. а. СРСР В. Ковтуна. Балетмейстер переробив оригінальне лібрето Вс. Чаговця, зробивши центральною лірико-драматичну сюжетну лінію кохання головних героїв Лілеї та Степана. Істотних змін зазнала й партитура К. Данькевича. В. Ковтун вилучив деякі номери (наприклад, у новій постановці відсутня «циганська» картина), натомість балетмейстер використав інші твори К. Данькевича: фрагменти з двох його симфоній, поеми «Тарас Шевченко».

Оформлювали виставу відомі театральні художники В. Окунев із Санкт-Петербурга та І. Пресс із Кишинєва. Костюми персонажів водночас яскраві й витончені, для пошиття використано коштовні тканини (оксамит, шифон, шовк, поліестер), а також оздоблення вишивкою, ніжним мереживом. Постановники керувалися насамперед не автентичністю балетних костюмів, а загальною естетикою спектаклю. На питання кореспондента, чому в «Лілеї» кріпаки виглядають надто охайними, В. Ковтун відповідав: «Що стосується кріпаків, то у нас ще соціалістичний світогляд, що вони повинні бути жебраками, брудними, нещасними, у драних хусточках. Чому? Кріпаки в Україні ніколи не були жебраками: завжди добре вдягнені – в натуральну вовну, шовк... Я передивився всі картини самого Шевченка – ні одного бідного там не по-

бачив... У балеті все має бути красивим, а приземлювати й показувати, що красивих людей і красивого кохання не було... Все це було і до нової ери – людська суть залишається однаковою завжди» [3]. Звичайно, з точкою зору балетмейстера можна не погодитися й посперечатися з ним: якби Т. Шевченко не бачив і не відчував так гостро болю і страждань українського народу, він би не створив таких проникливих поезій, як «У нашім раї на землі...», «І золотої, й дорогої...», поем «Причинна», «Катерина» та ін. В. Ковтун, який поставив свій спектакль в естетиці романтичного класичного балету, досить негативно ставився до натуралізму й надмірної побутової деталізації на сцені. Балетмейстер на перший план висуває не визвольну боротьбу селян проти безчесних гнобителів-панів, а кохання Лілеї та Степана, що значно послаблює соціальне звучання героїко-драматичного балету-п'єси, якою була «Лілея» в постановці Г. Березової та В. Вронського. За жанровими ознаками і за структурною побудовою балет у сценічній редакції В. Ковтуна – не хореодрама, а традиційний героїко-романтичний балет. І якщо спектакль В. Вронського запам'ятався глядачам, головним чином, завдяки прекрасним акторським роботам Є. Єршової, Р. Візиренка-Клявіна, О. Сегалю, В. Ферро (хоча хореографія балету також була досить віртуозною), то В. Ковтун надає пріоритет хореографічній довершеності – класичній чистоті, академічності виконання, рівності ліній (сценічний малюнок масових сцен чіткий і симетричний – як у традиційних класичних балетах). Українські танці першої картини (Купальське свято й заручини Лілеї та Степана) стилізовані: кабріолі, сіссони, па-де-баски та балансе виконуються дуже академічно, а м'яке балетне взуття дає можливість артистам досягти легкості виконання й показати красиві стопи. У суто характерній лексиці вирішені тільки танці Шевчика та батьків Лілеї і Степана. Найвдалішим є кульмінаційний ансамблевий номер першої картини – гопак «Метелиця». Валерій Петрович, а згодом і репетитор спектаклю А. Козлов приділяли йому велику увагу на репетиціях і були дуже вимогливі до виконавців. В. Ковтун вимагав не тільки технічної довершеності й синхронності, а й емоційної наснаги, артистизму: «Мені потрібно, щоб очі горіли і спина була, як у артистів ансамблю Вірського. Вони, коли виконують український танець, дивляться прямо в зал. А чому ви соромитеся дивитися публіці в очі?» [3]. Цей танець завжди знаходить відгук у глядачів, тим паче, що балетмейстер залучає до нього головну героїню: танцівники утворюють півколо, де Лілея виконує 32 фуєте. Образ Лілеї вирішений балетмейстером у лексиці класичного танцю з використанням елементів, положень рук, тулуба, голови, притаманним українському танцю.

Узагалі, український народний танець дуже споріднений з балетною класикою: основна позиція ніг українського танцю – третя: ноги виворотні й напівсхрещені, багато кроків і рухів виконують з витягнутої стопи і на півпальцях (бігунець), навіть такий суто народний елемент, як присядку, неможливо опанувати, не володіючи класичною виворотністю ніг та поставою спини. Танець Степана – це також синтез класичного й українського сценічного танцю: його варіація побудована на широких стрибках, обертаннях.

В. Ковтун упродовж своєї сценічної кар'єри був виконавцем майже всіх провідних партій чинного репертуару Київської опери. Балетна критика відзначала його не тільки як віртуозного танцівника з академічною манерою виконання, але і як майстра дуетного танцю, наділеного рідкісним відчуттям партнерства, артистизмом. З В. Ковтуном танцювали всі відомі прима-балерини Київської опери – О. Потапова, В. Калиновська, Л. Сморгачова, а дует народних артистів СРСР В. Ковтуна та його дружини Т. Таякіної був відомий у багатьох країнах світу (вони стали лауреатами найпрестижніших премій Вацлава Ніжинського та Анни Павлової). Валерію Петровичу довелося працювати і зі славетною Майєю Плисецькою: згадкою про це залишилися зйомки у фільмі «Зірки російського балету». В. Ковтун викладав дуетний танець у Київському державному хореографічному училищі, але цим його педагогічна діяльність не обмежувалася. Працюючи на посаді головного балетмейстера Київської опери, а згодом Київського ансамблю «Класичний балет», Київського державного музичного театру,

він займався не тільки постановницькою, але й репетиторською діяльністю – проводив класи, репетиції. Особливо прискіпливо він ставився до виконання своєї хореографії: він не просто ставив хореографічний текст, а й підказував правильні прийоми, допомагав артистам.

Дуети головних героїв у «Лілеї» виявилися дуже складними навіть для високопрофесійних виконавців, але балетмейстер жодного разу не пішов на компроміс і не вдався до спрощення хореографічного тексту. Упродовж усього репетиційного процесу можна було спостерігати, як солісти балету О. Філіп'єва, А. Гура, Н. Лазебнікова, М. Мотков поступово долають усі технічні труднощі, і їхнє виконання стає дедалі досконалішим. На прем'єрі все вийшло ідеально. Адажіо насичене не тільки ефектними кульмінаційними моментами – високими підтримками, значною кількістю піруетів, але й численними переходами, прохідними елементами-зв'язками. Наприклад, партнерка виконує повільний тур із закінченням в арабеск, а партнер повинен зупинити її в позі, схопивши за руку. Тут усе залежить від злагодженості танцівників: від того, як балерина розрахує силу обертання, і від вправності партнера, котрий має влучно та своєчасно подати руку. Дуетам притаманна класична кантиленність. Мабуть, балетмейстеру була близька не героїчна естетика хореодрами, а витончена стихія «чистого» танцю, естетика безсюжетних балетів Дж. Баланчіна з їхнім легким ліризмом, симетричною стрійністю сценічних фігур і радісною віртуозністю танцювальних композицій. (Останнім балетом В. Ковтуна була неоромантична «Сомнамбула», яку він поставив на музику «Серенади» П. Чайковського.)

Водночас головний негативний образ спектаклю – образ лихого й розбещеного Князя – також отримав розгорнуту та яскраву характеристику і став більш танцювальним, ніж у попередніх версіях. Балетмейстер наділив цей образ загостреними, вугластими рухами, широкими стрибками, швидкими обертаннями, характерною пластикою рук. Образ Князя показано в розвитку: у другій дії він постає у вигляді античного героя, якого грає у виставі свого театру «Суд Париса». Але ж у сцені погоні Князь знову проявляє свою лиху сутність: він готовий на найстрашніший злочин заради власної втіхи. Роль Князя стала творчим успіхом н. а. України М. Моткова, творча індивідуальність якого надихнула балетмейстера на створення хореографічного малюнка цього образу. У репертуарі артиста багато як суто технічних партій, так і акторських, побудованих на пластичній виразності, тому образ Князя у виконанні М. Моткова став багатограним, об'ємним. У другому складі цю партію репетировав В. Чуприн, і його трактування було досить цікавим. Зокрема, він вставив до хореографічного тексту погоні елемент із «Половецьких танців» – натягування лука з прогинанням тулуба (В. Чуприн з успіхом виконував одну із сольних партій у балетній картині з опери Бородіна «Князь Ігор»). Артист В. Засухін, який підготував партію Князя в надто стислий термін, створив дуже цікавий і переконливий образ, підкресливши негативний шарм і витончений аристократизм свого героя.

Картина «Суд Париса» в постановці В. Ковтуна стала танцювальною кульмінацією спектаклю. Це традиційний класичний дивертисмент, «театр у театрі», де Лілея стає учасницею спектаклю, що відбувається в маєтку Князя, і виконує в ньому роль Єлени Прекрасної.

Танці німф у давньогрецьких хітонах і напівоголених балетних фавнів є експозицією сцени, яка логічно підводить до появи трьох богинь – Гери, Афін, Венери та Париса. Кожна богиня, танцюючи варіацію, наділяє Париса своїм даром. Варіації богинь хореографічно дуже складні, різні за характером, і балерини повинні розкрити цей характер упродовж короткого номера (3–4 музичні фрази) так, щоб глядачі відрізняли їх не тільки завдяки сценічним атрибутам (гроно винограду, лук, серце зі стрілою Амура). Безперечно, балетмейстеру це вдалося. Варіація Гери побудована на дрібній пуантовій техніці: швидкі релеве, маленькі гострі стрибки, і закінчується складною комбінацією обертань по колу, виконання яких потребує від балерини високого професіоналізму. II варіація (Афіни) і за музичним матеріалом, і за хореографією

найтефектніша. Балерина вилітає з-за куліс стрімким жете в I арабеск і прийомом жете-пассе фіксує позу аттітюд, показуючи гордий вигин спини (комбінація повторюється тричі). Закінчується варіація дуже ефектними великими фуєте в ускладненій формі з поворотом на 360° і закінченням у позу I арабеск. Цю варіацію з успіхом танцювала молода солістка Н. Мацак. III варіація (Венери) побудована на рухах, що демонструють красу ліній і кантиленність виконання балерини. У партіях богинь також продемонстрували свою високу майстерність солістки балету – Яна Саленко, Наталя Мацак, Тетяна Льозова, Катерина Козаченко, Леся Макаренко та ін.

Хореографія партії Париса побудована на складних технічних елементах, таких, наприклад, як велике жете антреласе з обертанням у повітрі на 360°, а її виконавці К. Пожарницький та Х. Сугано (Японія) продемонстрували високу професійну культуру в цьому античному дивертисменті. Під час своєї танцювальної кар'єри В. Ковтун сам з успіхом виконував партію Париса.

Кульмінація сцени – дует Князя, що сам тепер стає Парисом, і Лілеї, яка виконує роль Єлени. В адажію багато ефектних високих підтримок, красивих обводок і переходів; балетмейстеру вдалося мовою класичної хореографії розкрити характер цього дуету – відстороненість головної героїні, що контрастує з пристрасністю Князя. Це адажію зовсім не схоже на дуети Лілеї та Степана, сповнені кохання. М. Мотков, який виконує партію Красса в балеті А. Хачатуряна «Спартак», привносить до образу Князя деякі риси цього персонажа. О. Філіп'єва надає своєму образу рис царственності та статуарності, підкреслюючи почуття гідності простої селянської дівчини. Сцена закінчується оргією. Подальші сцени (утеча Лілеї, погоня, повстання селян під орудою Степана) вражають чіткістю сценічних малюнків та динамікою хореографічного розвитку. Балетмейстер не виділяє з узагальненого образу народу індивідуальних постатей, народ уособлює сильний і монолітний чоловічий кордебалет.

Вилучення зі спектаклю циганської картини позбавило його колоритної різнобарвності. Узагалі, спектаклі 30-х, 40-х та 50-х років відзначаються яскравими характерними танцями: пошук нових засобів виразності приводить радянських балетмейстерів не до танцю модерн, а до фольклорних джерел – у цьому особливість радянських балетів-хореодрам. Достатньо згадати «Полум'я Парижа», де постановники не тільки з етнографічною точністю показують фольклорні танці, але і вводять революційні пісні часів Великої французької революції, хореографічний лейтмотив темпераментної тарантели, який вплітається в драматичні колізії «Ромео та Джульєтти», татарський мелос у балеті Ш. Ярулліна «Шурале», розгорнутий польський дивертисмент у «Бахчисарайському фонтані» Б. Асаф'єва тощо. На жаль, недооцінка ролі народно-сценічного танцю як виражального засобу балетного театру стала тенденцією останніх років. Натомість у постановці Львівського театру опери та балету циганські танці в балеті «Лілея» – одна з найяскравіших сцен спектаклю (за відгуками глядачів).

Дуже органічною і вдалою за своїм хореографічним вирішенням і яскравою за оформленням стала у спектаклі В. Ковтуна картина русалок. Картини снів – це данина традиціям романтичного балету. Якщо в редакції Г. Березової образи русалок персоніфіковані (Ю. Станішевський згадує «трагічну русалку» Катерину з однойменної поеми, яка колихає букет лілей, немов дитину, маленьку русалочку з «Причинної» та русалку з «Русалки», які розповідають Лілеї свої історії) [5, с. 365], то В. Ковтун відійшов від такої образної деталізації. Танці русалок – це класична хореографічна сюїта, яка вражає своєю кантиленністю й ліричною витонченістю. Казкова сценографія надає сцені феєричності: дія відбувається за прозорою інтермедійною завісою, завітчаною лілеями, очеретом, вербовим гіллям. Русалки, які лежать на планшетах сцени, граційно вигинають спини і синхронно гойдаються. Потім вони встають, утворюють інший малюнок, виконують пор-де-бра, немов розчісуючи свої довгі коси, підготовлюючи своїм ліричним антре появу Головної русалки. Її танець, побудований на дрібних пуантових рухах і стрибках, асоціюється з блиском маленьких крапель роси. У варіації, особливо в кодї Лілеї, поєдналися елементи класичного та україн-

ського народного танцю (складна комбінація обертань зі стрибком у повороті на 360°). У спектаклі багато таких вдалих хореографічних знахідок.

Звичайно, балетмейстер має право на своє тлумачення лібрето і хореографічне вирішення, оскільки сценарій Вс. Чаговця тільки умовно можна назвати літературним першоджерелом, адже із цієї поеми він узяв лише метафоричний образ дівчини, яка померла молодою і перетворилася на прекрасну квітку. Галина Уланова казала, що вона танцює не шекспірівську, а прокоф'євську Джульєтту [1]. Якщо ж продовжити далі цю логічну низку, урахувавши, що балетмейстер працює над балетною партитурою, то можна сказати, що ми танцюємо не «Лілею» К. Данькевича, а «Лілею» В. Ковтуна, у якій проявилася його творча індивідуальність. Цікаво інтерпретували образ головної героїні, показавши при цьому високий професіоналізм, н. а. України О. Філіпп'єва, з. а. Н. Лазебнікова, а згодом – К. Козаченко та О. Голиця; цей спектакль допоміг їм розкрити свій технічний і акторський потенціал.

Для порівняння слід згадати постановку «Лілеї» в Одеському оперному театрі, яка відбулася за два роки до київської і була присвячена 11-й річниці незалежності. Автором її став головний балетмейстер Одеської опери В. Трощенко. Героєм свого спектаклю він робить самого поета, і головні події з його біографії переплітаються з долями його односельців Лілеї та Степана. Як зазначено в одній із рецензій, «балет “Лілея або вернісаж Т. Г. Шевченка” на музику К. Ф. Данькевича було задумано як Вернісаж життєво важливих для Художника подій. У лібрето покладена загальнолюдська тема, вічна тема протиріччя між особистістю художника та дійсністю, що його оточує. Балет не претендує на історичний показ подій, а навпаки, дає можливість глядачеві співпереживати тому, що відбувається, і брати участь у подіях, що їх нам пропонує художник Тарас Шевченко через створені ним образи Лілеї та Степана» [4].

У лібрето балету багато дійових осіб та сюжетних перипетій: тут є і викуп Т. Шевченка із кріпацтва художником К. Брюлловим, і жорстокі картини солдатського життя, і смерть імператора Миколи I. Тарас Шевченко весь час намагається допомогти Лілеї та Степану, але, коли йому це не вдається, гине: «Своїм служінням ідеалам свободи поет вистраждав право, щоб його пом'янули у всі часи добрим словом!» [4]. Досить складно уявити, як це лібрето можна втілити мовою хореографії, адже, як зазначає М. Загайкевич, «всяка надмірна деталізація сюжетного розвитку, насичення дії великою кількістю епізодів і персонажів призводять до зниження емоційної виразності твору. Перевантаження описом подій і дрібних колізій не дає можливості для створення переконливих музично-хореографічних портретів, рельєфного змалювання головних конфліктних сил» [1, с. 18]. Проте сам факт ще одного звернення колективу Одеської опери до твору української національної балетної класики, прагнення балетмейстера по-своєму переосмислити його, зробити співзвучним теперішньому часу, є дуже позитивним, тим більше, що в спектаклі були зайняті такі відомі майстри сцени, як з. а. України Ю. Карлін (Шевченко), О. Павлова та О. Рожевич (Лілея), н. а. України Н. Барішева (мати Шевченка), С. Доценко (Степан) та ін. Неможливо повноцінно охарактеризувати балетний спектакль, спираючись тільки на газетні публікації, але слід зазначити, що участь у спектаклі перелічених артистів і пошук балетмейстером оригінальних режисерських та хореографічних вирішень варті глядацької уваги.

У 1946 році у Львівській опері «Лілею» поставив В. Вронський, а тепер вона іде в сценічній редакції Г. Ісупова і має великий успіх. Судячи з відгуків, найбільш вражаючими виявилися саме драматичні моменти постановки: зустріч Лілеї та сліпого Степана, фінальна сцена, коли Степан, який нічого не бачить, «піднімає Лілею і не може зрозуміти, і не хоче відчутти, і відмовляється повірити», що вона померла. Як зазначено в одній з анонімних глядацьких рецензій, саме з таких режисерських знахідок складається справжнє мистецтво, і до цієї думки варто прислухатися й театрознавцям-фахівцям.

«Лілея» К. Данькевича, поставлена Г. Березовою в 1940 році, стала першим твором українського балетного театру за мотивами поезій Т. Шевченка. Завдяки надзвичайній

мелодійності, пісенності (М. Загайкевич визначила жанр «Лілеї» як «балет-пісня») [2, с. 92] та хореографічній образності до цього спектаклю неодноразово зверталися українські балетмейстери. Якщо для перших сценічних редакцій характерна драматизація сюжету, використання надбань хореодрами (постановки Г. Березової, В. Вронського), то в останні десятиліття балетмейстери намагаються інтерпретувати по-новому і сюжет спектаклю, і музичну партитуру К. Данькевича. Так, балетмейстер В. Ковтун, який поставив «Лілею» в Національній опері в 2004 році, зробив акцент на лірико-драматичній лінії кохання Лілеї та Степана і вирішив свій спектакль переважно в класичній лексиці, а автор одеської постановки «Лілея або вернісаж Шевченка» (2002 р.) зробив героєм балету самого поета і створив зовсім оригінальне лібрето, використавши цілу палітру хореографічних стилів (від класики до джаз-модерну). У роки незалежності перед балетним театром, як і перед усіма видами мистецтва, постала проблема пошуку нових виражальних засобів і одночасного збереження кращих традицій. У зв'язку із цим дуже важливою стає проблема інтерпретації на балетній сцені творів української класики. Приклади інтерпретацій спектаклю К. Данькевича «Лілея» показують, як хореографи різних поколінь та хореографічних уподобань намагаються по-своєму висловити розуміння творів Великого Кобзаря.

1. *Загайкевич М.* Драматургія балету / М. Загайкевич. – К. : Наукова думка, 1978. – 260 с.
2. *Загайкевич М.* Українська балетна музика / М. Загайкевич. – К. : Наукова думка, 1969. – 232 с.
3. *Ковтун В.* Ещё столько не сделано, что всей моей жизни не хватит [Электронный ресурс] / В. Ковтун // Сегодня. – 2003. – 10.11. – № 255 (1600). – Режим доступа : <http://www.segodnya.ua/oldarchive/c2256713004f33f5c2256dd900470ab0.html>.
4. *Лілея или вернисаж Т. Г. Шевченко* [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://rockshop.te.net.ua/lileya/lileya.html>.
5. *Станішевський Ю.* Національна опера України / Ю. Станішевський. – К. : Музична Україна, 2002. – 736 с.

УДК 791.229:929Шевченко

Оксана Волошенюк
(Київ)

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ПОСТАТІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА В НЕІГРОВОМУ РАДЯНСЬКОМУ КІНЕМАТОГРАФІ: ЗАСАДИ КОНСТРУЮВАННЯ В РАМКАХ РАДЯНСЬКОЇ КУЛЬТУРНОЇ ПОЛІТИКИ

У статті розглянуто методи інтерпретації постаті Т. Шевченка в неігровому радянському кінематографі 1930-х–1960-х років. Особливу увагу приділено «шевченківській трилогії» режисера наукового кіно Л. Островської-Кордюм, а також фільму «Розповіді про Тараса», консультантом якого був М. Рильський.

Ключові слова: науково-популярне кіно, кіноінтерпретація, ідеологічна нарація, кіношевченкіана.

В статье рассмотрены методы интерпретации фигуры Т. Шевченко в неигровом советском кинематографе 1930–1960-х годов. Особое внимание уделено «шевченковской трилогии» режиссера научного кино Л. Островской-Кордюм, а также фильму «Рассказы о Тарасе», консультантом которого был М. Рильский.

Ключевые слова: научно-популярное кино, киноинтерпретация, идеологическая нарация, киношевченкиана.

The article examines the interpretation methods of a personality of Taras Shevchenko in the non-live action films (the 1930s–1960s). A special heed is given to the *Shevchenko Trilogy* of

L. Ostrovska-Kordium, a scientific cinema director, as well as to the movie *Rozpovidi pro Tarasa* (Relations on Taras) whose consultant was M. Rylskyi.

Keywords: Shevchenko in movies, screen script, biopic, memorial cult.

Кінорепрезентацію постаті Т. Шевченка слід розглядати насамперед у рамках меморіального культу, радянська рецепція якого почала активно формуватися в 1920-х роках. На початок 1930-х заслано й усунуто провідних українських шевченкознавців, зокрема С. Єфремова, А. Ніковського, С. Пилипенка. Постать письменника остаточно стає складником радянських ідеологічних побудов у 1934 році, коли в «Тезах до 120-річчя з дня народження Т. Г. Шевченка» Відділу культури і пропаганди ленінізму ЦК КП(б)У його трактували як спільника російських соціал-демократів, селянського кріпацького поета. З цього часу Т. Шевченко стає однією з «червоних ікон» і починає витворюватися його нова біографія, призначена для масової свідомості.

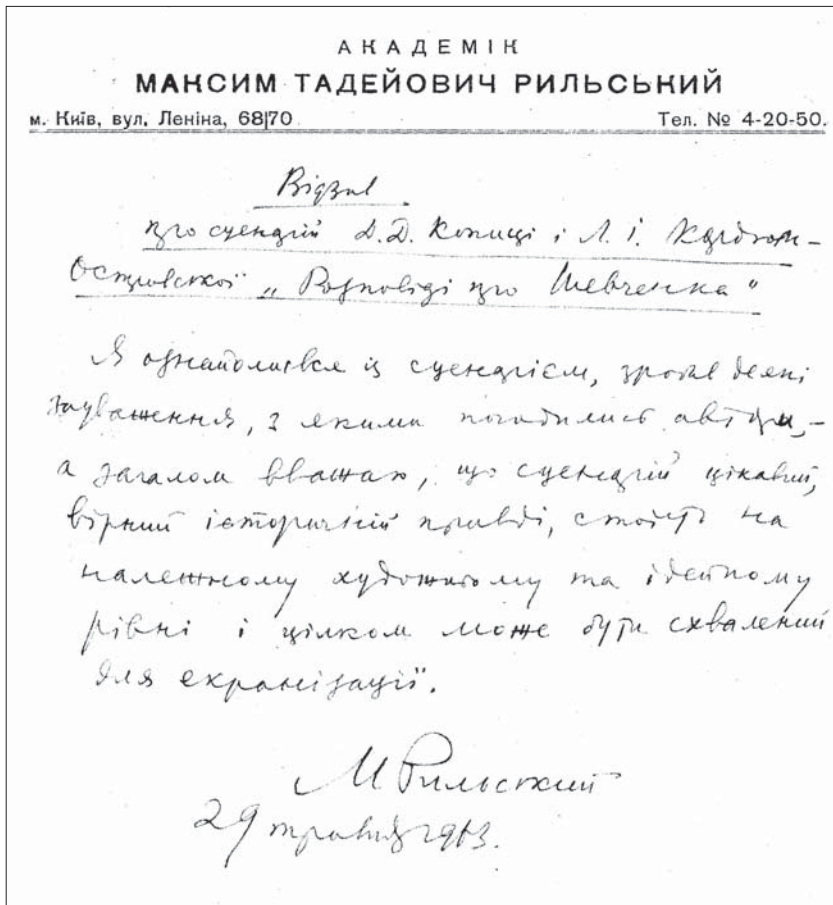
Після кількालітньої перерви в 1939 році відбувається гучне радянське святкування 125-річчя з дня народження Т. Шевченка, яке з цього часу цілком вписується в напрацьовані моделі святкувань роковин митців, віднесених до прогресивних (М. Гоголь чи О. Пушкін на той час). У 1939 році споруджуються монументальні пам'ятники в Києві та Каневі. Після створення культу поетичної спадщини розпочинається сакралізація й малярського доробку. Виходить книга М. Бурачека «Великий народний художник». Саме починаючи з 1939 року вибудовується й усталена іконографічна модель зображення Т. Шевченка: найвідоміші живописці країни, як-то Ф. Кричевський, М. Бурачек, М. Глущенко, В. Касіян та інші створюють візуальний його образ, який розтиражовується тисячами листівок та копій портретів. Створення картини «Повернення Т. Шевченка з заслання» І. Шульгою навіть відображено в хронікальному журналі «Радянська Україна» за січень 1939 року. Вперше до формування художнього образу Кобзаря долучається неігровий кінематограф – у 1939 році Харківським відділенням Союзкінохроніки фільмується з двох частин стрічка «Співець українського народу» (режисер М. Ковальов).

Під час війни 1941–1945 років постать Т. Шевченка активно використовується як у прорадянській, так і в антирадянській пропаганді. Шевченкові рядки чуло населення по обидва боки фронту, хоча німецька окупаційна влада просто дозволяла цю поезію як літературу націоналістичного спрямування (як і використовувала український націоналістичний рух з метою ослаблення Росії), яка виходила на землях Третього Рейху. Тут поета трактували як предтечу модерного націоналізму і «антимоскальського» пророка, опозиціонера до імперської влади.

Радянська пропаганда у свою чергу на перший план у воєнні роки висуває Шевченкову зневагу до «німецької мудрості». То ж з 1942 року в радянській науково-пропагандистській літературі «Т. Шевченко і кирило-мефодіївці... що ніби визирають з його тіні, розглядалися як передвісники майбутнього визволення України та слов'янських народів від фашистського поневолення. Вони ніби пророкували той лад у майбутньому, який втілюється в Радянському Союзі». Також «державна співдружність слов'ян протиставляється відвічному слов'янському ворогу – німецькій державі» [4, с. 1].

Попри військовий час, кожного року відзначаються роковини Т. Шевченка, переважно науковими доповідями та читаннями. Цитати з «Кобзаря», гнівний надричний плач поета актуалізується у вигляді листівок і промов, щедро поширюваним (навіть з повітря) малоформатним «Кобзарем». То ж це період, коли його поезія надзвичайно інтенсивно приходила до суспільства, і те, як суспільство резонувало на «українство», не залишилося непоміченим. Публічне функціонування культу Шевченка взагалі дуже «залежне» від тогочасної національної політики.

1946 рік відомий історик С. Єкельчик назвав початком «української жданівщини», що мала власну специфіку: ідеологічна чистка «була спрямована не стільки проти закордонних “західних впливів”, як проти “націоналізму”» [2, с. 115]. Тож об'єктами партійної атаки стають історики та митці; партійна верхівка зауважила, що за роки



Іл. 1.
Відгук М. Рильського
на сценарій «Розповіді
про Шевченка»

війни публічний дискурс української самоідентифікації різко відхилився від соціалістичного сьогодення до історичного минулого. Наведемо детальну цитату з виступу секретаря з ідеології ЦК КП(б)У Костя Литвина на Пленумі письменників 26–28 серпня 1946 року: «Чому товариші припустились серйозних помилок? Тому що вони спирались на неправильне положення, нібито партія в роки війни змінила свою політику. Адже з метою виховати патріотизм у нашого народу багато писали про О. Невського, Суворова, Кутузова, Хмельницького... було видано малоформатний Кобзар, який перекидали за лінію фронту, багато листівок, в яких з суто пропагандистською метою використовувалась творчість Шевченка, тож дехто помилково вирішив, що визволення України іде під прапором Шевченка, під прапором Куліша» [ЦДАГО, ф. 1, оп. 70, спр. 514, арк. 25–26]. То ж з цього моменту в українській пресі починається кампанія проти історичного минулого й націоналізму в літературі та мистецтві.

В українського документального та, ширше, неігрового кіно цих років не було жодного шансу на звернення до постаті Т. Шевченка, на відміну від українських письменників, які не заходилися прославляти індустріальний розвиток і взагалі мляво «працювали» з радянською повоєнною дійсністю, українська документалістика була сфокусована на кіновідтворенні відбудови індустрії. Фільми «Донбас» (режисер М. Белінський, 1947 р.) та «Дніпрогес» (режисер О. Підгорецька, 1946 р.) були у фокусі української документалістики й схвально оцінювалися.

У 1950 році кампанія проти націоналізму затихає. Культ Т. Шевченка як «батька нації» вистояв і монументальна сталінська епоха навіть продовжує потребувати опертя на культурну спадщину, на минуле, як на певний символічний ресурс – тож на часі новий виток пропагандистської шевченкіани. На цей час кінобіографія Т. Шевченка зразка 1926 року (фільм П. Чардиніна «Тарас Шевченко») уже застаріла й нова починає готуватися в часи, коли верх бере «типове для зрілого сталінізму уявлення,

ніби історія – це низка подій, ініційованих великими людьми, що породило жанр кінобіографій, який розквітнув у повоєнне десятиліття... Ці повоєнні проекти мали відображати нову офіційну пам'ять і висвітлювати провідну роль російського старшого брата» [2, с. 231]. Відсутні відомості про особисте затвердження списку Й. Сталіним, але без його всевидючого ока не відбувалося б обрання «батька нації» для творення кінобіографії.

До нашого завдання не належать детальні зупинки на всіх обставинах створення фільму «Тарас Шевченко» (1951 р.), який було доручено зробити одному з найвідоміших тогочасних українських режисерів – Ігорю Савченку. Цікаво спостерегти процес «добудови біографії», який відбувався під час підготовки сценарію та фільмування з боку ідеологічного керівництва. Зазначимо, що московська й українська партійна верхівка перебувала, наскільки це було можливо, у протистоянні під час творення образу Тараса [докладніше див.: 2]. Українське партійне керівництво під час підготовки сценарію було навіть «ретивіше» московського, вимагаючи затушувати українсько-польську лінію – взаємин Т. Шевченка з польськом повстанцем Зигмунтом Сераковським на користь українсько-російської лінії. Доходило навіть до анекдотів, так, перший секретар Донецького обкому партії Мельников вимагав використати в картині саме улюблену пісню товариша Сталіна «Ой закувала та сива зозуля»... Після того, як була відзнята перша версія фільму, на початку грудня були затверджені додаткові епізоди. І. Савченко помирає 14.12.1950 р. від інфаркту, тож пристрасну промову Т. Шевченка перед селянами, піклування російських соціал-демократів про поета в заслання та його зустріч з М. Добролюбовим та М. Чернишевським (жодного реального підґрунтя для цих сцен, звичайно, не існувало) доznімали учні І. Савченка. В остаточній версії вже не було задуманої І. Савченком фінальної сцени Т. Шевченка із З. Сераковським – «восторжествувала» українсько-російська, а точніше, російсько-українська лінія... Окрім доєднання до російських соціал-демократів – ще однією «генеральною лінією» було відсіканням «буржуазних націоналістів» від постаті Т. Шевченка: карикатурне шаржоване зображення українських поміщиків і нащадків гетьманів.

Фільм вийшов на екрани в грудні 1951 року українською та російською мовами (знову ж таки до 90-річчя від смерті Т. Шевченка), супроводжуваний виставками, доповідями, він позиціонувався як центральна подія українського культурного життя. І першим посеред українських повоєнних фільмів отримав Сталінську премію: за виконання ролі Т. Шевченка був нагороджений Сергій Бондарчук.

У художньому фільмі «Тарас Шевченко» була втілена проголошена ще в 1934 році ідеологічна нарація постаті Кобзаря, на яку мала спиратись кіношевенкіана упродовж наступного десятиліття: себто «поет-борець», український «Буревісник революції», мужицький поет – молодший брат російських соціал-демократів. «І вражою злою кров'ю землю окропіте...», а вража кров, то, звісно, експлуататори. Фільм отримав прокат, достойний «блокбастера», але його відмінність від справжнього Савченкового блокбастера – картини «Богдан Хмельницький» – була очевидна: стереотипне прочитання образу Тараса зробило його не скільки об'єктом мистецької практики, стільки суто ідеологічною рефлексією на необхідність творити культову українську постать.

Перше звернення до постаті Т. Шевченка відбулося в українському неігровому кіно знову ж у рамках меморіального культу, а саме – до 130-річчя від дня народження поета студія «Київнаукфільм» випускає фільм «Тарас Шевченко-художник» (1954 р.), режисер – Лідія Островська-Кордюм¹. Сценаристи картини, фахові вчені – К. Дорошенко, шевченкознавець Л. Махновець, український літературознавець, на той час – науковий співробітник Державного музею Т. Шевченка. Фільм побудовано на іконографічному матеріалі. Ця стрічка поклала початок трилогії про поета в науковому кіно. Наступною картиною стала – «Думи Кобзаря» у не менш ювілейному 1961 році (100-річчя від дня смерті) і, нарешті, повнометражний кольоровий фільм «Розповіді про Шевченка» (1963 р.). Л. Островська на цей час – визнаний майстер на

відомій студії, адже саме на початку 1960-х продукція студії «Київнаукфільм» уже є своєрідним світовим трендом у науковому кіно.

150-річчя від дня народження поета збиралися святкувати дуже широко. Завчасно, ще в 1958 році, створюється Всеукраїнський урядовий шевченківський комітет під головуванням М. Бажана, який готує, напевне, один з наймасштабніших ювілеїв – друкуються масові наклади творів, виходять численні шевченкознавчі розвідки, нові фільми тощо.

Плани студії «Київнаукфільм» затверджувалися у двох інстанціях – у Держкіно України і в Держкомітеті по кінематографії СРСР. Так, 30.5.1963 року директор студії Г. Александров посилає запит до Держкомітету щодо включення у зв'язку з ювілеєм повнометражної кольорової картини «Розповіді про Шевченка» замість теми «Розповіді про багате духовне життя» і вже 10.6.1963 року отримує дозвіл [ЦДАЛМ, ф. 1010, оп. 2, спр. 541, арк. 257–259]. Підтримує ідею також кінознавець Святослав Павлович Іванов, який у 1963 році очолює Держкіно України. Саме він рекомендує Давида Копицю², літературознавця, члена редколегії видання повного зібрання творів Т. Шевченка в 1939–1964 роках, стати автором сценарію, а Лідію Островську – співавтором. Консультантами запрошено відомих шевченкознавців – М. Рильського, директора ІМФЕ АН УРСР, і народного художника України В. Касіяна, до речі, у ті роки – завідувача відділу образотворчого мистецтва Інституту, які активно долучаються до роботи над сценарієм, потім – над фільмом (див. іл. 1).

Л. Островська ще на етапі літературного сценарію привносить своє кінобачення і намагається «гуманізувати» постать Т. Шевченка. Зазначимо, що студія в той час випускала достатньо оповідних заштампованих біографічних фільмів. То ж ще в сучасній записці автори одразу обумовлюють, чому до такої важливої дати вони підготували сценарій, де у фокусі не всі моменти життя Т. Шевченка. Вони свідомо відмежовуються від застосування методу кіноілюстративності, коли «засобами кінопоказу поступово розповідається, крок за кроком життя й творчість поета, ілюструються всі місця, де поет жив, працював... і які написав твори літературні й малярські, засобами екранізації розкривається зміст найголовніших творів. У підсумку показується історичне і естетичне значення Шевченка, його спадщини для нашого часу... Хоч такий принцип можливий... проте нам цей метод здається пасивним ілюстративним і, крім того, потребує трьохсерійного фільму» [ЦДАЛМ, ф. 1010, оп. 2, спр. 541, арк. 198].

Режисерка заздалегідь зорієнтована на використання кінозасобів, доступних науковій кінематографії, виключивши лише актора як носія образу: «...документи, найрізноманітніші речі, уся жива і нежива природа, художні твори, усі явища навколишнього світу помножені на сучасні технічні можливості кінематографії можуть стати образними засобами нашого фільму» [ЦДАЛМ, ф. 1010, оп. 2, спр. 541, арк. 199]. Ну і, звичайно, ми зустрічаємо обов'язкову нарацію про великого народного поета, художника, мислителя, революціонера-демократа, який висловив волелюбні сподівання і прагнення українського народу. Проте зауважимо, що фільм створювався вже в зовсім іншій громадській атмосфері, де суспільство шукало повернення до моделі української національної самосвідомості.

Літературний сценарій містив п'ять частин: «Кріпацька дитина», «Думи мої думи» – про юність Т. Шевченка, «Поет народний» – охоплював час становлення як поета, «Шевченко-художник» і «Слово пламенем взялось» – життя після заслання. У «Короткому змісті сценарію» автори розповідають про свідоме обмеження, чому з останніх чотирьох років Шевченкового життя (здобуття кваліфікації на звання академіка гравірування, турботи про підручники для народної освіти і про недільні школи, зануреність у культурно-мистецьке життя Петербурга тощо) вони «змогли взяти лише одну лінію – ідейно світоглядні і творчі позиції поета, як провісника великої і грізної соціальної бурі, що наближається і мусіла пожерти кнути і престולי» [ЦДАЛМ, ф. 1010, оп. 2, спр. 541, арк. 204].

Проте саме дві «ідейнонаповнені» новели **«Поет народний»** і **«Слово пламенем взялось»** викликають невдоволення московського керівництва. Літсценарій мав отримати висновок від управління з виробництва науково-популярних і документальних фільмів Держкомітету з кінематографії СРСР. Заступник начальника управління Р. Бахрах пише: «...так як фільм є з числа фільмів, які вимагають найприскіпливішої уваги... Якщо вже автори вирішили викласти матеріал у формі 5 самостійних новел, пов'язаних єдністю теми, вони зобов'язали себе до того, щоб кожна новела розглядалась як окремий художній твір з тільки йому властивим стильовим рішенням... Тож третя і п'ята – найбільш важливі в ідейному відношенні новели “Народний поет” і “Слово пламенем взялось” вимагають серйозної додаткової роботи». Сценарій було допущено до постановки лише завдяки репутації Л. Островської.

Вимог же щодо змісту з боку української кінобюрократії вистачило б і на цілий серіал: «Слід переконливо відобразити вплив творчості Шевченка на дождовтневу і радянську українську літературу, музику, живопис на літературу всіх славянських народів» [ЦДАЛМ, ф. 1010, оп. 2, спр. 541, арк. 215].

«Розповіді про Шевченка» став одним з чільних наукових фільмів того часу. Музику для картини написав композитор О. Штогаренко, поезії були виконані Л. Хмарою. Л. Островська поєднала в пластичному рішенні «Розповідей...» інсценізацію, анімацію, натурні зйомки. Сюжет і композиційна побудова розгортається через низку асоціативних порівнянь, метафор, гіпербол. Частину епізодів було екранізовано як символічне відображення епохи в єдиному стилі на іконографічному матеріалі малярської спадщини як самого Т. Шевченка, так і його сучасників. Радянська образотворча шевченкіана, яка налічувала «багато десятків великих станкових полотен, десятки скульптур, сотні графічних праць, тисячі книжкових ілюстрацій, поштових листівок та плакатів» [1, с. 159] і охоплювала всі «розтиражовані» епізоди з життя, також давала змогу долучити значний корпус зображень. Образні вирішення втілювалися і комбінованими зйомками, наприклад, на картах, якими грають у панському домі, проявляються маленькі силуети кріпаків. Авторка використовує виразні засоби ігрового художнього кінематографа, прийоми, розраховані на активізацію глядача. Чудово зафільмована лірична подорож-пізнання маленького хлопчика, який починає усвідомлювати божественно-райську природу. Або ж прутиком намальований півник на пилюці, яку за мить змете вихор...

Авторська спонука Л. Островської походила з певних загальних принципів студійного життя, означених тодішнім легендарним головним редактором студії «Київнаукфільм» Є. Загданським, який писав у тому ж таки 1963 році, що «художній образ є найбільш ємною формою зберігання інформації... Використання художніх образів не тільки підвищує естетичну цінність фільму, а й є найдієвішим методом підвищення пізнавального рівня фільму... художній образ, як відомо, двозначний і співставляє в одному кадрі і в системі монтажу два або кілька предметів чи явищ... опираючись на асоціації глядачів, автори заставляють глядача мимоволі дійти висновку». Є. Загданський відносив «Розповіді про Шевченка» до науково-художніх картин [3, с. 83–86].

Авторський текст у «Розповідях...» мінімальний, переважно використано спадщину самого Т. Шевченка (поезію, прозу, щоденник, листування з друзями) та спогади його сучасників.

Найцікавіше сьогодні – це візуальне кінопрочитання поезій Т. Шевченка, де чергуванням різної довжини монтажних планів ілюструється динаміка й екстатична напруга Шевченкової поезії. Кінокадр створює іншу художню якість, поєднуючи різні часопросторові конструкції.

В. Лутаєнко, дослідник наукового кіно, називає фільм Л. Островської «поетичним науково-популярним фільмом» на протигагу ілюстративним фільмам [5, с. 27].

Зауважимо, що в другій частині «Розповідей...» чи не вперше в радянській кіношевченкіані знаходить адекватне відображення захоплення молодого Тараса польською культурою та літературою під час його життя у Вільно. Не тільки російські, а

й польські джерела формування особистості поета фігурують у фільмі – прижиттєві видання А. Міцкевича, А. Мальчевського, С. Гоцинського тощо.

Найслабкішим місцем картини є глави, де втілюється ідейна нарація. Вони створені в шаржованій манері політичних карикатур і стилістично випадають із загальної тканини фільму: миршавий панок у капелюсі з паличкою, на якій вирізано тризубця, веде діалог із зарубіжними пам'ятниками Т. Шевченка, цим продовжується почата в картині «Тарас Шевченко» (1951 р.) лінія з витіснення будь-яких буржуазних націоналістів від «батька нації», що будує соціалізм... І в кращих традиціях публіцистичних препаратів відзнята частина 5, яка цілком побудована на побратимстві Т. Шевченка з російськими «передвісниками революції».

На початок 1960-х у СРСР налічується вже біля 100 пам'ятників Тарасу, візуальних ілюстрацій культу, що вивищували символічну цінність Т. Шевченка над міським ландшафтом. Фільм «Розповіді...» завершується подібно до «Тараса Шевченка» 1951 року, де школярки читають вірші пам'ятнику, тут же камера панорамає над новим великим пам'ятником Т. Шевченку в соціалістичній Москві. Такий фінал цілком природний для картини, контекстуально належної до меморіальної шевченкіани.

Підважив цю традицію представлення Т. Шевченка насамперед поетом-революціонером В. Денисенко у фільмі «Сон» (1964 р.) з І. Миколайчуком у головній ролі, де постає інший, олюднений Шевченко...

Постать Т. Шевченка як об'єкт мистецької рефлексії в українському кінематографі була визначена тогочасною радянською культурною та національною політикою. Кіновідтворення образу поета відбувалося невіддільно від завдань культурного будівництва УРСР. Кінематографісти досить пізно долучилися до творення меморіального культу Т. Шевченка і виступали переважно в 1930–1950-х роках як виконавці чітко регламентованих замовлень з боку партійно-пропагандистської еліти. Шевченкіана Л. Островської в науковому кінематографі 1950–1960-х років, попри необхідні ідеологічні нарації, стала одним із найсвоєрідніших науково-художніх фільмів, який налагоджував культурну комунікацію з текстами та іконографією Т. Шевченка.

¹ Лідія Островська-Кордюм – українська кіноактриса, яку 1936 року разом з чоловіком, режисером А. Кордюмом, вислали на Ташкентську студію, де вона змушена була працювати не за фахом – асистентом режисера. Після повернення з другої поїздки в Ташкент уже в евакуацію з 1944 року починає працювати режисером на студії «Київнаукфільм» після студійної реєвакуації.

² Давид Копиця (разом з літературним критиком І. Стебуном) у 1950 році написав замовні критичні рецензії на режисерський сценарій І. Савченка, де відтворено «партійне замовлення» про висвітлення питомих зв'язків Т. Шевченка з революційними демократами. На відміну від М. Рильського, який вітав цей сценарій [ЦДАГО, ф. 1, оп. 30, спр. 1850, арк. 36–46].

1. Герої та знаменитості в українській культурі / ред. О. Гриценко. – К. : УЦКД, 1999.
2. Єкельчик С. Імперія пам'яті. Російсько-українські стосунки в радянській історичній уяві. – К. : Критика, 2008.
3. Загданский С. В поисках новых решений // Искусство кино. – 1963. – № 12.
4. Луняк Є. Образ Тараса Шевченка та кирило-мефодіївців у прорадянській та антирадянській пропаганді часів Великої Вітчизняної війни.
5. Лутаєнко В. Пошуки // Мистецтво. – 1965. – № 2.

УДК 791.227Шевченко"1926"

Ольга Пашкова
(Київ)

ПЛАСТИЧНЕ ВИРІШЕННЯ ФІЛЬМУ «ТАРАС ШЕВЧЕНКО» (1926)

У статті розглянуто основні аспекти пластичного вирішення фільму «Тарас Шевченко» (1926). Проаналізовано метод реконструкції історичних подій, який використовувався в цій картині.

Ключові слова: пластичне вирішення, метод реконструкції.

В статье рассматриваются основные аспекты пластического решения фильма «Тарас Шевченко» (1926). Анализируется метод реконструкции исторических событий, использованный в этой картине.

Ключевые слова: пластическое решение, метод реконструкции.

The basic aspects of plastic solution of the film *Taras Shevchenko* (1926) are considered in the article. The author's purpose is an analysis of the reconstruction method of historical events which has been used while filming.

Keywords: plastic solution, reconstruction method.

Незважаючи на активні спроби модерністів з угруповання «Українська хата» і футуристів на чолі з М. Семенком ревізувати канонічний образ Тараса Шевченка, статус поета-місії в українській культурі залишився непохитним. «Іконоборчі» тенденції 1910-х – 1920-х років справили певний вплив на нове прочитання творчості поета, проте залишилися на узбіччі мейстрімівської тенденції, згідно з якою формувалося офіційне ставлення до творчості митця.

Популяризація спадщини Т. Шевченка в радянському суспільстві розпочалася на початку 1920-х років з видання наукових, популярних, педагогічних розвідок, присвячених поетові. У цей період відбулася зміна орієнтирів – до «архіву» потрапили традиційні епітети «національний пророк-кобзар» і «геніальний кріпак-самоука», натомість, набуло актуальності вивчення мистецького світогляду митця, вихованого на класичних взірцях, а також історично-суспільного тла, на якому розгорталася діяльність поета.

Певний внесок у справу популяризації творчості Т. Шевченка зробили кінематографісти. ВУФКУ в 1925 році доклав зусиль до споруди «пам'ятника» поетові – розпочалася робота над двосерійною історико-біографічною картиною «Тарас Шевченко». «Роль такого фільму-пам'ятника величезна, бо його побачать, зрозуміють, відчують мільйони людей: українців, росіян і взагалі трудящих цілого світу, – писала українська професійна преса. – Такий фільм має характер вічний. Він як пам'ятник ніколи не старітиме і щороку з'являтиметься на екранах в день ювілею Тараса Григоровича перед мільйонною аудиторією» [4, с. 1]. Випуск фільму планували до 112-ої річниці від дня народження творця.

Завдання для кінематографістів було сформульовано конкретно: картина мала стати «пам'ятником, гідним поета». Як результат, масштаби постановки були грандіозними для тогочасного українського кіно. У роботі над фільмом, крім кінематографістів, брали участь Всеукраїнська академія наук, Всеукраїнський музей ім. Т. Г. Шевченка, Одеський музей Академії наук, академіки М. Грушевський і О. Новицький, науковий співробітник Історичного музею в Києві етнограф А. Онищук, знавці шевченківської доби. Серйозність підходу до втілення на екрані біографії Т. Шевченка обумовлювалася значністю поетової постаті для української культури. «Всеукраїнська Академія Наук санкціонувала та у великій мірі допомагала зробити цей фільм правильно науковим, і цим дати новий культурний внесок до загальної скарбниці нашої культури, – повідомляв журнал «Кіно». – Професорові В. Г. Кричевському належить почесне місце, як одному з творців цього фільму: він науково-художньо оформив його» [4, с. 2].

У практиці кіновиробництва це був перший факт запрошення на посаду художника-постановника професора, фахівця з питань образотворчого мистецтва й архітектури, що пояснюється двома причинами. По-перше, у середині 1920-х років українська інтелігенція ще плекала ідеї про національне відродження та самостійність. По-друге, знакова постать Т. Шевченка ідеально підходила для увічнення засобами національного кінематографа, тому до фільмування «Тараса Шевченка» залучали найкращих вітчизняних фахівців.

За іронією долі представником Редсектора ВУФКУ на постановці був М. Семенко, який у маніфесті «Сам» (1914) епатажно заявляв: «Я палю свій “Кобзар”». Цей шевченкоборчий жест футуриста в рік столітнього ювілею митця був сприйнятий у суспільстві як відверта наруга над усією українською культурою. Проте ставлення М. Семенка до Т. Шевченка не було настільки однозначним, щоб зводити його до повного заперечення творчості поета. Мабуть, метою цієї акції було намагання звільнити шевченківський канон від штучних нашарувань, які йому надали численні інтерпретатори. Роботу у фільмі «Тарас Шевченко» можна розглядати як одну зі спроб М. Семенка переосмислити образ Т. Шевченка, подібну до відкриття рубрики «Реабілітація Шевченка» в журналі «Нова генерація» (1927–1930).

На посаду режисера запросили П. Чардиніна – провідного українського режисера, який після закінчення роботи над фільмом відсвяткував свій двадцятирічний ювілей роботи в кінематографі. П. Чардинін першим з театральних діячів розпізнав перспективність екранного мистецтва, тому його акторські роботи в новому мистецтві датуються 1908 роком. З цього часу майже жодна постановка кінокомпанії О. Ханжонкова не відбувалася без його участі. Таким чином, коли визнані майстри – Я. Протазанов, Є. Бауер і В. Гардін – тільки розпочинали свій шлях у дореволюційному кіно, П. Чардинін уже був досвідченим кінематографістом (його фільмографія за десять років роботи в кінематографі налічувала більше 200 фільмів за свідченням журналу «Мир екрана»).

За перше десятиліття П. Чардиніну вдалося створити певний канон у кіно, який наслідували початківці. Він мав репутацію режисера, який може будь-який, навіть безнадійний проект реалізувати на належному рівні, та навіть більше – досягти оптимальних результатів. У 1910-х роках поступово сформувалася його власна палітра виражальних засобів, які митець постійно удосконалював. Головне досягнення режисера – це творче використання всіх розповсюджених на той час прийомів фільмування (різні варіанти монтажних сполук, різномасштабні плани, ракурсна зйомка, глибинна будова мізансцени та світлові ефекти тощо). Серед жанрово-тематичних уподобань П. Чардиніна осібне місце посідали екранізації літературних творів (наприклад, «Король, закон і воля» за Л. Андреевим і «Мазепа» за Ю. Словацьким (обидва – 1914), «Хазяйка» за Ф. Достоевським (1916) та ін.). Улюблений репертуар визначав методи роботи режисера: головну ставку він робив на акторське виконання. Методи попереднього обговорення з акторами сцен і постійного спостереження за ходом фільмування через візир камери, апробовані П. Чардиніном, наслідували інші режисери. Після повернення з еміграції кінематографіст розпочав співробітництво з ВУФКУ – він зробив 26 фільмів на замовлення українських кіноустанов, серед яких «Тарас Шевченко» без перебільшення можна назвати найкращим.

Окремо слід наголосити, що П. Чардинін був майстерним оператором – як правило, він очолював операторську групу своїх стрічок дореволюційного періоду. Деякі свої картини він фільмував власноруч. Зокрема, професійна преса вирізняла якість операторської роботи П. Чардиніна у фільмі «Біля каміна».

Оператором картини «Тарас Шевченко» був провідний український майстер екрана Б. Завелєв. Становлення фахівця розпочалося у творчому тандемі з Є. Бауером. Оператор вважався неперевершеним майстром освітлення та зйомки глибинно побудованих композицій. Він виявляв вишукану майстерність у розміщенні освітлювальних приладів, чим досягав різних за тональністю освітлення ближніх та дальніх планів,

завдяки чому кінопростір набував ілюзії рельєфності. Усі ці фахові прийоми Б. Завелєв застосував під час постановки фільму.

Картина вирізнялася серед тогочасної української продукції методом реалізації художнього задуму. На меті, фактично, була реконструкція історичних подій. Метод обумовив усі підходи до матеріалу, насамперед до пластичного вирішення. Стрічка замислювалася не тільки як хронологічне викладення подій Шевченкового життя, а як панорама доби тощо.

Фільм задумувався як історико-біографічний: окремі, найбільш суттєві факти життя поета вибудовувалися за хронологією. Тогочасна критика звертала увагу на певні хиби загальної драматургії, зокрема на неопрацьованість деяких сюжетних ліній, проте загалом оцінювала стрічку позитивно. Не залишилися непоміченими акторська робота А. Бучми, виконавця ролі Т. Шевченка, і високий рівень зображальної культури, обумовлений професійною майстерністю П. Чардиніна, Б. Завелева і В. Кричевського. І справді, фільм «Тарас Шевченко» мав певні художні здобутки, які стимулювали подальші пошуки в галузі мови кіно.

А. Бучма мав подолати дві серйозні проблеми, що постали під час роботи над роллю. Першою з них була широка відомість людини, яку втілював актор на екрані. Адже творчість Т. Шевченка мала культовий статус в українській літературі. «Шевченко є виключна постать – навіть у масштабі всесвітньому, – проголошувалося в журналі «Кіно». – Шевченко не вкладається в схему суто-мистецького, суто-літературного розвитку. Пушкін – є геніальний поет – і тільки. Шевченко є, насамперед, постать громадсько-політична» [5, с. 2]. На час виробництва картини «Тарас Шевченко» цей вислів відображав офіційну позицію щодо цінності творчості Т. Шевченка, яку мали враховувати кінематографісти. Другу перепону складала драматургічна основа, що вибудовувалася за хронологічним принципом. Подібна форма передбачала показ низки подій і ситуацій, які ілюстрували біографічні факти. Актору треба було знайти такі засоби виконавчої виразності, щоб створити цілісний людський характер і унаочнити психологічні нюанси поведінки. А. Бучма, втілюючи образ Т. Шевченка, відійшов від зовнішньої афектації. Образ поета у виконанні актора набув монументальності, що відповідало тогочасним офіційним очікуванням. Наприклад, в одному з кульмінаційних епізодів, у якому Т. Шевченко чує свій вирок у жандармському управлінні, актор використав малорозповсюджений у кінематографі того часу прийом психологічної трактовки образу в кризовій ситуації: герой А. Бучми застигав у статуарному спокої, чим виражав відразу два стани душі – розуміння повного краху життя та мовчазної ненависті.

А. Бучма виявив себе майстерним актором кіно, який добре розумів екранну специфіку. Тогочасна преса відзначала його вміння не тільки органічно поводитися перед камерою, але й залежно від масштабу кадру використовувати необхідні пластичні та психофізичні дані власної вдачі. «Одна з найважливіших властивостей Бучми, що ріднить його з кращими майстрами екрану – почуття плану, – характеризувалася робота над роллю актора в журналі «Кіно». – Бучма знає апарат і вміє в залежності від плану, що на ньому він знімається в даному монтажному шматочку, досягти певного враження, користуючись з свого тіла або з речей, не нагромаджуючи рухів, а ощадно, економно подаючи мимічну фразу так, щоб вона не потребувала жодних пояснень і зайвих монтажних перерізків» [2, с. 5].

Сценарій охоплював події від часів дитинства до останніх днів життя поета. Дія починалася в рідному селі Т. Шевченка, також автори включили до картини петербурзький період, заслання, перебування в Україні. Як бачимо з переліку місць дії, локацій було багато. Проте найскладнішим виявилось відтворення історичного вигляду. Місця для фільмування шукали на Київщині та в селі Верховні, де ще зберігся колорит старого українського села. Там, де впадала в око неухильна дія часу, кінематографісти намагалися повернути його хід у зворотній бік – реставрували поміщицький будинок шевченківської доби. Багато сцен знімали в Ленінграді – у Зимовому палаці,

у Літньому саду та Петропавлівський фортеці. Крім того, фільмування провадилося навіть у тих місцевостях, де Т. Шевченко перебував тимчасово – у Москві, Нижньому Новгороді, на Волзі, біля Каспійського моря. На Кавказі було знято увесь Військово-Грузинський шлях, прірви й шпилі Кавказьких гір для сцен, у яких війська Миколи I долали Кавказ (за поемою «Кавказ»).

Досягти масштабного охоплення різних географічних місцевостей кінематографістам допоміг революційний для тогочасного українського кіно метод завчасної підготовки зйомок. Локації ретельно готувалися для фільмування. Коли розпочиналися зйомки запланованих об'єктів, члени знімальної групи, незадіяні в цьому процесі, здійснювали підготовку наступних місцевостей. Доки група перебувала у відрядженні, В. Кричевський розробляв дизайнерські концепти та розшукував необхідний історичний реквізит.

Після виходу картини на екран, В. Кричевський у журналі «Кіно» розповів про свою роботу: «Пристаючи до праці над фільмом “Тарас Шевченко”, я постановив собі стати на рівень художньої, історичної й побутової правди» [3, с. 13]. В. Кричевський зосередився на відтворенні предметного тла історичних подій, де контрастно протиставлялися побут селян-кріпаків та панів. Основною метою було уникнення будь-якої поетизації середовища, тому художник ретельно вивчав архівні матеріали шевченківської доби, які допомогли б йому адекватно відтворити атмосферу першої половини ХІХ ст. Митець наводив приклад, як виник змішаний стиль «невловимого переходу від ренесансу до емпіге», притаманний апартаментам Енгельгардта: у період, коли відбувалися події, ампір доживав віку, проте художник припустив, що архітектура та декор можуть бути давнішого стилю [3, с. 15]. Автентичні предмети тогочасного побуту, меблі та костюми надавали музеї. Деякі необхідні деталі тогочасного побуту спеціально розшукувалися. Наприклад, диліжанс 1840-х років випадково знайшли на броварській станції, де він простояв багато років. Костюми виготовлялися на основі журналів мод 1818–1860 років. Для батальних сцен, у яких брали участь цілі кавалерійські бригади, у майстернях Одеської кінофабрики було виготовлено 1000 комплектів одягу, крім того їм було штучно надано вигляду, ніби вони були у тривалому використанні.

Увага В. Кричевського була зосереджена на створенні відповідної атмосфери місця дії, яка доповнювала б психологічні характеристики персонажів і драматичні колізії. Дизайну інтер'єрів майстерень художників і кімнат притаманні художній смак і функціональність. Влучно підібрані деталі підкреслюють драматургічний настрій конкретного епізоду. Щоправда, тогочасна критика звинувачувала кінематографістів у надмірному натуралізмі епізодів у майстернях, проте для сучасного ока подібна композиція видається привабливою, завдяки притаманній їй лінійній чіткості. Ретельно дібраний реквізит не відволікає від дійових осіб, натомість додає відтінки й історичну конкретику. Достовірності середовища сприяли зйомки деяких епізодів у автентичних історичних місцях (наприклад, кімнати Зимового палацу, зал Дворянського зібрання). Заради ефекту «справжності» реставрувалися будинки, які планувалося фільмувати.

Глибоке знання В. Кричевським народного декоративного мистецтва виявилось в оформленні сцен із селянського життя: кожна деталь побуту, інтер'єрів і костюмів була продумана і доречно використана, що сприяло відтворенню шевченківської доби. Проте після виходу картини на екрани в цих епізодах убачали присмак «пейзажства», а в 1930-х роках їх було нищівно розкритиковано. «Життя українського села романтизовано, – писав П. Грідасов. – Роботу в полі показано, як в опері – в нарядах, світлих убраннях, з піснями. У всьому цьому не важко пізнати фашистські ідеї Хвильового і його компанії, що намагалися протиставити українську культуру російській» [1, с. 13].

Високий рівень зображальної виразності було досягнуто завдяки утворенню творчого тандему – оператора Б. Завелева і художника В. Кричевського. Мислення архітектора допомагало В. Кричевському у створенні об'ємних декорацій і побутових

ансамблів. У проектуванні об'єктів художник завжди враховував нюанси фільмування: ракурс, рух камери, що давало можливість цілісного використання всього декораторського комплексу. Службові обов'язки останнього не вичерпувалися створенням начерків декорацій, художник брав участь у виборі природи й розробленні зображальної експлікації. Смаку В. Кричевського як пейзажиста завдячують чудові натурні епізоди, що фільмувалися в селі Верховні на Київщині, у Ленінграді. Завдяки його вмінню точно й влучно відбирати місця для зйомок, було зафільмовано такі епізоди, як парад військ Миколи I біля Зимового палацу, краєвиди Літнього саду та Військово-Грузинського шляху, Кавказьких гір. Окремо слід зауважити, що під керівництвом художника для зйомок під Києвом було насипано могилу Т. Шевченка і зроблено хрест за фотографією, тому що його могила на Тарасовій горі в 1926 році мала інший вигляд, ніж відразу після поховання.

Велике значення в пластичному вирішенні картини мали портрети героїв, які були реальними історичними фігурами. В. Кричевський брав участь у роботі над гримом – створював дизайнерський концепт, який втілював відомий фахівець Щербина. Високої оцінки з погляду зображальної виразності заслуговує грим А. Бучми (Т. Шевченко), який розроблявся за взірцями портретного живопису XVIII–XIX ст. Особлива увага приділялася виявленню психологічного стану через екранний образ. У роботі над зовнішнім виглядом героїв художник керувався типажним принципом – розшукував зображення історичних прототипів. Наприклад, зовнішність Закревського було створено на основі малюнка Т. Шевченка, випадково знайденого професором Д. Щербаківським у Ленінграді.

В. Кричевський брав участь у створенні концепції костюмів. Як знавець народного українського мистецтва, він допомагав знайти таке вирішення костюмів, що найбільш відповідало б етнографічним нюансам і характеру певного персонажа. Так, костюми до фільму були створені за журналами мод і музейними зразками, вони поєднували риси загального стилю епохи й окремі деталі, що характеризували власника костюма. Крім того, костюми органічно вписувалися в загальний пластичний образ картини.

Враховуючи специфіку кінематографа, В. Кричевський адаптував у кіно досягнення інших пластичних мистецтв, зокрема театру, архітектури, живопису та графіки. Наприклад, фундусна система, запозичена художником з театральної практики, зберігаючи функціональні можливості – зручність у збиранні й транспортуванні, набула в кіно, завдяки його діяльності, додаткові властивості: «забезпечила створення виразного живописного комплексу, який зливається в одне ціле з усім тим, що заповнює кадр» [6, с. 146].

Завершення картини ознаменувалося новим етапом у переосмисленні образу Т. Шевченка в кінематографі. Ідею стрічки розглядали не тільки як історію боротьби й страждань конкретної людини – Т. Шевченка, але й усього українського народу. Крім того, розпочалося формування нового статусу полум'яного Кобзаря в Україні – у суспільній свідомості він поступово перетворився з «витриманого і послідовного революціонера» свого часу на «провісника сучасних комуністичних ідей». Фактично, наприкінці 1920-х років такий «осучаснений» Т. Шевченко став однією з ключових постатей радянської пропаганди.

Фільм «Тарас Шевченко» мав гідну прокатну історію. Картина була широко представлена в радянському прокаті, наприкінці 1927 року її надіслали до Парижа та Берліна, також вона демонструвалася в США, Канаді, Польщі, Чехословаччині, Румунії.

Пластичне вирішення стрічки «Тарас Шевченко», новітні методи, застосовані під час її виробництва, відкрили новий шлях перед кінематографістами, які працювали над історико-біографічною тематикою. Проте в наступному десятилітті ці досягнення залишилися недооціненими. На межі 1920–1930 років раппівські ідеї, що домінували в тогочасному кінематографі, не мали жодної точки зіткнення з художньою концепцією «Тараса Шевченка», а канон історико-біографічного фільму, який склався в середині 1930-х, уже не мав нічого спільного з ідеєю історичної реконструкції.

1. *Гридасов П.* Як шкодили націоналісти в українському кіно // Радянське кіно. – 1937. – № 6.
2. Кіно. – 1927. – № 5.
3. *Кричевський В.* Про роботу над фільмом «Тарас Шевченко» // Кіно. – 1926. – № 12.
4. Пам'ятник Шевченкові // Кіно. – 1926. – № 5.
5. Шевченко і ми // Кіно. – 1927. – № 5.
6. *Шимон О.* Сторінки історії кіно на Україні. – К., 1964.

УДК 791.242.229Шевченко

Діана Дзюба
(Київ)

ТЕЛЕВІЗІЙНИЙ ДОКУМЕНТАЛЬНИЙ СЕРІАЛ «МІЙ ШЕВЧЕНКО»: СПРОБА АНАЛІЗУ СУЧАСНОЇ РЕЦЕПЦІЇ

Статтю присвячено аналізу сучасної рецепції образу Тараса Шевченка на матеріалах телевізійного документального фільму «Мій Шевченко».

Ключові слова: телевізійний документальний фільм, «Мій Шевченко», сучасна рецепція.

Статья посвящается анализу современной рецепции образа Тараса Шевченко на материалах телевизионного документального фильма «Мой Шевченко».

Ключевые слова: телевизионный документальный фильм, «Мой Шевченко», современная рецепция.

This article analyzes the modern reception of a figure of Taras Shevchenko based on materials of the television documentary *My Shevchenko*.

Keywords: television documentary, *My Shevchenko*, modern reception.

За останні 20 років українська телевізійна документалістика у великому боргу перед Тарасом Шевченком. Ця обставина почасти пояснюється тим, що сучасне телебачення заборгувало перед документалістикою. Після «вибуху документалізму» часів перебудови настав період майже повного зникнення документалістики з телевізійних екранів у 1990-х роках. І досі документальний фільм не зміг повернути свої позиції в структурі телевізійного контенту.

Чотирисерійний документальний фільм «Мій Шевченко» (2001 р., виробництво ТРК «Студія 1+1», автори сценарію Юрій Макаров, Олександр Роднянський і Олена Чекан; оператор Віталій Філіппов) є чи не єдиною телевізійною спробою продемонструвати рецепцію постаті Шевченка крізь призму бачення сучасної людини. Хай і однієї – автора, який протягом усього фільму вибудовує «власного» Шевченка, бо він потребує такого мати, як і кожен із сучасників. Ідея фільму «Мій Шевченко» є прямою антитезою «нашого» Шевченка як загального (хай навіть консолідуючого) міфу про «духовного Далай-ламу України» (А. Курков). «Наш» Шевченко не влаштовує авторів фільму, адже такого Шевченка тривалий час «поширено конструювали (й досьогодні конструюють) всередині різних ідеологічних таборів» [2]. «М'ясорубка історичного імідж-мейкерства» [5] завжди ліпила свій образ Шевченка – комуністичного, націоналістичного, християнського, атеїстичного, дисидентського, анархічного тощо. Автор спецпроекту Ю. Макаров у духовних пошуках «свого» Шевченка.

У фільмі зберігається класична для документалістики наявність географії фактів і хронологія оповідання, але до традиційного методу спостереження додається принцип особистісного ставлення автора до «канонічного» життєпису Тараса Шевченка. Саме це і сприяло створенню особливого авторського простору, де ведучий і автор проекту Ю. Макаров пропускає факти й події через фільтр власного сприйняття та розуміння, здійснює спробу творчої рефлексії над біографією Шевченка і повсякчас намагається долучити до своїх міркувань телеглядачів, аби вони не були «пасивними

статистами архаїчного культу, що вже давно не містить у собі жодної несподіванки». І якщо «сучасні українці хочуть справді бути адресатами його (Т. Шевченка) послання», то Ю. Макаров переконаний, що їм «доведеться, хай там як, вступати в діалог із Пророком, а не з його жерцями чи самими собою».

До формування власного ставлення до Шевченка як обов'язкової умови самоідентифікації кожного українця вже досить тривалий час закликає академік Іван Дзюба: «Парадокс в тому, що досліджень зараз про Шевченка багато і серед них є досить глибокі і цікаві, але взагалі у нас трагічний розрив між науковим усвідомленням наших проблем – культурних, мовних, всіх інших – і масовою народною свідомістю. Розрив величезний...» [1].

Телевізійний спецпроект «Мій Шевченко» якраз і є спробою подолання цього трагічного розриву за допомогою такого потужного мас-медіа, як телебачення, з його швидким і прямим доступом до широкого загалу. У творців фільму на чолі з продюсером О. Роднянським, напевно, була неабияка спокуса зробити масово вживаний, тобто форматний, продюсерський телевізійний продукт із сучасною, майже трешовою стилістикою. Такого не трапилося. Проект не став комерційним, опинившись за межами телевізійного мейнстріму¹, проте фільм витримано в авторській публіцистичній стилістиці, де «є просвіта, й інтелектуальний пошуковий режим, і наснага для ідеологічних мріянь», де Шевченкова «біографія одкривається як цілісний текст... на деталях, поданих не педальовано, не спекулятивно...» [7]. У своїх міркуваннях автор фільму уникає академічності, знаходить сьгоднішні інтонації, порушує цікаві актуальні питання, уникаючи, утім, пануючої на сучасному телебаченні табloidності з її сенсаційністю та скандальністю.

Інший вектор авторських зусиль, очевидно, спрямований на подолання сталих негативних уявлень про постать Шевченка, яка на сьогодні є «природно обліпленою різними декласованими елементами» [3], на розвінчання різноманітних міфів. Ідеться не про задану Шевченком міфологічність української національної свідомості, не про «архетип “кобзаря” або міфологічного наратора – речника колективного несвідомого» [4]. І навіть не про його формування власного іміджу чи про складений самим Тарасом Шевченком міф свого життя. Саме цей процес викликає захоплення творців фільму, адже великий Українець, як з'ясувалося, вибудовував особистий авторський проект – проект «Шевченко». Складовими цього проекту, за версією Ю. Макарова, є несподівані, як для традиційного уявлення, факти з життя поета. Це і автобіографічна повість «Художник» (з епізодом-вимислом про зустріч молодого Тараса зі знаменитим художником І. Сошенком у Літньому парку), і перше видання «Кобзаря» з оформом «Кобзар з поводитирем», що зазвичай сприймається як портрет Шевченка, який у час виходу книжки так не виглядав. Ю. Макаров припускається думки, що саме цей портрет став своєрідним референсом Шевченкового зовнішнього іміджу. Важливим у розумінні особистості поета автор фільму вважає біографічний епізод, коли Шевченко чи не єдиний, хто був поруч із Карлом Брюлловим у складний момент його життя.

У фільмі немає супротиву існуючій центральній ідеї про те, що Тарас Шевченко – одна з найважливіших постатей в історії та культурі України, духовний лідер, навколо якого будується українська ідентичність. Автору фільму не подобається образ «Шевченка-страждальця», що, на його думку, «є частиною дуже застарілого національного міфу, де українцям відведено роль покірних жертв історії, сусідів, географічних обставин». Адже і досі українська історія та мистецтво наскрізь просякнуті патетикою якоїсь національної туги. «Таке бачення України *a la* Грушевський (за всієї поваги до видатного історика) не може виховати в сучасниках нічого, крім віктимності (комплексу жертви)» [6].

Якщо з історичною постаттю Шевченка досягнуто певного суспільного консенсусу, то особистість Шевченка і його біографія містить деякий конфліктний потенціал. Поряд з добре знаними фактами й подіями із життя Шевченка в проекті розкриваються маловідомі деталі з біографії поета, що по-новому характеризують особистість Тараса

Шевченка. Ю. Макаров, за його власним висловом, прагнув показати, що «Шевченко – живий і сучасний – значно ширший, ніж депресивний дідуган із позеленілих пам'ятників» [6]. Тож у фільмі акцентується деформалізація образу великого поета, аби віднайти новий, неканонічний погляд на Шевченка. Автор фільму доходить до оригінальних висновків, які не завжди вкладаються в межі досягнутого шевченкознавчого консенсусу. Виявляється, що крізь усе життя поет проніс психологічну дитячу травму: у десятирічному віці Шевченка два дні били мачуха й дядько за крадіжку грошей у солдата, а згодом виявилось, що це зробив наймолодший син мачухи. Після свого довготривалого заслання й усіх поневірянь саме ця подія була для нього найжорстокішою і найнесправедливішою в житті.

Ю. Макаров крок за кроком створює образ іншого Шевченка, не-архаїчного, «некобзарного», модерного – такого, який понад сто років майже безуспішно прокладає до нас дорогу, а найголовніше – такого, чия творчість органічно вписується в сучасне життя. Очевидними є намагання Ю. Макарова відійти від стереотипів, пов'язаних з особистістю Шевченка. Він коментує його біографію як сучасна людина: цікаво й досить відверто. Незвично сприймається інформація про те, що Шевченко любив ром, носив модне вбрання, курив сигари, закохував у себе аристократок. Акцентуючи увагу на світському житті Тараса Шевченка, автор ніби намагається створити дистанцію між собою та ритуалами офіційного вшановування, коли шевченкові ювілеї виявляються лише приводом для зустрічі політиків, письменників та науковців.

Безсумнівно, можна погодитися, що «проект знято як цілком актуальну для сучасного телебачення “історію успіху” – як би дивно це не звучало у стосунку до цілком драматичної долі Тараса Шевченка» [8]. Дивно, бо це аж ніяк не вписується в наше зцементоване зі шкільних років уявлення про кобзаря з довгими опущеними вусами, про бунтівника-революціонера з очима, сповненими ненависті до москалів, царя, священників. Та і який інший імідж поета може сформуватися в глибинах свідомості сучасного українця, коли ознайомлення з його творчістю залишається на рівні дитячого прочитання «півдесятка шкільних хрестоматійних шлягерів» (Ю. Андрухович).

Приємно вражає масштабність проекту, який знімали майже в усіх реальних місцях перебування поета – від Петербурга до Аралу. Вагомі фінансові затрати каналу на культурологічний проект – теж явище в нашому телепросторі нечасте. Сюжет фільму створено за рахунок подорожі авторської думки, аналізу й зіставлення, які пропонує глядачам автор проекту Ю. Макаров. Його вміння говорити про складне просто, увага до найдрібніших деталей повсякденного життя Шевченка й цікавих, іноді несподіваних фактів біографії поета набагато корисніші для сучасників, ніж глибокодумні філософські й літературознавчі наукові трактати.

Неможливо не погодитися з думкою С. Тримбача про те, що автори фільму «ніби закликають нас подорослішати, підрости. Й зреалізувати свій власний проект... Як Шевченко. Мій Шевченко. Наш. Виріс же, з нічого, з п'ятьми кріпаччини й сирітства – у щось грандіозне... Нас просто покликали віднайти у собі ресурси вибудувати програму виростання й будови».

¹ Фільм у телеэфірі було поставлено у вечірній післяпраймовий слот.

1. Академік Іван Дзюба – про значення постаті Тараса Шевченка для України. Інтерв'ю К. Булкіна на Радіо Свобода 7 березня 2008 р. [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://kbulkin.wordpress.com/2008/11/21/ivan-dzyuba-taras-shevchenko>.

2. Андрухович Ю. Shevchenko is OK / Ю. Андрухович // *Андрухович Ю.* Диявол ховається в сирі. – К., 2007. – С. 141–158.

3. Жадан С. Anarchy in the UKR [Електронний ресурс] / Сергій Жадан. – Х., 2005. – Режим доступу : http://lib.af:8088/reader/295214/Anarchy_in_the_UKR.

4. *Забужко О.* Шевченків міф України. Спроба філософського аналізу [Електронний ресурс] / Оксана Забужко. – К., 1997. – Режим доступу : http://lib.af:8088/reader/280022/shevchenk_vf_ukrains_sproba_filosofskogo_analzu.

5. *Курков А.* Шевченко – Далай-лама України. Інтерв'ю [Електронний ресурс] // Українська правда. – 2010. – 11 квіт. – Режим доступу : <http://vidgolos.com/20099-andrij-kurkov-shevchenko-dalaj-lama-ukrayini.html>.

6. *Макаров Ю.* «Шева» живий! [Електронний ресурс] / Юрій Макаров // Українська правда. – 2011. – 9 берез. – Режим доступу : <http://www.istpravda.com.ua/columns/2011/03/9/30211/>.

7. *Тримбач С.* «Шевченко». Проект Тараса Шевченка [Електронний ресурс] / С. Тримбач // День. – 2002. – № 224. – Режим доступу : <http://www.day.kiev.ua/uk/article/kultura/shevchenko-proekt-tarasa-shevchenka>.

8. *Черненко С.* Тарас Шевченко: історія успіху [Електронний ресурс] / Сергій Черненко // День. – 2001. – № 155. – Режим доступу : www.day.kiev.ua/uk/article/media/taras-shevchenko-istoriya-uspihu.

УДК 791.4.227Шевченко

Людмила Новікова
(Київ)

ЗМІНА ПАРАДИГМИ КІНЕМАТОГРАФІЧНОЇ ШЕВЧЕНКІАНИ

У статті досліджено знакові зміни в підходах сучасного вітчизняного кіномистецтва й екранних медіа загалом до феномену Т. Шевченка. Уперше проаналізовано систему поглядів нової генерації митців українського кіно на духовну спадщину Кобзаря. Визначено типологію тем, актуалізованих підготовкою до 200-річчя поета.

Ключові слова: кінематограф, фільм, шевченкіана, духовний світ, документалістика, анімація, проект, інтерпретація.

В статье исследуются знаковые изменения в подходах современного отечественного киноискусства и экранных медиа в целом к феномену Т. Шевченко. Впервые анализируется система взглядов новой генерации украинских кинематографистов на духовное наследие Кобзаря. Определяется типология тем, актуализированных подготовкой к 200-летию поэта.

Ключевые слова: кинематограф, фильм, шевченкиана, духовный мир, документалистика, анимация, проект, интерпретация.

The article examines the significant changes in the approaches of modern domestic cinematographic art and screen media in whole to the Taras Shevchenko's phenomenon. For the first time there has been analyzed a system of views of the new generation of Ukrainian filmmakers on the spiritual heritage of the Kobzar. There has been defined a typology of themes actualized by the preparation for the poet's 200th anniversary celebration.

Keywords: cinema, film, Shevchenkiana, spiritual world, documentaries, animation, project, interpretation.

Художня спадщина Т. Шевченка є квінтесенцією українського духу, відкриває для всіх прийдешніх поколінь можливості все нових і нових прочитань та осмислення закладених у ній векторів розвитку нашої країни. Панорама екранних інтерпретацій творчості Кобзаря містить у собі значний матеріал для дослідження еволюції культурних цінностей, геополітичних засад, а також маніпулятивних технологій, актуалізованих у різні періоди новітньої історії України. Метою цієї статті є виявлення знакових змін у підходах сучасного вітчизняного кіномистецтва й екранних медіа загалом до феномену Т. Шевченка.

Підставою для її написання стало проведення Державним агентством України з питань кіно позачергового конкурсу неігрових кінопроектів, присвячених життю та творчості Т. Шевченка. Конкурс відбувся восени 2013 року відповідно до Плану заходів з підготовки та відзначення 200-річчя від дня народження Т. Г. Шевченка та 150-річчя від дня його перепоховання, затвердженого розпорядженням Кабінету Міністрів України № 167-р від 02.03.2011 року. Експертною комісією з питань кінематографії було розглянуто 12 кінопроектів у форматі відкритих пітчінгів (презентації кінопроектів). Під неігровими тут малися на увазі документальні, науково-популярні й анімаційні задуми. Переважна більшість учасників пітчінгів наполягала на тому, що їхнє бачення теми суттєво відрізняється від усталеного. Мовилося передусім про відхід від засад радянського мистецтва.

Вітчизняні письменники вже певною мірою пройшли цей шлях. Починаючи з доби перебудови, а потім у незалежній Україні, вийшли твори, які відображали авторське сприйняття творчої спадщини Т. Шевченка і його ролі в ході становлення нації. Згадаємо тут такі принципові для нової доби праці: «Шевченко і час» Є. Сверстюка (1996), «Шевченків міф України. Спроба філософського аналізу» О. Забужко (1997), «Тарас Шевченко. Життя і творчість» І. Дзюби (2008). Кінематографісти також постійно перебувають у пошуку екранних форм і художніх засобів, спроможних передати шевченківську філософію буття й майбуття України. Насамперед вони намагаються зробити свій мистецький внесок у подолання відстані, що виникала у свідомості й художній рецепції сучасних українців упродовж десятиліть заідеологізованого тлумачення творів поета; відстані між розмаїттям і глибиною його образного світу та радянською традицією догматичного прочитання ідей поета.

Двохсотлітній ювілей Т. Шевченка актуалізував роздуми про його роль і місце в сучасній українській культурі. Кіномистецтво ХХ ст. має власний досвід осягнення творчості Кобзаря. Продуктивним для аналізу репрезентації образу Т. Шевченка в неігровому кіно й на телебаченні є звернення до імагології як частини історико-компаративного мистецтвознавства. У сучасному міждисциплінарному науковому дискурсі імагологію трактують передусім як дисципліну про закони створення, функціонування та інтерпретації образів «інших», «чужих» об'єктів. Однак саме поняття «імагологія» (вчення про образи) передбачає також застосування його в ширшому розумінні. Тож у пропонованій статті розглянуто основні аспекти конструювання й тлумачення образу духовного провідника нації в українському неігровому кіно і на ТБ.

Насамперед доцільно звернутися до так званої великої картини – трансформації означеного образу в історичному зрізі. Архівні матеріали вивчали також радянські кінознавці. Найбільш фундаментально здійснив це завдання С. Дубенко в книзі «Тарас Шевченко та його герої на екрані» в розділі «Шевченко в хронікально-документальному та науково-популярному кіно». Він, зокрема, поділив досліджуваний масив кінодокументів на дві групи. До першої зарахував «короткі репортажі, інформації, кінозарисовки (яких понад двісті) про відвідання музеїв, відкриття пам'ятників, ознайомлення з історичними місцями й ін.», до другої – «спеціальні випуски хронікально-документальних студій, кіноариси, приурочені до ювілейних дат» [1, с. 153].

На відміну від зосередженого на суто мистецтвознавчому аналізі С. Дубенка, науковий інтерес автора цієї статті скерований на розкриття імагологічних складових екранної шевченкіани. Для цього було проведено контент-аналіз колекції фільмів, кіножурналів і телесюжетів Центрального державного кінофотофоноархіву України імені Г. С. Пшеничного (далі – ЦДКФФА) за період від 1918 до 1961 року. Такі хронологічні рамки, охоплюючи тільки частину зібрання ЦДКФФА, дозволили, однак, упрозорити певні закономірності. Загалом проаналізовано 89 кіно- і телефільмів та сюжетів. Сенс цього розгляду полягав у тому, щоб з'ясувати, як саме російськоцентрична радянська культура формувала сприйняття творчості й особистості Т. Шевченка. Задля систематизації спостережень усі дані репрезентовано в нижчеподаній таблиці.

Таблиця 1

Репрезентація образу Т. Шевченка в хронікально-документальному та науково-популярному кіно 1918–1961 років (за матеріалами ЦДКФФА)

Візуальна і змістова домінанта	Кількість	%
Пам'ятники поетові	43	48,31
Могила поета	22	24,72
Музей	15	16,85
Творча інтерпретація спадщини	9	10,11

Таким чином, відсоток кіно- і телевізійних матеріалів, зосереджених на показі пам'ятників поетові, складає 48,31 %, могили – 24,72 %, музеїв – 16,85 %, а творча інтерпретація спадщини Т. Шевченка у формі присвяченої йому народної творчості, публічних дискусій, виступів письменників тощо – 10,11 %. Цілком очевидно, що переведенням Кобзаря в статус пам'ятника, а не дієвої складової тогочасного буття, радянські екранні мистецтва першої половини ХХ ст. артикулювали насамперед його належність до минулого. Культурно-політичний меседж був однозначний і доволі категоричний. З одного боку, Т. Шевченка послідовно проголошували борцем за визволення українського народу від поневолення царатом. Оскільки радянською владою царат було повалено, висновок читався між рядків: Шевченкову місію слід уважати виконаною, а його спадщина належить минулій добі. В аналізованих екранних текстах відсутній розгляд будь-яких ідей поета, навіть його малярський доробок висвітлено лише в трьох стрічках. Фактично весь ідейно-художній комплекс творчості митця, за лімітованим винятком, винесено за рамки обговорення. Радянська культура, офіційно віддаючи належну шану духовному лідерові України, реально нівелювала актуальність ідей Кобзаря, формалізувала сприйняття його образу.

Чи був такий підхід загальним правилом відображення особистості й доробку провідних діячів культури в екранних мистецтвах досліджуваної епохи? Це легко простежити на прикладі масиву кіно- й телевізійної продукції того самого періоду, присвяченої М. Гоголю. Спеціально для цієї статті автором вивчено зміст 63 неігрових фільмів, кіно- і телесюжетів, відзнятих про письменника впродовж 1918–1964 років. І ось яка кардинально відмінна статистика постає в наведеній нижче таблиці.

Таблиця 2

Репрезентація образу М. Гоголя в хронікально-документальному та науково-популярному кіно 1918–1961 років

Візуальна і змістова домінанта	Кількість	%
Творча інтерпретація спадщини	47	74,60
Пам'ятники письменникові	11	17,46
Музеї	4	6,35
Могила письменника	1	1,58

«Музеювання», «пам'ятниківізація» М. Гоголя посідають мінімальне місце в присвячених йому екранних текстах. Натомість творчій інтерпретації літературної спадщини письменника приділено максимальну увагу. У річці саме такої інтерпретації було поставлено кілька повнометражних неігрових стрічок, зокрема – про органічну належність М. Гоголя до російської культури, а також про його міжнародне визнання.

У культурологічних студіях «Між Гоголем і Шевченком» Юрій Луцький наводить слушне міркування щодо пієтету, виказаного Росією стосовно М. Гоголя: «Немає сумніву, що Гоголя можна розглядати як продукт <...> загальноросійської культури. <...> В останнє десятиріччя життя Гоголь став завзятим оборонцем цієї загально-

російської філософії, набагато завзятішим, ніж був у юності» [2, с. 147]. Далі Ю. Луцький підсумовує, що М. Гоголь, на відміну від Т. Шевченка, «не добачав ні у фольклорі, ні в історії нічого такого, що допомогло б йому повірити в окремішність України від Росії» [2, с. 147].

Варто також згадати вислів російського поета й публіциста Олексія Широпаєва, який, аналізуючи історичні шляхи Росії й України, зазначив: «Гаряча російсько-українська суперечка розгортається на історіософському, економічному, політичному полях. Це велика суперечка про Україну як таку, про її суверенитет і спроможності. Точиться вона і на полі культури. Тут, мабуть, головною стратегічною “висоткою”, за яку борються росіяни, є ім'я і спадщина Гоголя» [2, с. 147]. На користь твердження О. Широпаєва свідчать і два ігрові мегапроекти, реалізовані в наш час російським кінематографом: «Тарас Бульба» (2009) і «Вій» (2014). Т. Шевченко, із його прагненням бачити Україну самостійною державою, далеко не частиною «вольної» сім'ї радянських народів, трактувався тогочасним режимом тільки як складова культури попереднього століття. Саме таку концепцію презентували екранні мистецтва й система освіти СРСР. У її дусі зрощувалося кілька поколінь українців. Інша річ, що національна свідомість завжди, бодай частково, була спроможна протистояти маніпулятивним технологіям влади, але їхній вплив не минув безслідно.

Відтак зі здобуттям Україною незалежності перед вітчизняним кінематографом постало завдання відтворити на екрані духовний світ Кобзаря в його цілісному, нередукованому варіанті. Першим великим кінопроектом, що був присвячений творчості й особистості Т. Шевченка, став 12-серійний телевізійний фільм Станіслава Клименка «Тарас Шевченко. Заповіт» (1992–1997), поставлений за сценарієм І. Дзюби, Б. Олійника та С. Клименка на Кіностудії ім. О. Довженка. Двоє зі співавторів сценарію фільму на початку 1990-х років не лише були досвідченими шевченкознавцями, але й обіймали офіційні посади в секторі культури: І. Дзюба був міністром культури в 1992–1994 роках, а Б. Олійник з 1987 року й донині очолює Український фонд культури. Тому серіал С. Клименка передусім мав на меті подати позицію новоутвореної держави Україна щодо спадщини головної постаті свого духовного іконостасу – Т. Шевченка. Планувався безпрецедентний за масштабом, сюжетними колізіями, кількістю історичних персонажів і подій телефільм (12 серій по 42 хв). Економічна нестабільність країни в перше десятиліття незалежності, занепад національного кіновиробництва внесли корективи в первісний задум. Утім, навіть не в цьому була проблема.

Намагаючись виправити вади заідеологізованого радянського підходу до особистості й ідей Т. Шевченка, автори послуговувалися старим арсеналом засобів художньої виразності, а головне – діяли в межах традиційної для СРСР концепції репрезентації Т. Шевченка як частини минулого, відторгненої від сучасності. Перша серія мала показову назву «Давно те діялось колись». Починаючи оповідь, наратор проекту, народний артист України Богдан Ступка, відразу задавав часопросторові координати оповіді: «Ми вирушаємо в життєвий і духовний світ великого поета і борця, який став виразником і символом своєї нації». Потім він одягав циліндр і опанчу, щоб «органічно» ввійти до кола персонажів ХІХ ст. Музичний супровід базувався на мотивах народних дум і пісень. Серіал С. Клименка позиціонувався як навчально-художньо-просвітницький, а чільне місце серед його замовників посідав науково-методичний центр Міністерства освіти України. Відтак у фільмі домінувала дидактична інтонація. За художніми якостями фільм «Тарас Шевченко. Заповіт» лишився на рівні пересічної реконструкції, яка за багатьма складовими – підкреслено театралізованою виконавською манерою, типом освітлення, монтажу, відтворення кольору тощо – на сьогодні застаріла й виглядає архаїчно.

Після відзнятої 1997 року 11-ї серії роботу над циклом було призупинено через брак фінансування. У 2008 році пішов з життя С. Клименко, у 2012 році – Б. Ступка. Тільки у зв'язку з підготовкою до відзначення 200-річчя Т. Шевченка Всеукраїн-

ське товариство «Просвіта», яке є підрозділом Українського фонду культури, спромоглося отримати бюджетні кошти на завершальну 12-ту серію. Її постановником є Леонід Мужук, автор низки змістовних кінематографічних досліджень, присвячених «сліпим плямам» вітчизняної історії ХХ ст. Та яким би не став фінал одного з наймасштабніших задумів кіношевченкіани, сам серіал належить історії і за форматом не відповідає вже горизонтам очікування своєї адресної аудиторії – сучасної молоді й підлітків, призвичаєних поточною кінопрокатною продукцією до інших способів викладу теми, інших засобів акторської виразності, монтажного ритму, спеціальних ефектів. «Тарас Шевченко. Заповіт» не відбувся як освітянський проект.

Наприкінці першого десятиріччя незалежності України на телевізійному каналі «1+1» було реалізовано творчий задум, який продемонстрував зміну системи поглядів на духовну спадщину Кобзаря й концептуальної схеми її рецепції, – «Мій Шевченко» Юрія Макарова. Застосований авторами «поліекран» надав динамічності зображальному вирішенню, дозволив відкрити додаткові смисли в зіставленні документів епохи, хронікальних кадрів та ігрових фрагментів про Т. Шевченка (зокрема, було використано уривки з фільмів Ігоря Савченка і Станіслава Клименка). Екранну візуалізацію реальних фактів, місць подій виконано із застосуванням найсучасніших технічних засобів. Синхронізація змісту екранної оповіді Ю. Макарова з його присутністю саме в тих місцях, а подекуди – й інтер'єрах, де перебував колись Т. Шевченко, своєрідним чином матеріалізує просторовий зв'язок часів. Вільнюс, Петербург, Арал постають у цьому контексті не просто як географічні назви, а радше як частина спільної родової біографії поета й сучасних українців, його духовних нащадків. Сходжені Т. Шевченком вулиці далеких міст, стримана стосила степових пейзажів, які він осягнув у своїх творах, – усі реалії дистанційованого в часі світу враз опиняються на відстані погляду, а відтак приходить усвідомлення симультанності різних вимірів буття, уміло з'єднаних в екранному тексті. Авторський колектив проекту у складі Ю. Макарова й тодішнього генерального продюсера каналу «1+1» О. Роднянського, продюсера В. Оселедчика спирався в роботі над фільмом «Мій Шевченко» на кращі мистецькі здобутки студії «Київнаукфільм», з якої всі вони починали свій творчий шлях і де сформувався їхній індивідуальний почерк.

Завідувач відділу рукописів Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України Сергій Гальченко високо оцінив проект «Мій Шевченко»: «Мене радує те, що Юрій Макаров підійшов до висвітлення постаті Шевченка зі своєї позиції. І справді – його бачення цікаве і захоплює, бо тут немає тенденційності, є дрібні неточності, є суб'єктивна оцінка деяких фактів, є про що сперечатися, полемізувати. <...> У мене таке переконання, що це перший солідний і вагомий крок у сучасній кіно- і телешевченкіані» [4, с. 155].

Наступний сплеск інтересу кіномитців до теми Т. Шевченка припадає на 2013–2014 роки й пов'язаний з підготовкою до 200-річчя Кобзаря. Як уже згадувалося раніше, на конкурсі кінопроектів, присвяченому ювілею, було представлено 12 зразків. Їхні автори належать до різних поколінь. Дехто вперше звернувся до теми Т. Шевченка саме задля участі в пітчінгу. Отже, що нового мають сказати вітчизняні документалісти в кіношевченкіані третьої доби національної незалежності? Насамперед у дванадцяти проектах, розглянутих Експертною комісією, привертає увагу їхня стовідсоткова зосередженість на творчій інтерпретації спадщини Кобзаря. Різні за мистецькою якістю, вони всі, утім, скеровані на осягнення сенсу життя і творчості митця. Це засвідчує питому вагу спадщини Т. Шевченка в сучасній українській культурі. У конкурсі взяли участь досвідчені кіномитці й нова генерація авторів. Перші здебільшого спиралися на апробовані засоби художньої виразності, другі намагалися знайти індивідуальне образне вирішення. Зразком творчого бачення старшого покоління є документальний проект «Тарас Шевченко у світі великим». Режисер і сценарист Валентина Шестопалова назвала свій проект паралельним дослідженням історії проникнення творів Т. Шевченка в англomовну культуру в ХІХ–ХХ ст. та заявила, що

прагне розкрити підґрунтя, на якому формуються нові особистості, зацікавлені в популяризації творчості Т. Шевченка в англomовному світі. Для посилення видовищності задуму вона планувала ввести сцени реконструкції за участю акторів, посиляючись на широке застосування цього прийому провідними світовими телеканалами. У радянській документалістиці міжнародний аспект рецепції Т. Шевченка був репрезентований винятково зйомками відвідин іноземними делегаціями пам'ятника й могили Кобзаря. У цьому сенсі проект В. Шестопалової знаменував новий тип бачення теми. Водночас задумові бракувало художньої цілісності й динамічності.

Театральний режисер і культуролог Сергій Проскурня в проекті «Тарас Шевченко. Ідентифікація» запропонував у кінематографічній формі з'ясувати, якою є істина про поета, породжена уявою народу, наскільки вона відповідає дійсному образу Кобзаря. З огляду на досвід радянської кіношевченкіани така постановка питання є цілком доречною. Основна мета задуму С. Проскурні – дослідити, за його власним визначенням, «міф України про Шевченка»: «Не те, що Кобзар зробив із Батьківщиною, а що Батьківщина зробила з ним; не те, що він писав про народ, а те, що розповідають про нього в народі, включно з різноманітними легендами, складеними серед різних соціальних груп, від революціонерів до жандармів» [3, с. 5]. Режисер планував розгорнути у фільмі перекази та згадки літніх людей, цитати сучасників доби Т. Шевченка, які доповнюють реальну біографію поета або ж суперечать їй, спогади старожилів, фантастичні оповіді (у тому числі – про посмертне життя безсмертного Кобзаря), ідеологічно вивірений фольклор радянських часів і «псевдошевченкіану». За формою це класичний монтаж інтерв'ю.

Паралельно з роботою над фільмом «Тарас Шевченко. Ідентифікація» С. Проскурня працював над телевізійним циклом «Наш Шевченко», започаткованим режисером на черкаській телекомпанії «Вікка». Саму ідею проекту С. Проскурня запозичив з документального фільму Владислава Виноградова «Наш Пушкін» (1979), поставленого до 180-річчя російського поета. В. Виноградов знайшов продуктивний спосіб осучаснення образу класика, включення його в потік життя Росії 1970-х років – через спогади прямих нащадків, роздуми таких агентів впливу, як Б. Окуджава, Є. Євтушенко, П. Антокольський, а також через сприйняття поезії О. Пушкіна простими росіянами.

Відштовхуючись від ідеї 40-хвилинного фільму В. Виноградова, С. Проскурня розгорнув власний проект у великий телевізійний цикл шевченкіани. Його задум включає 365 міні-сюжетів – по одному на кожен день між 9 березня 2013 року і 9 березня 2014 року. У проекті вже знялися співачки Сестри Тельнюк, Ірина Білик, співаки Фома, Фоззі, Андрій Хливнюк, київські актори Олег Примогенов та Олег Драч, львівська актриса Лідія Данильчук і поет Богдан Стельмах, джазовий піаніст Сергій Крашенінніков, письменник Юрій Андрухович, режисер Андрій Крітенко, а також учителі, школярі та студенти, журналісти, пожежники і прикордонники, бізнесмени й фармацевти, художники та юристи, бармени й байкери. Зйомки відбувалися в Черкасах, Чигирині, Холодному Яру та інших шевченківських місцях.

Фінал телевізійного циклу «Наш Шевченко» запланований як велика телевізійна інсталяція під назвою «Шевченкоманія» в «Мистецькому Арсеналі», у ході якої на екранах 52-х телевізорів (відповідно до кількості тижнів від 9 березня 2013 р. до 9 березня 2014 р.) демонструватимуться всі відзняті сюжети. Головний музичний образ циклу – «Отче наш» Валентина Сильвестрова у виконанні Муніципального хору «Київ». Обидва задуми С. Проскурні виводять тему Шевченка в простір світового поп-арту, містять елементи естетики Е. Варгола і Н. Макларена. Надаючи своєму тлумаченню шевченкіани рис постмодерної кітчевості, С. Проскурня, виведений в образі химерника Павла Мацапури в «Рекреаціях» Юрія Андруховича, віднаходить чи не найкращий спосіб популяризації ідей Кобзаря в сучасному українському суспільстві, просякнутому стереотипами кітчу. Для глядача, призвичаєного до попсового телебачення й естради, кітч перетворюється на своєрідне естетичне есперанто, через посередництво якого він спроможний сприймати навіть доволі складні й контрверсійні ідеї.

Письменник з Кіровоградщини Олександр Жовна, що дебютував у режисурі кіно постановкою ігрового фільму «Маленьке життя» (2008), представив на конкурс документальний проект з ігровими елементами «Милі мої українці...». Він запропонував погляд на роль Т. Шевченка в українському суспільстві через призму долі свого духовного вчителя Степана Кожум'яки (1898–1989), який присвятив життя справі поширення ідей Кобзаря. Популяризація Шевченкових ідей вартувала героєві проекту 20 років заслання: спочатку – за влади Й. Сталіна, потім – за М. Хрущова. О. Жовна замислив дати С. Кожум'яці, який два роки не дожив до проголошення незалежності України, можливість у кінематографічний спосіб долучитися до сьогодення й вирішити, чи зреалізовано в ньому сподівання провінційного філософа й понад усе шанованого ним Кобзаря. Головною проблемою цього проекту стала відсутність чітко окресленого візуального образу.

Постановник низки документальних та ігрових картин, сценарист фільму «Той, Хто Пройшов Кризь Вогонь» (2012) Костянтин Коновалов присвятив свій проект подорожі Т. Шевченка в складі експедиції А. Бутакова на Аральське море (проект теж має назву «Експедиція»). Надзавданням задуму К. Коновалова стало висвітлення діяльності Кобзаря в іпостасях мандрівника й етнографа. Для цього режисером заплановано реконструкцію подій 1848 року. Спираючись на спогади й документи, у яких поет постає як сміливий мандрівник, невтомний дослідник, душа компанії, К. Коновалов тяжіє до відтворення образу Т. Шевченка в усій складності його людських проявів, ігнорованих у неігрових стрічках минулих десятиліть. Вагоме місце в проекті відведено показу умов проживання Т. Шевченка, деталям побуту, особливостям спорядження художника. До теми перебування поета на Аралі звертається також інший авторський колектив – сценарист Олександр Денисенко й режисер Олег Павлюченков – у проекті «Сліди, полишені вітрами».

Проект 39-річного режисера та сценариста Тараса Ткаченка «Кобзар» зосереджений на долі книги, яка значною мірою вплинула на становлення модерної ідентифікації українців і стала засадничим духовним документом української державності. Об'єктом мистецького дослідження Т. Ткаченка є феномен Т. Шевченка, тоді як предметом – історія видань «Кобзаря», тобто історія актів цензури, доносів, пробудження національної свідомості. У проекті йдеться не лише про прижиттєві видання, які перетворилися в раритети, але й про видання, що вийшли на Кубані, Далекому Сході, у Китаї, Польщі, Канаді... Ареали поширення «Кобзаря» дають уявлення про географію розселення українців, а хронологічно – про історію України.

За задумом автора, у фільмі розглянуто різні аспекти, пов'язані з цією книгою, – текстологічні, біографічні, географічні та історичні. Т. Ткаченко, маючи дві вищі освіти – філологічну та режисерську, – зіставляє у своєму проекті суто академічне й камерне значення, плануючи розшукати приватні людські історії, пов'язані з «Кобзарем». Адже в багатьох родинах він зберігається як сімейна реліквія. Про свої «Кобзарі» мають розповісти нащадки І. Франка, В. Стефаніка, а також сучасні літератори – Ліна Костенко й Іван Драч, автор сценарію фільму «Сон» (1964) Дмитро Павличко, – особистості, які стояли біля витоків відродження української державності. Одне з головних питань, на яке прагне знайти відповідь у своєму проекті Т. Ткаченко, – які чинники сформували національний стрижень свідомості Т. Шевченка. Адже 1840 року, коли вийшла невеличка книжечка з 8 поезій («Перебендя», «Катерина», «Тополя», «Думка», «До Основ'яненка», «Іван Підкова», «Тарасова ніч» і «Думи мої, думи мої, лихо мені з вами»), поетові виповнилося 26 років, із яких в Україні він прожив лише 14, а решту – у Вільнюсі й Петербурзі. На переконання режисера, біографія Кобзаря ще не завершилася, вона триває і триватиме довго, визначаючи історичні шляхи України.

Іншим прикладом сучасного творчого прочитання спадщини Т. Шевченка є згаданий проект «Сліди, полишені вітрами» режисера Олега Павлюченкова за сценарієм Олександра Денисенка. Звертаючись до духовного світу й філософії поета, автори

висувають концепцію художнього проникнення до лірики Т. Шевченка через посередництво найсучасніших виражальних засобів екрана. Це принципово новий підхід до екранної інтерпретації творчості Кобзаря, звернений не лише до свідомості, але й до механізмів підсвідомої рецепції екранного твору. Математично точне використання колористики, темпоритм зображення, побудова монтажної фрази та інші чинники несуть не менше смислове навантаження, ніж вербальна інформація. Для відтворення образного поетичного ладу, ритміки віршів застосовується урухомлена художня тканина акварельних робіт, вирішена в 3D на основі негативних оригіналів. Для фахівця з математичних алгоритмів колоризації та 3D О. Павлюченкова застосування новітніх технологічних прийомів є цілком органічним засобом художньої виразності. Важливим аспектом картини є декодування смислів і композиційних таїнств художніх творів Кобзаря. Поєднання візуального й текстуального шарів Шевченкового доробку в цифровій технологічній обробці дозволяє авторам через багатовимірний екранний образ розкрити сутнісні риси українського світобачення, сконцентрованого у творчості поета. Мікс творів В. Сильвестрова, М. Скорика, Є. Станковича надає проєктові О. Павлюченкова правдивого національного звучання. Проєкт здійснюється у співпраці зі США. Попри те що у вітчизняній документалістиці технологія 3D застосовується вперше, світовий екран уже має безліч прикладів такого художнього вирішення. Режисер фільму «Сліди, полишені вітрами» спирається передусім на естетичний досвід стрічки Віма Вендерса «Піна» («Pina», 2011 р.).

Застосування тривимірного зображення в сучасній кіношевченкіані має на меті як художні завдання, так і комерційні. Автори прагнуть максимально розширити аудиторію свого твору, надати йому кінотеатральної конкурентоспроможності. У контексті прокатної продукції новітньої доби технологія 3D є однією з необхідних умов для залучення найактивнішої і водночас найскептичнішої частини глядацької аудиторії – підліткової. Характерну замальовку її ставлення до національної класики подано в новелі «Українська література» провокативного кіноальманаху «Мудаки. Арабески» (2011), зафільмованого колективом молодих режисерів. Саме цьому глядачеві, який від нудьги на уроках української літератури домальовує на портретах класиків у підручнику цензурні й нецензурні «прикраси», відверто продемонстровані в новелі «Українська література», адресовано анімаційний проєкт «Кобзар – 2014» 43-річного режисера Богдана Шевченка.

На відміну від уже згадуваного дослідницького проєкту «Кобзар», присвяченого висвітленню історіографічного аспекту побутування базового твору національної культури як книги, у «Кобзарі – 2014» на перше місце виходить текст Т. Шевченка в специфічній модерній його візуалізації. За основу взято вірш «За байраком байрак», доповнений уривками з інших творів з «Кобзаря». Подібно до постановника російської версії «Вія» (2013) Олега Степченка, Богдан Шевченко – також художник за освітою. Для нього те саме зображення стає домінантою образної структури фільму. На переконання режисера, культурно-історична спадщина України потребує модернізації, а використання новітніх технологічних можливостей екрана є одним з найпродуктивніших шляхів до неї, засобом включення класичної спадщини до горизонтів очікування молодшої генерації. Одягаючи тексти «Кобзаря» у виразно маскультові лаштунки, Б. Шевченко широко застосовує елементи естетики фентезі й бойовика, щоб надати дії видовищності та динамічності, синхронізувати її із характеристиками комерційної кінопродукції. Режисер наголошує, що саме ці якості надають його проєктові новаторського звучання. Привласнення собі новаторства в цьому випадку ґрунтується на низькій обізнаності з історією вітчизняного кіно, зокрема – із «Колівищиною» І. Кавалерідзе (1933). Однак варто визнати те, що кіномова постійно розвивається, можливості екрана вдосконалюються. Для вихованої кліпово-колажною естетикою Інтернету молодіжної аудиторії «Кобзар – 2014» цілком може відкрити шлях до усвідомлення сенсу спадщини Т. Шевченка – саме завдяки обраній авторами специфічній художній формі.

Розгляд різних за тематикою та мистецьким вирішенням проектів, поданих до конкурсу, присвяченого 200-річчю Кобзаря, дозволяє стверджувати, що вони на 100 % орієнтовані на творчу інтерпретацію особистості й доробку поета. За цим показником проекти суттєво відрізняються від радянської кіношевченкіани, смисловою домінантою якої, відповідно до тогочасних ідеологічних настанов, було нівельовано актуальність ідей Кобзаря, формалізацію сприйняття його образу. Частина задумів відображає прагнення сучасного українського кінематографа віддзеркалити онтологічний зв'язок історії й сьогодення, органічну присутність доробку Т. Шевченка в дискурсі сучасної національної культури. Адресовані молодіжній аудиторії та розраховані на кіно-театральний показ проекти позначені пошуком нових можливостей екранної виразності. Вони дають матеріал для подальшого аналізу ролі кіномистецтва в освітній галузі.

1. Дубенко С. Тарас Шевченко та його герої на екрані / С. В. Дубенко. – К. : Наукова думка, 1967.
2. Луцький Ю. Між Гоголем і Шевченком / Юрій Луцький. – К. : Час, 1998.
3. Проскурня С. Режисерська експлікація проекту «Тарас Шевченко. Ідентифікація» / Сергій Проскурня. – К. : Державне агентство України з питань кіно, 2013.
4. У святкові дні відбулась прем'єра телепроекту Юрія Макарова «Мій Шевченко» [Електронний ресурс] // День. – 2001. – Режим доступу : <http://www.day.kiev.ua/uk/article/media/taras-shevchenko-istoriya-uspihu>. – Назва з екрана.
5. Широпаев А. Украинский и российский пути в истории: о двух разных народах / Алексей Широпаев // День. – 2010. – № 233.

УДК 791.3.52:791.227Шевченко

Георгій Черков
(Київ)

ПОЕТИКА ЕКРАННОГО ВТІЛЕННЯ ВИЗНАЧНОЇ НАЦІОНАЛЬНОЇ ПОСТАТІ НА ПРИКЛАДІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

У статті розглянуто один з важливих аспектів кіноестетики – поетика втілення визначної національної історичної постаті. Окрему увагу приділено аналізу специфіки соціально-історичних типів і уточненню поняття «визначна національна постать». Простежено еволюцію образу Т. Шевченка впродовж історії українського кіномистецтва.

Ключові слова: кіномистецтво, Т. Шевченко, естетика, історична постать, національне.

В статье рассматривается один из важных аспектов киноэстетики – поэтика воплощения выдающейся национальной исторической личности. Отдельное внимание уделяется анализу специфики социально-исторических типов и уточнению понятия «выдающаяся национальная личность». Анализируется эволюция образа Т. Шевченко на протяжении истории украинского киноискусства.

Ключевые слова: киноискусство, Т. Шевченко, эстетика, историческая личность, национальное.

The article covers one of the important aspects of film aesthetics – the poetics of screen impersonation of the nationally significant historical figure. A special attention is paid to the analysis of specificity of socio-historical types and more accurate definition of a *nationally significant figure* concept. In the article, there is also an observation of Taras Shevchenko's screen image evolution within the history of Ukrainian screen arts.

Keywords: screen arts, Taras Shevchenko, aesthetics, historical figure, the national.

Спершу з'ясуємо ключові поняття. Це важливо, бо попри розповсюдженість виразів «історична постать», «загальноісторична фігура» та інших, під ними об'єднуються

надзвичайно різні типи: мислителі й політики, полководці й тирані, митці й авантюристи, завойовники й визволителі... Оцінка ролі одних з них переглядається наступними поколіннями, інші лишаються в пам'яті як схоластичні приклади; довкола деяких вибудовуються міфи; роль окремих постатей зазнає несподіваних інтерпретацій, інколи повертаючи імена із забуття тощо. Навіть у відомій класичній роботі «Філософія історії» у частині, у якій докладно аналізується роль людини в історичному русі людства, Гегель обмежується поняттям «загальноісторична постать», при цьому в прикладах наводить Юлія Цезаря, Олександра Македонського – за німецьким мислителем такий герой, ведений пристрастю, інтуїтивно вгадує «історичні можливості», дещо «загальне», у чому виражений поштовх «світового духу». Гегель пише: «Великі історичні відносини... Саме тут виникають великі зіткнення між існуючими, визнаними обов'язками, законами й правами, і між можливостями, які протилежні цій системі, порушують її й навіть руйнують її основу й дійсність, але в той же час мають такий зміст, який може видатися гарним, загалом корисним, важливим і необхідним. Тепер ці можливості стають історичними; вони містять у собі деяке загальне іншого роду, ніж те загальне, яке становить основу існування народу або держави. Це загальне є моментом творчої ідеї, моментом істини, яка прагне до себе самої й викликає рух. Історичними людьми, загальноісторичними особистостями є ті, у меті яких міститься таке загальне» [3, с. 28–29].

Однак це приклади специфічні і, мабуть, не універсальні щодо історичного значення, хоча б з огляду на те, що політика та військова справа не вичерпують визначну історичну діяльність, швидше навпаки, є специфічними проявами такої діяльності.

У цій статті під «визначною національною історичною постаттю» ми розуміємо історичну особистість, вплив якої на національну культуру визнаний народом упродовж декількох поколінь, незважаючи на різні політичні обставини; її доробок входить у незаперечний культурний спадок, а його зміст є втіленням певних ідей, ключових для історичної долі й самовизначення народу. Це постать, з якою нація ідентифікує певні ключові риси свого ідеалу, національного характеру, історичної долі тощо.

Це визначення певним чином навіть може перегукуватися з відомим міфологічним поняттям «культурного героя», утім позбавлене суто міфопоетичного контексту. Таким чином, ця постать не просто знаходить своє відображення в мистецтві; ця постать опиняється в колі сталих тем мистецтва, які щоразу відновлюються в мистецькій мові нового покоління, нової доби. Вона стає певною «константою», довкола якої можуть вибудовуватись не тільки традиція вшанування і вивчення, але й інтерпретації, забарвлені політично, ідеологічно та ін. Утім, такі інтерпретації не заперечують місце цієї постаті в національно-культурному просторі.

Порушена тема може мати достатньо широкий контекст. Це й класичне питання ролі особистості в історії, і аспекти біографічних досліджень, і проблеми детермінізму історичних подій розвитку нації тощо. Ми свідомо зосереджуємося тільки на мистецькому, кінематографічному аспекті, зокрема враховуючи й обсяг роботи.

Отже, визначна національна історична постать у мистецтві входить до кола постійних тем, які певною мірою є циклічними, відновлюючись щоразу на новому етапі розвитку мистецтва для нового покоління. Саме так відбувається з постаттю Тараса Шевченка в кінематографі України. Образ Т. Шевченка послідовно втілювався в українському кінематографі в 1920-х, 1950-х, 1960-х, 1990-х та 2000-х роках. Ці хронологічні точки накреслюють певний графік соціально-політичного та кінематографічного життя України, поворотні моменти історії країни і, зокрема, розвитку національного кінематографа, відповідно розтягуючи чи скорочуючи ланки-відрізки та показуючи їх вектор.

Відповідно, тут можна аналізувати не тільки іконографію втілення національного історичного героя на екрані, але й іконологію (яка, за Е. Панофським, на відміну від іконографії, через призму естетики художнього твору досліджує культурно-історичні риси епохи [4, с. 48]).

1920-ті роки – період поживлення культурно-мистецького життя в Україні, політичних тенденцій українізації, відповідних настроїв у прошарку творчої інтелігенції. Фільм «Тарас Шевченко» П. Чардиніна – перше втілення образу Т. Шевченка на українському кіноекрані. У часописі «Кіно» (№ 8, 1926) уміщено статтю про знімання фільму, у якій показано на той час зразковий технологічний підхід і широту задуму: «Починаючи від розірваних чобіт, широких штанів і чумацького возу, і кінчаючи витонченим сурдутом, фракком і ландо того часу – все це треба було пошити й виготовити з матеріалів і матерій за малюнками того часу» [2, с. 26], з відповідною увагою до «всіх найменших відтінків у реквізиті, меблі, костюмах того часу, коли жив і помер великий поет» [2]. Знімання здійснювалося на Кавказі, у Ленінграді, Москві, Нижньому Новгороді, на натурах Київщини та в павільйонах кіностудії в Одесі. Фільм «Тарас Шевченко» 1926 року став досягненням українського кіномистецтва 1920-х років.

За 25 років Т. Шевченко знову стає об'єктом зображення в ігровому кінематографі. І. Савченко вже мав визначний творчий доробок у жанрі біографічного фільму, створивши яскравий, художньо-виразний історико-біографічний фільм «Богдан Хмельницький» (1941).

На жаль, умови й обставини часу при створенні фільму «Тарас Шевченко» були іншими. Ідеологічний тиск красномовно виявляється в цьому протиставленні: один режисер у одному й тому самому жанрі біографічного фільму про історичну національну постать досягає різних художніх результатів і обставини не дають жодних підстав убачати в цьому питанні творчого успіху. «Богдан Хмельницький» 1941 року – класичний біографічний кінотвір цієї доби. У ньому є типові ознаки тогочасних радянських біографічних картин: образ народу, колоритна персоніфікація, характерні жанрові вставки, чітке протиставлення «своїх» і «чужих», російська мова розповіді й українські пісні музичного фону. «Тарас Шевченко» 1951 року певним чином перегукується з драматичною долею «Мічуріна» (1949) О. Довженка. Саме в цей період кінострічки, зокрема біографічні, позначені найвиразнішим ідеологічним впливом, схоластичною догматизацією, шаблоном. Треба також враховувати, що І. Савченко не встиг сам завершити свій фільм, картину завершували учні режисера, це, безумовно, позначилося на фільмі. Склалася естетично безвихідна ситуація: ідеологічний і формальний шаблон настільки звузився, що не лишилося місця для живого руху характеру, попри величезний акторський і режисерський потенціал.

Характерне для поезики втілення визначних постатей – коли самі постаті визнані й цим захищені від прямого засудження (проте не захищені від ідеологічної інтерпретації) – їхнє оточення може щоразу бути показане по-іншому, по-різному персоніфіковане. Це цілком подібне до того, як під час політичних змін у минулі часи зазнавали ретуші колективні фотографії вождів і політиків. Наприклад, у фільмі «Тарас Шевченко» 1951 року Пантелеймон Куліш виведений за класичним зразком підступного зрадника, за рисами схожого на негативного персонажа «шпигунських» стрічок тієї ж доби.

«Відлига» 1960-х – час створення фільму «Сон» – позначилася на кіновирозносі. Насамперед у тому, що власне кінооповідність стала розкутішою, наратив ніби вийшов зі стислих наче «бетонних берегів». З погляду кінематографічної естетики, фільм 1964 року – це розкута мова кінорозповіді, з вільними переміщеннями в часі (флеш-бек), з переходами від внутрішніх картин уяви / спогадів героя до подієвологічного наративу та ін.

При цьому центральна фігура – Т. Шевченко – завжди залишається героєм, сповненим внутрішнього драматизму: у цьому вбачається ознака історичної фігури – вочевидь, цей механізм сягає ще розподілу на три види художніх текстів (епос, драма, лірика): визначна національна постать певного масштабу і суспільно-політичного значення не може бути позбавлена епічних і драматичних рис. На відміну від біографічних фільмів про реальних фігур зі світського життя, які можуть опинятися навіть в

екстравагантному ексцентричному сюжеті (пригадаймо хоча б «Казанову» Фелліні або «Амадея» Мілоша Формана – з екстравагантним зухвалим, задириливим образом геніального композитора).

У роботі «Автор и герой в эстетической деятельности» М. Бахтін аналізує такий складний аспект художньої творчості, як взаємини автора і героя твору. М. Бахтін, зокрема, описує випадки, коли між героєм і автором вбачається певна ідейна, психологічна паралель (Л. Толстой і Левін, Грибоедов і Чацький). М. Бахтін пише: «іноді присутнє безпосереднє вкладення автором своїх думок в уста героя з погляду їх теоретичної або етичної (політичної, соціальної) значущості, для переконання в їх істинності та для пропаганди» [1].

При цьому М. Бахтін, з одного боку, критично застерігає: «це вже не естетично продуктивний принцип ставлення до героя» [1], а з другого боку, зауважує, що може відбутися й естетична переробка: «зазвичай при цьому проти волі й свідомості автора відбувається переробка думки для відповідності із цілим героєм, не з теоретичною єдністю його світогляду, а із цілим його особистості, де поруч із зовнішністю, з манерою, із цілком певними життєвими обставинами світогляд – тільки момент <...>. У тих самих випадках, коли ця переробка не відбувається, виявляється не розчинений у цілісності твору прозаїзм» [1].

На нашу думку, попри очевидну формальну відмінність між цілком вигаданим героєм та героєм, який має історичний прототип, ключовий момент – відмінність між реальною людиною та героєм твору – є спільним. Автор і герой, наділений світоглядними позиціями автора – так само не тотожні, як історична постать і її мистецьке втілення. Це протилежність «моменту події життя» і «моменту твору», за М. Бахтіним. Відповідно, мистецьке втілення історичної постаті – це завжди трансформація, у якій світогляд реальної історичної особистості зазнає суто естетичної переробки.

Телевізійні фільми про Т. Шевченка (зняті у 1992 та 2001 рр.) – «Тарас Шевченко. Заповіт» (реж. С. Клименко, 9 серій) та «Мій Шевченко» (реж. Ю. Макаров, 4 серії) – перенесення образу історичної постаті в телевізійний формат. При цьому зберігається іконографія предмета зображення, що відповідає канону певної доби, і водночас враховується зображально-виражальна специфіка телебачення й специфіка сприйняття телеаудиторією.

За задумом, перший фільм створений більше як загальноосвітня програма, з Б. Ступкою в ролі ведучого та ігровими реконструкціями впродовж розповіді про життя Т. Шевченка. Фільм Ю. Макарова, за задумом, розвиває жанр авторської передачі, ніби розкуте пряме звернення автора-ведучого до глядача по той бік телеекрану.

Утім відчутна певна відірваність зазначених фільмів від подібних зразків телепередач інших країн, які доступні сучасному глядачеві, а тому певна конкурентна неспроможність, «герметичність» створеного продукту. Особливо дивно виглядає фігура Ю. Макарова – людини повільного темпераменту, у стильному дорогому костюмі серед сільської натури та в інтер'єрах селянських хатин під солом'яними стріхами. За логікою мізансцени очевидно, що людина в кадрі опинилася в середовищі дії нещодавно і, певно, лишатися буде недовго – і це контрастує з настроєм щирої безпосередності, відбитої у назві «Мій Шевченко», і навіть дещо з форматом прямого демократичного спілкування з глядачем.

Підсумовуючи, доходимо таких висновків. Історична постать – поняття, яке охоплює різні соціальні типи і соціальні ролі, різні мотиви і форми проявів людської особистості. Визначна національна історична постать – феномен людської особистості, у якому концентруються, зокрема, і міфологічні мотиви культурного героя, і риси ідеалу, і соціальна місія конкретного історичного періоду, і культурна пам'ять поколінь.

У мистецтві відомий зв'язок прототипу (реальної людини) з героєм твору у випадку з визначною національною історичною постаттю зазнає трансформації. Позиція автора щодо героя (за М. Бахтіним, це разом з жанром, є основними чинниками, що створюють образ героя) у випадку визначної національної постаті не може бути абсо-

лютно вільною: у тому розумінні, що такий герой не належить повною мірою авторові. У цьому випадку не належить він і самому собі, адже герой у художньому творі – це характер; у випадку значущої національної постаті на перший план висувається вже існуючий, міфологічно забарвлений, нерідко месіанський, «патерналістський» образ, у якому головною є соціальна, історична роль, і його психологічний портрет стає нерідко також каноном.

Визначна національна постать у мистецтві, зокрема на кіноекрані, стає постійним предметом зображення мистецтва кожної окремої епохи, при цьому зазнаючи розвитку іконографічно й іконологічно, утім зберігаючи культурно-історичне ядро, статус певного соціально-етичного канону.

1. *Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин / сост. С. Г. Бочаров ; текст подгот. Г. С. Бернштейн и Л. В. Дерюгина ; примеч. С. С. Аверинцева и С. Г. Бочарова. – М. : Искусство, 1979. – 424 с.
2. *Гарбер Й.* Як робився фільм «Тарас Шевченко» // Кіно. – 1926. – № 8.
3. *Гегель Г. В. Ф.* Сочинения : в 14 т. / пер. А. М. Водена; ред. и предисл. Ф. А. Горохова. – М. ; Ленинград : Государственное социально-экономическое издательство, 1935. – Т. VIII. Философия истории.
4. *Пановский Э.* Смысл и толкование изобразительного искусства / пер. с англ. В. В. Симонова ; ред. А. К. Лепорк. – С.Пб. : Гуманитарное агентство «Академический проект», 1999.

УДК 791.221.4:821.161.2Шевченко

Тетяна Журавльова
(Київ)

ЕКРАНІЗАЦІЯ ТВОРІВ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА В УКРАЇНСЬКОМУ КІНЕМАТОГРАФІ: РЕАЛІЗАЦІЯ МЕЛОДРАМАТИЧНИХ ПРИНЦИПІВ ПЕРШОДЖЕРЕЛА

Стаття має на меті визначити тематичні й технічні принципи мелодрами в екранізаціях творів Т. Шевченка. Звертаючись до його літературної спадщини, вітчизняний кінематограф відтворював основні ментальні якості українців, репрезентував їх як принцип національної та етнічної своєрідності.

Ключові слова: Т. Шевченко, кінематограф, мелодрама, національний.

Целью данной статьи является определение тематических и технических принципов мелодрамы в экранизациях произведений Т. Шевченко. Обращаясь к его литературному наследию, отечественный кинематограф воспроизводил основные ментальные качества украинцев, представлял их как принципы национального и этнического своеобразия.

Ключевые слова: Т. Шевченко, кинематограф, мелодрама, национальный.

The offered article aims at defining the thematic and technical principles of melodrama in the screen versions of the T. Shevchenko works. While applying to his literary heritage, the domestic filmmakers reproduced the basic mental values of the Ukrainians and represented them as a principle of the Ukrainian national and ethnic singularity.

Keywords: T. Shevchenko, cinema, melodrama, the national.

Вивчення творчої спадщини Т. Шевченка виділене в окрему міждисциплінарну галузь наукового знання – шевченкознавство. Зокрема, літературознавчий та естетичний напрями дослідження сприяють формуванню в суспільній свідомості об'єктивної думки щодо його постаті. Сталі, хрестоматійні, уявлення про Шевченка-революціонера, Шевченка – символа національної ідеї часто ідеологічними настановами затьмарювали особистість митця, звужували коло його філософських та художніх принципів.

Давався взнаки спадкоємний зв'язок державницької політики всього періоду існування незалежної України з радянською ідеологічною прагматикою, яка потребувала для власних психологічних установок певного маркування. До недавня українські культурні ідеологеми були не досить потужні й конкретні у визначенні національних пріоритетів, лідерів та ворогів. Однак за інерцією, схильною до офіціозу і помпезності, такі постаті, як Т. Шевченко, інтегрувалися в український культурний контекст як відірвані від потреб сьогодення, суто традиційні національні символи.

Тарас Шевченко безапеляційно є частиною української ідеї, радше її образом, аніж вербальним формулюванням. Поступальний рух у справі тиражування «постаті Кобзаря», тобто завантажування в масову свідомість окремих стереотипних схем щодо його особистого і творчого життя, сприяє хіба що появі в мас-медіа псевдонаукових опусів та заяв провокативного характеру.

Актуальність літературної творчості Тараса Григоровича періодично підтверджується соціально-історичним процесом, але має певні світоглядні перепони, аби актуалізуватися в суспільній свідомості сучасного українця у вигляді переконливих ментальних і культурних символів. Сучасна українська культура, намагаючись існувати в контексті європейських цінностей, багато втрачає від непримиримої опозиції – *традиції* та *новаторство*. Література Т. Шевченка, за оцінкою сучасного реципієнта, вже не належить до категорії суто традиційних національно-культурних пріоритетів. Розвиток культури, її взаємозв'язок із зовнішніми факторами визначаються її внутрішньою динамікою, тобто рухом культурного досвіду від покоління до покоління. Феномен Шевченка сьогодні покликаний бути трансформованим модерною культурою, інноваційними аспектами художньої творчості відображати актуальні смисли сьогодення [1].

Кінематограф як мистецтво досить молоде увібрало в себе багатотисячолітні традиції – культурні, мистецькі, технічні, і сформувалося, зрештою, як феномен метанаціональний. Однак за тематичними, естетичними чи етичними ознаками кожна національна кінематографія має свої особливості. Екранізуючи Т. Шевченка, кінематограф відтворював насамперед основні ментальні засади, презентував «народність» як форму національної та етнічної своєрідності.

За весь період існування кінематографа СРСР (переважно в цей час створено художні фільми за творами Шевченка) поняття «народність мистецтва» неодмінно пов'язувалося з марксистсько-ленінською естетикою. Мистецтво було покликане відтворювати класову боротьбу, прагнення певних соціальних груп. Ідеологічна домінанта збіднювала, знебарвлювала кінематографічну шевченкіану, робила кінотвір вторинним, порівняно з літературним оригіналом. Крім того, часто втрачався, залишався невикористаним уповні жанрово-стильовий контекст. Із семи відомих екранізацій принаймні чотири мають мелодраматичну сюжетну основу, проте жодна ніколи не називалася мелодрамою. Пропонована стаття має за мету визначити тематичні й технічні принципи мелодрами в таких екранізаціях Шевченкових творів, як «Назар Стодоля» (1936 р., реж. Г. Тасін), «Назар Стодоля» (1954 р., реж. В. Івченко), фільм-опера «Наймичка» (1963 р., реж. І. Молостова, В. Лапокниш), фільм-опера «Спокута» (1985 р., реж. Р. Олексів) та «Капітанша» (1987 р., реж. Б. Квашньов).

Починаючи зі шкільного підручника літератури, нам знайомий також Шевченко-лірик, «інший Шевченко», якого надихала на творчі пориви не лише соціальна складова людського буття. Його поетичні, драматичні та прозові твори за жанрово-стильовими ознаками характерні для тогочасних літературних напрямів.

Навіть якщо Т. Шевченко особисто не називав власні твори мелодрамами, абсолютно очевидно, що інтуїтивно він опирався на своєрідність художнього мислення, притаманну тому народові, з якого він походив, якому присвятив свою творчість. Особливості українського менталітету, що завжди тяжів до сентиментальності, надтонкого відчуття навколишнього світу і внутрішніх обертонів світу почуттів, найвиразніше втілені в народній пісенно-поетичній творчості. Ведучи мову про високу емоційність як одну зі складових національного характеру та властиві йому вразливість,

наївність, пріоритет логіки емоцій, можна конкретизувати цю рису як базисну для сприйняття мелодрами і для репродукування творів мистецтва цього жанру.

Мелодрама – це утворення зі сталими естетичними принципами, що має власну історію походження, типологію ознак та еволюцію в культурному просторі. Як художньо-драматургічне втілення основ мелодраматизму вона експонує світоглядні принципи, які належать до етичних універсалій людства: жага справедливості, чітка градація чеснот і пороку тощо.

Дослідники українського театру і творчості Т. Шевченка вважали першоджерело, тобто «Назара Стодолю», мелодрамою. Не оперуючи оціночними категоріями, П. Руплін зарахував драму до «стилю історичної мелодрами» з етнографічним забарвленням [3, с. 173]. О. Кисіль уважав твір таким, що має «хиби, зазвичай притаманні мелодрамі»: вчинки героїв мало мотивовані психологічно, дійові особи мають певні амплуа, «театральні типи»: коханець, коханка, лиходій, інтриганка тощо [2, с. 85].

Аналізуючи мелодраматичні ознаки двох екранізацій «Назара Стодоли» (1936-го та 1954 років), насамперед потрібно зважити на роки їх створення – це розквіт і фінал сталінської епохи в радянській історії. Тоталітарна держава вимагала від мистецтва висвітлення й навіть декларування своїх ідеологічних і політичних принципів. Драма Т. Шевченка «Назар Стодоля» у своїй основі історично нейтральна, тобто не має матеріалу для ідеологічних маніпуляцій.

П'єса, написана 1843 року, перебуває в репертуарі українських театрів до сьогодні, можливо саме тому, що конфлікт базується на інших засадах, надполітичних та надісторичних. Проте головний антагоніст Хома Кичатий – багатий, свавільний сотник – вочевидь, не вповні відповідав рисам радянського ідеологічного штампа лиходія. Він був головною перепоною на шляху до щастя закоханих Назара та Галі. Боротьба за окреме, «приватне» щастя є символом мелодрами, яка чинить опір виходу своєї проблематики за межі камерного людського буття [4, с. 131]. В основі мелодраматичного конфлікту лежить мотив невинного страждання. Переживання в любовній сфері, прагнення якогось химерного щастя вважалося ознакою примітивного, «дрібнобуржуазного» світогляду. Радянська людина мала потерпати за ідею. Тому задля «правильних» акцентів, потрібного розуміння ролі народу в історії країни режисер береться за тему національно-визвольного руху. Картина створюється «за мотивами», це дозволяє вільно поводитися з текстом, вводити нових персонажів та цілком змінювати зміст основного конфлікту драми. Головним злом не тільки для Назара (О. Сердюк) і Галі (А. Васильєва), усього поневоленого люду, а навіть і для підступного Сотника (А. Бучма) стає польський шляхтич Халецький (М. Надемський).

Такий поділ сил мав потужне політичне підґрунтя. У 1930-х роках відносини Радянського Союзу та Польщі стали складними й суперечливими. Однією з головних стратегічних концепцій генерала Пілсудського, польського державного діяча, ще починаючи з 1920-х років, була ідея відродження Речі Посполитої в межах 1772 року! Польського пана, звісно, не було в драмі Шевченка, але ця постать має вагоме функціональне навантаження: селяни тікають від пана і записуються у кріпаки до сотника, мовляв, уживатися краще зі своїм, «доморощеним» тираном.

Фільм не висвітлює перипетії життя реальних людей, історичних осіб, але відштовхується від певних соціально-політичних подій, які справді відбувалися в минулому нашої країни. У цьому розумінні він відповідає визначенню історичної драми.

Любовна лінія є допоміжною і лише підкреслює характер головного конфлікту – зіткнення народних мас з поневолювачами, – щоб на конкретному прикладі було зрозуміло, що з панами щасливе життя не побудуєш. Фінал фільму також не відповідає оригіналу: Хому Кичатого вбиває Гнат, побратим Назара, стріляючи в нього з пістоля (знову ж таки цим підкреслено ідею, що пана-гнобителя краще вбити, аніж очікувати від нього милості). Сам Назар не зміг подолати Хому, тому що був ідеологічно незрілим, кохання затьмарило йому очі, забрало сили і свідомість: заради дочки сотника Кичатого Галі він записується до нього у кріпаки. Гнат тікає і організовує люд на

боротьбу. Навіть Галя проявляє свою нетерпимість до батька-ката, відрікається від нього, подаючи обеззброєному Назарові шаблю, щоб той бився з батьком! Родинні стосунки вторинні, коли йдеться про класову ненависть – це ідея не тільки мистецтва, але й офіційної політики тоталітарної держави.

Кінематограф 1920–1930-х років в СРСР був одним із засобів створення міфу про людину особливого типу – радянську людину – особистість без страху і докору, яка свій розум, честь та совість віддає служінню партії та народу. Прагнення головних героїв п'єси аж ніяк не відповідають цим вимогам: їхні інтереси сконцентровано навколо емоційної сфери. Для культурної парадигми єдиного творчого методу в 1930-х роках, соціалістичного реалізму, це було суттєвим недоліком. Проте зовсім ігнорувати головну колізію цієї драми було б некоректно стосовно до українського класика.

Мелодраматизм як потужна енергетика Шевченкового поетичного стилю дозвано, але все ж таки наявний у структурі фільму Г. Тасіна. Пристрасне кохання Назара і Галі розкривається через вчинки, сповнені жертвності: Назар добровільно позбавляє себе волі, записується в кріпаки до Кичатого заради того, щоб бачитися з Галею, а вона нехтує заможним життям у батьківському домі й тікає до біглого кріпака – Назара. Дещо спрощений, або ж скорочений (порівняно з оригіналом), текстовий матеріал діалогів закоханих все одно відштовхується від головної ознаки їхніх образів – прагнення найшвидше поєднати свої долі.

У фільмі простежується динаміка розвитку любовних стосунків: дівчина закохується, довіряє ключниці Стесі (Н. Ужвій) свої почуття, питається в неї поради. Зворушливою і чуттєвою є сцена в старій корчмі, коли Назар зігріває дівчині ноги власною шапкою, віддає їй свій верхній одяг і палко цілує. Та головний герой фільму – не Назар, він є лише прикладом окремої долі (етимологія прізвища красномовно пояснює «зерно» образу), яку паплюжать гнобителі і кати (Халецький, Кичатий). Русійською силою сюжету є народ, його прагнення до справедливості і волі. Провідником і натхненником його волевиявлення є Гнат, друг Назара. Активний, безстрашний, незалежний від ніжних почуттів, він убиває сотника Кичатого і цим вичерпує головний конфлікт фільму.

Кінопостановка В. Івченка 1954 року була вже набагато ближчою до оригіналу. Фільм, знятий майже повністю в павільйоні, не може бути зарахований до розряду фільмів-вистав. Наявність елементів, притаманних театральному мистецтву, додає особливого стилю цій картині. Мелодраматичні піднесені Шевченкові діалоги, декоровані пестливою лексикою, фразеологією, що притаманна народній пісні, органічно поєднуються зі штучним (не фальшивим) предметним світом фільму. Допоміжне визначення жанру картини, а з вищезазначених причин і самої драми, як побутової видається недоречним, високий пафос відносин персонажів відсилає до естетики відтворення дійсності в оперному мистецтві.

У кольоровій кінострічці 1954 року вагома частина ефектного видовища належала відтвореному в повному обсязі обряду сватання, народним різдвяним гулянням, вечорницям. Однак без чіткої драматичної структури картина перетворилася б на етнографічний концерт. Мелодрама наповнила дійство емоційною енергетикою, додала динамізму дії. Кожну подію, кожен епізод підкорено основному завданню – співчуттю закоханим, прагненню їх якнайшвидшого поєднання. Мелодраматизм уже проявляється в стилі акторської гри, в експресії, з якою лише можна промовляти текст на кшталт: «Тату, що ви робите, чим я вас прогнівала? За що ви хочете мене убити, чи ж я не дочка вам?» – волає Галя, коли дізнається, що батько обманом просватав її за іншого, а вона ж присяглася Назарові! Камера довго затримується на обличчі дівчини, крупний план фіксує рясні сльози в очах.

Галя (Т. Литвиненко) і Назар (М. Зимовець) – ідеальні герої з тремтливим ставленням один до одного – укотре доводять, що в мелодраматичних творах законсервовано архаїчні стереотипи, які збігаються з основною характеристикою героїв мелодрами як безневинно постраждалих. Гносеологічна невинність персонажів породжує

надзавдання мелодраматичного твору – упевненість у торжестві справедливості й покаранні пороку. Фінальне каяття Хоми знімає з нього тавро негідника, зло знищене, не виходячи за межі одного персонажа.

Неймовірні метаморфози людського характеру, дії в афективному стані часто є атрибутами мелодрами. Події у драмі Т. Шевченка розгортаються за мелодраматичними законами, особливо переконливою (щодо жанрової належності) виявилася розв'язка: раптове «переродження» Хоми Кичатого (Д. Козачковський) – нещодавно він бажав смерті Назарові, велів його зв'язаного кинути в лісі на розправу вовкам, однак за якусь мить, дивлячись, як донька побивається за коханим, як вона картає себе, що втекла без батькового дозволу, він немов прозріває і благословляє закоханих.

Родинно-побутові колізії є основою сюжету і проблематики мелодрами «Наймичка» (1963 р., реж. І. Молостова та В. Лапокниш, Кіностудія ім. О. Довженка). Фільм знято за мотивами опери видатного українського композитора М. Вериківського, якого у свою чергу надихнула поема Шевченка «Наймичка». Лібрето написав поет К. Герасименко, тому в самому фільмі глядач має змогу оцінити ще й адаптацію Шевченкової поезії до естетичних принципів симбіозу музики і слова в опері.

Режисерський задум насамперед полягав в органічному поєднанні двох мистецтв – опери та кінематографа. Музика звучить безперервно, персонажі передають свої почуття через спів, проте манера акторського виконання ближча до реалістичної, аніж умовної оперної виразності. Камера оператора фільмує дивовижної краси пейзажі, милується спілим колоссям, вишневіми садками тощо, мізансцени позбавлені оперної помпезності. Навіть епізоди, покликані розчулити глядача, вирішені також суто кінематографічно: сцена, де мати милується малою дитиною, яка спить у люльці, не могла бути відтворена на оперній сцені.

Фільм уповні розкриває зміст поеми Т. Шевченка – страждання матері, яка не може зізнатися своєму синові, хто вона є насправді. Скривджена невинність, таємниця народження, несподівана розв'язка – зізнання – є суто мелодраматичними прийомами впливу. Мотив благородної жертви (Ганна впродовж життя зберігала таємницю своєї присутності в домі заможних селян як справжньої матері Марка) доводить стабільність мелодраматичних колізій [4, с. 118], їхню здатність «мандрувати» із сюжету в сюжет. Фільм, побудований відповідно до технічних прийомів мелодрами, з одного боку, заздалегідь знайомить глядача з кінцевим результатом дії, а з другого, – разом з персонажами перебуває в тенетах невідомості. За логікою подій Ганна (В. Донська-Присяжнюк) уже на весіллі сина Марка (А. Подубинський) має зізнатися, що вона – рідна мати, а його виховували прийомні батьки. Та нерідко мелодрама дозволяє собі відійти від власних правил щасливого фіналу, тому зізнання відбувається лише на смертному одрі. Можна припустити, що в такий спосіб Ганна спокутує свій гріх – позашлюбні стосунки з чоловіком: у поемі вона тричі йде паломницею до київської Лаври на прощу. Звернення до принижених та ображених, але вартих піднесення героїв, часом усупереч сталим моральним принципам, є частиною мелодраматичного арсеналу сюжетних мотивів. Автори мають чітко розмежувати моральні категорії, створюючи образ персонажа. Героїнею мелодрами може бути навіть пропаша душа, але має бути задіяним весь запас чеснот, щоб відстояти її душевну красу, шляхетність, жертвовність [4, с. 124–125].

Конфлікт драми і кінофільму переноситься у площину внутрішнього конфлікту: боротьби героїні з власними почуттями, що також не заперечується константними ознаками мелодрами.

Другого разу за поемою «Наймичка», точніше за її оперним утіленням, було знято телевізійний фільм 1985 року (реж. Р. Олексів, студія Укртелефільм). Так само, як і в першому варіанті, режисер надає перевагу натурним зйомкам, відмовляючись від павільйонних локацій. Побут сільського обійстя, пшеничні поля, соняшники, та навіть свійські тварини в кадрі не руйнують оперної специфіки. Музика та спів, які передають багату гаму людських переживань, не ілюструють дію, а є невід'ємним

елементом її драматизму. Не варто докладно зупинятися на певних відмінностях між двома екранізаціями. Слід лише зазначити, що у телефільмі головну роль виконує оперна співачка Л. Забіляста, яка впоралася із завданням драматичної актриси й надала образу Ганни м'якості та ліризму. Її героїня нікого не звинувачує у власних стражданнях, вона тишком спокутує свій гріх і радіє нагоді бути разом з дитиною.

Поєма «Наймичка» – розгорнута в часі народна пісня, доповнена подіями та персонажами, – демонструє типово мелодраматичний мотив: поневіряння обманутої багатієм бідної дівчини. Повість Т. Шевченка «Капітанша» так само сповнена незвичними «фатальними» подіями. Вони не зовсім типові для української літератури, обставини швидше нагадують сюжети європейських мелодрам XVIII–XIX ст., з притаманним їм різким порушенням звичного зв'язку побутових явищ. Під час війни з Наполеоном російський офіцер привозить із Франції хлопчика-пажа, який насправді є дівчиною! Коли та вагітніє, звабник кидає її. Долею бідолашної опікується солдат Яким Туман. Дівчина помирає під час пологів, її дитина стає солдатові за дочку. Інтрига досягає апогею, коли донька повторила долю своєї матері: підступний капітан гарнізону, молодий красень, скориставшись недосвідченістю дівчини, збезчестив її. З немовлям на руках вона зазнає насмішок та образ. Старий Туман, аби припинити знущання, одружується з «Капітаншою», проте ставиться до неї як до доньки.

Фільм-виставу 1987 року (реж. Б. Квашньов), як і літературний твір, побудовано за принципом повість у повісті. Повна назва основної історії – «Капітанша, или Великодушный солдат». Головний герой – солдат Туман (Б. Ступка), проста, неписьменна людина, яка виявляє благородство. Оповідь акцентує увагу на моральних якостях людини як основі її характеру. Мелодраматична конструкція сюжету за принципом максимального нагнітання емоцій глядача, його моралізаторська характерність не стали провідною лінією телефільму.

Авторів, очевидно, більше надихнув жанр літературних нотаток, де враження і роздуми мандрівного письменника є своєрідним обрамленням, допоміжним елементом для сприйняття основної історії.

Постать Т. Шевченка в різні часи сприяла репрезентації соціально значущих ідей, а мелодраматизм викладу, як уважалося, міг стати на заваді правильному їх сприйняттю. Світовий кінематограф давно вже довів, що стиль і жанр не визначають національну ідею або художню якість фільму. Навпаки, міжвидова взаємодія літератури й кінематографа різних країн у виразних, притаманних естетиці часу, художніх формах створювала певні ціннісні орієнтири.

Кінематографічні прочитання художніх типів, створених Т. Шевченком, хронологічно пов'язані зі змінами у свідомості українського суспільства. Дослідження їхньої трансформації в часі розкриває логіку культурно-історичного процесу. Мистецтвознавчий дискурс, зрештою, є одним із чинників переосмислення, інтерпретації традиційних засад та образно-стильової системи Шевченкової спадщини заради продукування інноваційних художніх ідей.

1. Гун Г. Е. Функциональное измерение художественной культуры [Электронный ресурс] / Г. Е. Гун // Гуманитарные науки. – 2011. – № 2. – Режим доступа : <http://www.vipstd.ru/nauteh/index.php/--gn02-11/220a>.

2. Кисіль О. Український театр / О. Кисіль. – К. : Мистецтво, 1968. – 260 с.

3. Рулін П. На шляхах революційного театру / П. Рулін. – К. : Мистецтво, 1972. – 354 с.

4. Шилова И. О мелодраме / И. Шилова // Вопросы киноискусства. – М., 1976. – Вып. 17.

ТАРАС ШЕВЧЕНКО І МУЗИКА



РЕАЛІСТИЧНЕ ВІДТВОРЕННЯ КОБЗАРСЬКО-ЛІРНИЦЬКОЇ ТРАДИЦІЇ У ЛІТЕРАТУРНІЙ ТВОРЧОСТІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

У процесі становлення класичної української художньої літератури в епоху розквіту романтизму відбулася героїзація і романтизація образів, сюжетів і цінностей такого найзаповітнішого явища української нації, як кобзарі й кобзарство. На прикладах, відтворених у творах Т. Шевченка «Титарівна», «Катерина», «Невольник», «Черниця Мар'яна», та у зіставленні їх з описами кобзарства у творах інших письменників автор констатує, що всі пошевченківські спроби звернення до кобзарських сюжетів виявилися надміру героїзованими й романтизованими, а тому максимально віддаленими від автентичної першооснови.

Ключові слова: кобзарство / лірництво, романтизація кобзарства, літературна творчість Т. Шевченка, науково-виконавська реконструкція.

В процессе становления классической украинской художественной литературы в эпоху расцвета романтизма произошла героизация и романтизация образов, сюжетов и ценностей одного из самых сокровенных явлений украинской нации – кобзарей и кобзарства. На примерах, воссозданных в произведениях Т. Шевченко «Титарівна», «Катерина», «Невольник», «Черниця Мар'яна», и в сопоставлении их с описаниями кобзарства в произведениях других писателей автор констатирует, что все послешевченковские попытки обращения к кобзарским сюжетам оказались слишком героизированными и романтизированными, а потому и максимально отдаленными от аутентичного первоисточника.

Ключевые слова: кобзарство / лирництво, романтизация кобзарства, литературное творчество Т. Шевченко, научно-исполнительская реконструкция.

In the course of formation of classical Ukrainian literature, in the heyday of Romanticism, there happened a process of glorification and romanticization of the images, plots and values of such a Ukrainian nation's cherished phenomenon as the kobzars and kobzardom. Based on the examples represented in the works of Taras Shevchenko *Tytarivna*, *Kateryna*, *Slave*, *Maryana*, *The Nun*, as well as in comparison with the descriptions of kobzardom in the works of other writers, the author states that all the post-Shevchenko attempts of appealing to the kobzar plots proved to be excessively glorified and romanticized, and therefore the most remote from the authentic primordial.

Keywords: *kobzarstvo* (kobzardom) / *lirnytsvo* (lyra art), romanticization of kobzardom, literary works of T. Shevchenko, scientific performing reconstruction.

Система духовних, ідейних, художніх та психолого-перцептивних цінностей кожної етнічної спільноти становить основу її ментальності і, ширше, усього суспільного буття, що структурно складається з найголовніших феноменів щойно означених його складових. Кобзарство й лірництво і є саме тією інтегрованою і ніби сполучною сферою традиційної духовної культури, яка об'єднує в собі сакральні й ідейно-політичні її чинники з ментальними й художніми. Репродуцентами згаданих цінностей і чеснот є носії традиційної культури та яскраві представники «вченої» ланки духовного, політичного й художнього життя народу: видатні й геніальні провідники нації, серед яких понад усіма височить могутня постать Тараса Шевченка.

Про геній і велич Т. Шевченка, його значення для процесу самоідентифікації української Нації написано немало, але питання його знання й тлумачення традиційних форм національної культури якось несміливо й ніби принагідно висвітлювалося вузькими фахівцями-фольклористами, етномузикологами, кобзарознавцями, мабуть, через недостатню сформованість структурних та етнофонічних (народно-виконавських) напрямів наукового знання. Найперші дослідження й записи репертуару кобзарсько-лірницької традиції були настільки зафілологізованими й заполітизованими, що до

розгляду семантичної сутності й виконавської специфіки зазвичай і не доходило. І лише з перших слухових транскрипцій М. Лисенка та фонографічних Ф. Колесси, експедиційних і наукових дослідів П. Мартиновича, К. Грушевської та К. Квітки, С. Грици вчені отримали інтонаційний, композиційний, ритмотипологічний, теоретичний та виконавський матеріал, здатний пролити світло на мелос дум та інший кобзарський репертуар, що дозволило спрямувати кобзарознавчі дослідження в русло науково-структурних розглядів.

Утім, саме Т. Шевченко, на наш погляд, був чи не останнім українським романтиком, що мав реалістичний, а не спотворено романтизований погляд на кобзарство як один з феноменальних виявів нашої духовності. Наприклад, у поемі «Гитарівна» Т. Шевченка читаємо:

У неділю на селі
У оранді на столі
Сиділи лірники та грали
По шелягу за танець.
Кругом аж курява вставала.
Дівчата танцювали
І парубки... «Уже й кінець!
Ануге іншу!» – «Та й це добра!»
І знову ліри заревли,
І знов дівчата, мов сороки,
А парубки, узявшись в боки,
Навприсідки пішли [13, с. 19].

У наведених рядках з винятковою точністю й відчуттям психологічного настрою перед нами постає яскрава й колоритна картина недільного танцювально-відпочинкового дійства у звичайнісінькій сільській корчмі, яка до того ж детально характеризує, окрім загальнопсихологічних, ще й етноорганофонічні характеристики традиційного музичення в українському селі в першій половині ХІХ ст., а саме: склад музик і танцівників, фінансові стосунки між ними й навколишнім середовищем, характер музики і танцю, колористику звучання («і знову ліри заревли») і танцювального руху («а парубки, узявшись в боки, навприсідки пішли») тощо.

З наведеного стає дедалі очевиднішим, що вихідною позицією у формуванні категорії характерності і своєрідності народномузичних явищ, окрім психологічних, мають бути власне музичні ознаки, однією з основних серед яких є поняття звука (звукоідеалу, тобто ідеалу власне звучання). Більш ніж очевидно також, що переважна більшість не лише літературних, але й завербалізованих квазінаукових писань про кобзарство після Т. Шевченка пішла шляхом ідеалізації, романтизації та героїзації фольклорної кобзарсько-лірницької традиції, що нічого спільного з реальною суттю, виконавською специфікою та станом її збереженості ні в до-, ні у власне шевченківські часи здебільшого не мало. Якщо виходити з тези, що кобзарство – це передусім фольклорна (сільська) музична практика мандрівних «незрячих» співців-музикантів (на чому особливо наголошував К. Квітка), старців / «старчиків» (Г. Скворода, «ранній» Г. Хоткевич, В. Кушпет), а не придворних торбаністів, інтелігентів та зрячих козаків-«аматорів», або ж «академічних» мистців («пізній» Г. Хоткевич та ін.) і навіть «інтегральних співочників» (К. Черемський), то поетичні «замальовки» Т. Шевченка просто «з натури» власного життєвого досвіду, закладені в них реалістичні оціночні висліди беззастережно свідчать на користь саме «фольклорної лінії» в кобзарстві (Г. Хоткевич).

Окремі приклади етнографічного тлумачення кобзарства, щоправда, маємо вже й у літературній творчості сучасників Т. Шевченка – М. Гоголя та П. Куліша, як наприклад, у «Тарасі Бульбі»: «Не погибнет ни одно великодушное дело и не пропадет, как малая порошинка с ружейного дула, казацкая слава. Будет, будет бандурист, с седою

по грудь бородою, а может, еще полный зрелого мужества, но белоголовый старец, вещий духом, и скажет он про них свое густое, могучее слово» [3, с. 125]. Однак уже з М. Гоголя й розпочинається не лише надмірна героїзація, але й ще більша романтизація образу кобзаря («козака-бандуриста») та його традиції. Наприклад, якщо з тексту «Майской ночи» ми дізнаємося, що «... козак идет по улице, бренчит рукой по струнам и *подплясывает* [курсив наш. – М. Х.]» [1], то в епілозі «Страшной помсти» письменник демонструє яскравий, художньо й стилістично рівноцінний «діалог» власного авторського тексту з органічно вплетеною в нього співогрою бандуриста. Ось як він представлений у критичному переосмисленні Ю. Барабана: «...оповідь побудовано на чергуванні й, головне – контroversійному зіткненні кількох “голосів”: авторський вступ змінюється “піснею” бандуриста, який переповідає звернений до Бога монолог Івана і відповіді Бога, а у фінальній частині текст являє собою переплетення і внутрішню полеміку двох “голосів”, двох різних, щоб не сказати – протилежних моральних засад» [4, с. 61–62]. Тут критик дещо суперечливо, на наш погляд, витлумачує ставлення автора до морального світу бандуриста, надаючи йому невласливої функції морально протиставленої Богу, заперечуючи власні сентенції із цього приводу, а саме: «...візьмімо до уваги, що у романтичній естетиці постать співця бандуриста часто-густо виконує знакову функцію, втілюючи патріархальні ідеали “добрих часів”» [4, с. 61–62].

Якщо бандурист – «втілення патріархальних ідеалів», то чому одному з «голосів» у діалозі з Богом письменник надає звучання визначеної критиком «протилежної моральної засади»? А якщо це суперечливість, закладена самим автором, то чому цього не спостеріг критик? Від себе також додамо, що постать співця-бандуриста, а також лірника (як тут не згадати канівського лірника Вернигору, що завдяки Ю. Словацькому, А. Міцкевичу та іншим став прообразом усієї польської романтичної літератури на рівні з українським кобзарем, що дав назву найгеніальнішій збірці поезій самого Т. Шевченка!) і ширше – народного музики, завжди була серед центральних не лише в літературі, але й усій традиційній культурі.

Найболючішим є саме питання визнання кобзарства: а) уснофольклорною чи б) авторсько-писемною (мистецькою) традицією. Незважаючи на справді наукове потрактування, наприклад, Г. Хоткевичем «фольклорної лінії, що йшла від народних співців» [8, с. 20], у прикінцевому висліді автор все ж визначає предмет свого дослідження як «кобзарське (бандурне) мистецтво». У його книзі «Бандура та її репертуар» цей термін повторюється аж 22 рази (з яких, щоправда, 9 належать не авторові, а упоряднику В. Мішалову). Це дає підстави стверджувати, що впровадження в науковий обіг цього терміна, належить таки Г. Хоткевичу. Адже прикметникове й іменникове означення такого «двоповерхового» терміна поняттєво й семантично взаємовиключаються. Якщо кобзарство є фольклорною традицією, тоді це не мистецтво, а істинно народна музична практика і, навпаки, якщо це мистецтво, то про органіку й синкретичну свіжість фольклорного дійства там уже, як правило, не може бути й мови.

Картину далеко не романтичного кобзарського побуту Т. Шевченко зображує такими рядками:

Ішов кобзарь до Київа
Та сів спочивати;
Торбинками обвішаний
Його повожатий;
Мале дитя коло його
На сонці куняє
А тим часом старий кобзарь
«Ісуса» співає [9, с. 19].

Усю палітру «канонічного» кобзарського репертуару поет репрезентує в «Перебенді»:

Отакий то Перебендя,
Старий та химерний!

Заспіває про «Чалого»,
На «Горлицю» зверне;
З дівчатами на вигоні
«Гриця» та «Веснянку»,
А у шинку з парубками
«Сербина», «Шинкарку»;
З жонатими на бенкеті
(Де свекруха злая)
Про тополю-лиху долю,
А потім «У гаю»;
На базарі про «Лазаря»,
Або, щоб те знали,
Тяжко-важко заспіває,
Як Січ руйнували [12, с. 19–20].

Не оминає тут автор і, так би мовити, етноінструментознавчого аспекту, наприклад:

На могилі кобзарь сидить
Та на кобзі грає [12, с. 30].

Цікаво, що з усіх численних звернень поета до назви головного кобзарського інструмента він називає його саме «кобзою», а до чи не єдиного винятку («Бандуристе, орле сизий») упорядник лейпцизького видання «Кобзаря» 1921 року Василь Сімович подає більш ніж промовисте пояснення – «Бандурист – що грає на бандурі, щось наче кобзарь» [10, с. 37]. Порівняймо також:

Ще за Гетьманщини старої,
Давно се діялось колись.
Так коло полудня, в неділю
Та на Зелених ще й Святках,
Під хатою в сорочці білій
Сидів з бандурою в руках
Старий козак [11, с. 143]

Тут варто зазначити, що й М. Лисенка турбувало питання синонімічності значень понять «кобза» і «бандура», як також генези власне самоназв та інструментів, що їх носять. Істотно, що дослідник не обмежується модними в його час романтичними оцінками на кшталт: «слово “кобзар”, що грає на кобзі, лунає якомсь народніше...» або «назва “кобзар” і старовинніша, і любіша вухові українському» [6, с. 13], а наполегливо шукає фахових відповідей на це та інші важливі для етноорганології питання. У його працях, зокрема, попри фахові аналізи форми, конструкції та строїв, бачимо найпершу спробу вивести два абсолютно відмінні типи інструментів – щоправда, без чіткого означення назв і закріплення їх за певним типом.

Зіставлення строю кобзи О. Вересая зі строєм бандури, описаної О. Рубцем, доводить М. Лисенка до цілком слушного з позиції сучасної етноорганології висновку, що «строй приструнків [а також басів. – М. Х.] буває неоднаковий, несталий» [6, с. 13]. Спостерегти ж різницю несхожості інших параметрів (притискання струн до грифа на басах у кобзі, на відміну від бандури, відсутність паралельного з вокальною партією унісонового супроводу, набирання акордики на басах, а не на приструнках тощо) в обидвох типах інструментів не вдалося ні самому М. Лисенку, ні його послідовникові – Ф. Колесі. Останній, як відомо, пішов далі шляхом деталізації та поглиблення опису строю та особливостей гри на кобзах і бандурах, подаючи навіть порівняльну таблицю кількості струн у багатострунних інструментах різних бандуристів порівняно з дванадцятиструнною кобзою О. Вересая, представленою М. Лисенком [4, с. 61–62].

Таким чином, праця М. Лисенка над з'ясуванням термінологічного та етноорганологічного аспектів проблеми походження та будови двох різних інструментів за назвою

«кобза-бандура» була першим і наріжним каменем на шляху до його розуміння на рівні сучасних досягнень вітчизняної етноорганологічної думки.

Важливу сентенцію для подібного сучасного розуміння проблеми «кобза-бандура» знаходимо й у таких рядках Т. Шевченка:

Заграв би вам, та бачите
Справи нема, справи.
Учора був на базарі, кобза попсувалася,
Розбилася... – А струни? –
Тільки три зосталось.
... Вийняв кобзу, разів зо два
Ударив по рваних [14, с. 92].

З цього контексту кожному етноорганологові стає зрозуміло, що як би інтенсивно ця «бандура» не розбивалася на отім гамірнім базарі, однак усі її понад двадцять струн водночас порватися не могли. А навіть, якщо й так, то на бандурному строї з трьома струнами, що залишилися, особливо нічого путнього не «вдариш». Отже, ішлося про кобзу, на якій усе це цілком реально!

Яскравий приклад для характеристики етноорганофонічних і навіть містичних якостей бандури засобами народної легенди наводить П. Куліш: «Як же ви, дідусю, казали, що на бандурі душа грала? – сказала Маруся. – Цього я не розумію. – Річ відома, – відповідав дід, – що душа перед вилітом на той світ, прилітала прощатися з рідними; ось вона й дала їм про себе знати через бандуру...» [2, с. 29].

Ще виразніше й точніше він як письменник / етнограф передає характер інструментальної музики, де задіяна бандура: «Попереду усіх ішов Іван зі своєю чудовою бандурою, за ним – дві скрипки й бубон; але ні голос скрипок, ні гудіння бубна не могли заглушити дзвін бандури, що живим струмком впливав серед завального тону музики й надавав їй навіть у гуляцьких піснях якогось задумливого виразу. Всі вже в Воронежі знали історію цієї бандури; знавці дивувались з її особливого устрою; парубки й дівчата чули в її дзвоні особливий від звичайних бандур голос, і де з'являлась дивна бандура, там були й найбільші вечорниці» [5, с. 125].

До сьогодні в питанні термінологічного (дефінітивного) означення кобзарсько-лірницької традиції (лірництву тут більш поталанило, бо експерименти над «удосконаленням» ліри зайшли не так далеко, як бандури) в українській кобзарознавчій думці панує повний безлад і незгода. Фактично ця проблема стала своєрідним «камнем спотикання» для всієї галузі наукового знання про кобзарство, оскільки неможливо оцінювати будь-яке явище традиційної культури, не визначивши насамперед його природної суті, виконавської специфіки й так само його функційного призначення. А тому наукові розмірковування над виключно нібито «епічною», «героїко-звитяжною» (козацькою), «придворною», «старцівською», «мистецькою», «композиторсько-творчою» чи «інтегрально-співочкою» суттю кобзарства, вочевидь, слід вважати з погляду фольклористики не цілком коректними. Адже на різних етапах формування всі вони (за винятком, можливо, композиторсько-мистецької) тією чи іншою мірою були присутніми в кобзарстві.

Еволюція традиційних народномузичних інструментів та відповідних їм виконавських форм – природний процес. Але коли трансформаційні зміни переступають раціональну межу, що відрізняє будь-яке автентичне явище від альтернативних чи похідних від нього трансцендентних, іншорідних (хоч зовні начебто схожих), то саме явище закінчується і починається його фальсифікація. Ця межа – поріг між протилежними полюсами лише зовнішньо подібних, а за суттю принципово відмінних явищ. «На поріг не можна наступати, його *переступають*. Це давній звичай, коли топтати ногами означало деструкцію, знищення, ганьбу, і цього не дозволялося робити зі святинами, зокрема, й порогом» [7, с. 17].

Щоразу оновлюючись, видозмінюючись, пристосовуючись до нових тенденцій, традиційний інструментарій піддається ризику втратити питому атрибутивність народної

культури, а саме – перехід багатьох незначних кількісних змін в одну визначальну, якісну, що і виявляється вирішальною модифікацією. Це означає повне зникнення цього виду народного музичного інструмента і виникнення нового, типологічно схожого, але принципово цілком відмінного. Це відбувається тоді, коли зміни основних параметрів, за якими один вид (тип) інструмента різниться від іншого (форма, конструкція, стрій, постановка рук, спосіб тримання і гри, характер звукоутворення, манера гри, закріплення за цим інструментом репертуар та його виконавсько-стильове інтерпретування), в об'єкті еволюції (інструменті та виконуваних на ньому музиці) настільки різючі, що входять у стосунки взаємозаперечення. Намагаючись надати «новому» інструментові «досконаліших» рис і якостей певного явища, майстер завжди перебуває перед загрозою знищення попередніх (і, як правило, завжди стилістично довершених і цінніших!) і заміни його зовні ніби «досконалішим», але стильово чужорідним і художньо малоцінним дериватом.

З іншого боку, еволюція і вдосконалення інструментарію в межах традиційної стильової системи – процес закономірний і природний. Коли ж кількість удосконалень переходить природно визначену межу або ж до традиційного інструментарію застосовано невласливу для нього систему критеріїв (наприклад хроматизацію, необхідну для можливості виконувати академічний авторський репертуар), то він автоматично перестає бути інструментом народної культури і стає атрибутом протилежної концертно-академічної стильової системи, і ширше – естетики. Еволюція інструментарію та його звучання відбувається як у межах обох стилістично протилежних сфер, так і поза ними. «Внутрішні» зміни неістотно впливають на типологію та звучання інструмента, а «зовнішні» їх повністю руйнують. Так, помітні зміни у формі, конструкції, способі тримання цитроподібних давньоукраїнських гусел спричинили зміну органологічного типу (перехід у лютнеподібну бандуру), але на строї, способі гри, характері звучання, репертуарі та манері виконання майже не позначилися, донісши до нас етнічний звукоідеал виконання давньоукраїнських билин і дум. Насильницьки ж насаджувані торбан, напливові інструменти – чотириструнна домра, гітара, домро- та гітароподібні «кобзи-мутанти» (термін В. Кушпета), незважаючи на інтенсивне впровадження їх у народну свідомість за допомогою паралельно-культурницької державної машини, у фольклорному середовищі не прижилися, оскільки несли чужий українцям (переважно азійський, а також «панський», двірцевий) звукоідеал.

Викликають застереження й органологічно невмотивовані терміни-самоназви «стабілізованого інструмента». Донині кількість варіантів назв так званої «удосконаленої» бандури сягнула двох десятків! Лише в названій книзі Г. Хоткевича їх десять: «бандура харківської школи», «удосконалена», «стабільна», «стандартизована концертна», «нова», «стабілізована» (чим вона різниться від «стабільної?»), «стандартна харківська» (чому не «стандартизована концертна?»), «хроматична», «стандартна» (уже не «харківська?»), «бандура автора» [8, с. 3, 14–16, 86, 140, 217, 224, 257–258]. А ще ж «чернігівка», «полтавка», «склярівка», «герасименківка», «гриньківка»... Як тут розібратися навіть фахівцеві-бандуристу, не те, що пересічному читачеві? Адже відомо, що найкраще сформульованим терміном / дефініцією є єдина іменникова форма. А якщо означень понад двадцять із додатковими прикметниковими «уточненнями», то це свідчить про повний безлад як у самій системі визначень, так і насамперед у головах «удосконалювачів».

Відповіді на всі запитання знаходимо в Г. Хоткевича: «І, звичайно, зі складного, тонкого в нюансах, надзвичайно чутливого інструмента зроблено *бринькало* [курсив наш. – М. Х.], для якого начебто і вказівок ніяких не треба» [8, с. 71]. Щододалі, то радикалізм Хоткевича стає більш суперечливим: «Примітив, як ступінь, як засіб, як перехід до чогось вищого, кращого – це вчасно, зрозуміло й потрібно. Примітив же самозадоволений, який каже, що далі йти нікуди та й не треба – це шкідник поступу» [8, с. 73, 96]. Хоч інколи досвід музиканта-практика і знання переваг традиційної бандури мимоволі спонукає його до поміркованості: «Взагалі, каже [М. Домонто-

вич. – М. Х.], треба “*приструнків вибрати не менше двадцяти*”, а більше, очевидно, скільки влізе. Для певного роду людей існувало мірило – “*душа меру знаєт*” [курсив Г. Хоткевича. – М. Х.], так і тут» [8, с. 77].

Багато позитивного з етнологічного погляду на проблему необхідності так званого «удосконалення» традиційних інструментів читаємо в праці Г. Хоткевича «Бандура та її місце серед сучасних музичних інструментів», поданій у рецензованому виданні як додаток (8. 1). Тут виразно демонструється «інший погляд» автора на те, що він сам робив на практиці, а саме: «...важно стремление снабдить бандуру хроматизмом и, таким образом, ввести ее в ряды европейских инструментов... Но вот именно в этом пункте я стою на *иной точке зрения* [курсив наш. – М. Х.], и если меня спросит кто-нибудь: “...нужен ли хроматизм бандуре?” – я смущенно отвечу: “Не знаю”» [8, с. 215]. А чому б не відповісти іншими рядками цієї ж праці: «...при настраивании в хроматизм бандура перестала бы быть бандурою» [8, с. 216].

Словом, уже вкотре «украинский народ создал себе инструмент для своей песни и тут бандура соперниц не имеет. ...вот истинное призвание бандуры... Силиться же вырвать бандуру из сферы ее действия, ставить ей непосильные задачи – это дело ненужное» [8, с. 216–217]. І, додамо, гріховне або й відверто злочинне, спрямоване проти самої бандури та її питомої української традиційної культури.

«Но преподложим, – продовжує далі Г. Хоткевич, – ...что умная конструкция бандуры достигла возможности, не утратив диатонизма, сделать бандуру хроматической. Что получится тогда? Получится новый инструмент, а не украинская бандура» [8, с. 217].

Очевидно, що в еволюції, скажімо, клавішних кожен з новіших типів мав свою нову назву: клавікорд–клавесин–чембало. Навіть ударно-молоточкове фортепіано з горизонтальним розташуванням струн носить горду королівську назву «рояль», а з вертикальним – салонно-кухонну : «піаніно». Адже зрозуміло: якщо зі згадуваної вище низки критеріїв, за якими один тип інструмента відрізняють від іншого (форма – конструкція – стрій – спосіб гри – репертуар – манера виконання), вилучити бодай один, то тип, різновид, а, значить і назва неодмінно зміняться. А тут замінено всі, а назву чомусь змінити забули. Ну, назвіть собі оце «кум-бринькало» (яке дідавтики за аналогією з неоковирним смичковим басом зневажливо обізвали «баседлею») якимось «квазібандурним синхрофазотроном» і експериментуйте з ним... Бо ж новочасні «німі» бандуристи саме тому й не співають, що це «скляне», неприємно різке (аж «пісок» по зубах скрегоче!) електронне звучання здатне хіба-що дійсно заціпити рота, а не органічно супроводити природний спів.

Утім, дозволюмо знову підсумувати самому Г. Хоткевичу: «Песня украинская глубоко диатонична, – бандура также дает диатонизм в чистой форме. Как сильно народный певец борется против хроматизма, показывает хотя бы такой факт из моей практики создания бандурных ансамблей... Я велю бандуристу перестроить... струну ...на полтона. *Бандурист не хочет*, я настаиваю – и идет вечная борьба... А между тем все дело было в том, что *исполнитель говорил со мной на языке природы*... Мне хотелось учить бандуриста, – а *надо было самому у него поучиться* [курсив наш. – М. Х.]» [8, с. 227].

Так само фаховими є багато визначень Г. Хоткевичем жанрово-стильових особливостей бандурного репертуару. Скажімо, тонко оцінивши вміст автентичності й авторства в думках-фальсифікатах [8, с. 47–49], він, на відміну від багатьох сучасних ентузіастів концертної бандури, чудово розумів, що: «Галичина бандури не знає й мало зацікавлена в тому, щоби видавати підручник для гри на неіснуючому для неї інструменті» [8, с. 62]. Самі «думи інтелігентського походження» найновіших часів він називав «пів етнографічними» [8, с. 81], а підручники для новостворених «бандур» – «бандурною халтурою» [8, с. 61, 77]. Про ще одну «псевдодуму» «На смерть Шевченка (дума)» він писав, зосібна: «Чому це так названо, невідомо. Це вірш О. Кониського, невідомо ким покладений на мало вдалу музику» [8, с. 81].

Чи виграло кобзарство від того, що його назвали «мистецтвом» або «інтегральним співоцтвом»? Яка користь йому з того, що його знищили «харківським», а не «чернігівським», чи якимось іншим способом? Чи не з легкої руки Г. Хоткевича упорядник його збірки В. Мішалов 1989 року називав капели бандуристів «вершиною розвитку кобзарського мистецтва»? У 2002, щоправда, він уже нібито відмовився від таких своїх поглядів, а у 2009-му захистив кандидатську дисертацію про «тріумф» «харківського способу» над іншими.

Нарешті, залишається нез'ясованим питання: що змусило музиканта-естета, науковця-інструментознавця і систематика рівня Хоткевича дійти до абсолютно протилежної і некоректної з погляду фольклористики думки про необхідність хроматизації бандури і перетворення кобзарів-індивідуалів у «оркестр українських народних інструментів» з «обробленим» до невпізнання репертуаром, перетворивши його в «бандурну халтуру»? Який із цих двох чинників – сценічна естетика чи шароварний патріотизм – змусили його зрадити «фольклорній лінії» українського кобзарства? Зокрема, з останнього приводу сам Г. Хоткевич пише: «...спекуляція на любові українця до свого інструменту досягла апогея. Нікому не забороняється грати самому перед аудиторією. Треба мати на те якесь право. Гонять халтуру зі сцени, гонять з муз-естради, гонять звідусюди – це бандурне мистецтво. Пора би вигнати й звідси» [8, с. 209]. Або далі: «...пока там удасться сделать что-либо хорошее в деле развития бандурной музыки, – а спекулянт уже сообразил и действует. А публика потребит, все потребит, так как обладает желудком слона... Пока там разберется желудок, ...а сторож уже наслагоденствовался... Он вам ответит одно: “Публика требует!”» [8, с. 230].

Однак варто запитати: «Хто ж більше винен – публіка чи виконавець?» Напрошується така відповідь: «Звичайно ж, художник / композитор / “оброблювач” / виконавець і, зрештою, науковець-дослідник, не здатний усього цього об'єктивно оцінити і класифікувати». Що вищим і науковішим є рівень усвідомлення ними своєї місії перед народом і його культурою, то меншою є небезпека відходу від «фольклорної лінії» на догоду «бандурній халтурі» і «бандурному мистецтву».

Якщо вже сталося так, що «народно-академічні» форми взяли гору над автентичними, то піднімайте рівень цієї «академічної» техніки та естетики, не допускаючи халтури. Але не туліть отого бандурного «штукарства» до кобзарської (тобто автентичної) техніки й естетики. Чи не краще залишити це науковцям-дослідникам і виконавцям-реконструкторам, знавцям достеменно кобзарських засад і автентичної манери співогри. Необхідно, врешті-решт, зрозуміти, що межу «фольклорної лінії» переступив іще Г. Хоткевич. За нею вже кобзарства нема, залишилося саме-самісіньке «квазібандурне мистецтво», де автентична форма й суть традиції ніколи не існувала й існувати не могла.

Отже, доходимо таких висновків:

1. Період становлення класичної української художньої літератури історично збігся в часі з періодом розквіту романтизму, унаслідок чого в поле зору письменників і поетів-романтиків потрапили найсокровенніші цінності й чесноти української нації – кобзарі й кобзарство. Характерні для романтичної літератури героїзація та романтизація образів, сюжетів і явищ народної культури спотворили реальну сутність кобзарсько-лірницької традиції як явища автентичної традиційної культури настільки суттєво й глибоко, що проникли в них, замінивши питомі характеристики напливовими й чужорідними.

2. У творчості українських письменників-класиків так званого «етнографічного напрямку» XIX ст. найбільшим мірилом реалістичності в характеристиках етнографічних особливостей побуту народу були твори Г. Квітки-Основ'яненка, М. Гоголя, П. Куліша, Т. Шевченка. Однак питому сутність кобзарства як традиції справді народної найточніше відтворено в творах Т. Шевченка: «Титарівна», «Катерина», «Невольник», «Черниця Мар'яна» та ін. Усі пошевенківські спроби звернення до

кобзарських сюжетів виявилися надміру героїзованими й романтизованими, а тому максимально віддаленими від автентичної першооснови.

3. Оскільки літературно романтизований образ кобзаря й кобзарства суттєво відбився на трансформації питоми селянської традиції аж до виродження її в діаметрально протилежну – сценічно-«академічну» та аматорську практику, то він вступив у пряму протилежність із самою традицією, сприяючи в такий спосіб її занепаду й повній заміні сценічно-бутафорними формами.

4. Єдиним середовищем, яке за таких умов «ударило на сполох» і вдалося до активних дій, спрямованих на реставрацію та наукову реконструкцію кобзарства, виявилася наукова й культурна еліта в особі О. Сластіона, П. Мартиновича, М. Лисенка, а пізніше – Лесі Українки, К. Квітки та Ф. Колесси. Г. Хоткевичу в цьому процесі належить роль наскільки відповідальна, настільки й суперечлива. Якщо етноінструментознавчі та етнофонічні досліді «раннього Хоткевича» володіють рівнем достовірності, що разуче збігаються з геніальними поетичними асоціаціями Т. Шевченка, то його пізні «експерименти» виродилися у свою пряму протилежність – колективні форми сценічно-«академічної» естетики.

1. Балдина Е. Музыка в художественном мышлении Н. В. Гоголя // Нові гоголезнавчі студії. – Сімф. ; К., 2005. – Вип. 2 (3).
2. Барабан Ю. «Страшна помста»: релігійно-етичний вимір (фрагменти) // Гоголезнавчі студії. – Ніжин, 1999. – Вип. 4.
3. Воронский А. Гоголь // История. – 2007. – 6 декабря.
4. Колесса Ф. М. Мелодії українських народних дум. – К., 1969.
5. Куліш П. Огнений змій. – К., 1990.
6. Лисенко М. В. Народні музичні інструменти. – К., 1995.
7. Стебельський Б. Українське авангардне мистецтво: монументалізм Михайла Бойчука і школи «бойчукістів» // Образотворче мистецтво. – 2003. – № 4.
8. Хоткевич Г. М. Бандура та її репертуар / передм., комент, заг. ред. В. Мішалова. – Х. : Фонд національно-культурних ініціатив імені Гната Хоткевича, 2009. – (Музична спадщина Гната Хоткевича. Вип. 3).
9. Шевченко Т. Катерина // Шевченко Т. Кобзар / з поясненнями і прим. д-ра Василя Сімовича. – Вінніпег, 1960.
10. Шевченко Т. Н. Маркевичу // Шевченко Т. Кобзар / з поясненнями і прим. д-ра Василя Сімовича. – Вінніпег, 1960.
11. Шевченко Т. Невольник // Шевченко Т. Кобзар / з поясненнями і прим. д-ра Василя Сімовича. – Вінніпег, 1960.
12. Шевченко Т. Перебендя // Шевченко Т. Кобзар / з поясненнями і прим. д-ра Василя Сімовича. – Вінніпег, 1960.
13. Шевченко Т. Титарівна // Шевченко Т. Кобзар / з поясненнями і прим. д-ра Василя Сімовича. – Вінніпег, 1960.
14. Шевченко Т. Черниця Мар'яна // Шевченко Т. Кобзар / з поясненнями і прим. д-ра Василя Сімовича. – Вінніпег, 1960.

УДК 821.161.2–1Шевченко:784(477)

Богдана Фільц
(Київ)

ПОЕЗІЯ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА В ІНТЕРПРЕТАЦІЇ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ (вокальні жанри)

Стаття присвячена окресленню особливостей музичної інтерпретації поезії Т. Шевченка в солоспівах українських композиторів. Розглядаються романси класиків української музики та митців другої половини ХХ ст., які написали свої твори на відзначення 150-х роковин від дня народження і 100-річчя від дня смерті поета, а також твори сучасних авторів, виконані на міжнародних музичних фестивалях протягом останнього десятиріччя.

Ключові слова: поезія, солоспіви, романси, інтерпретація, індивідуальна образність вокальної мелодії, національний характер поезії і музики.

Статья посвящена особенностям музыкальной интерпретации поэзии Т. Шевченко в сольной вокальной музыке украинских композиторов. Рассматриваются романсы классиков украинской музыки и композиторов второй половины ХХ в., которые написали свои произведения в честь 150-й годовщины со дня рождения и 100-летия со дня смерти поэта, а также произведения современных авторов, исполненные на международных музыкальных фестивалях в течение последних десятилетий.

Ключевые слова: поэзия, сольная вокальная музыка, романсы, интерпретация, индивидуальная образность вокальной мелодии, национальный характер поэзии и музыки.

The article outlines the features of musical interpretation of Taras Shevchenko's poetry in solos of Ukrainian composers. There is an examination of the romances of Ukrainian music's classics and composers of the mid-XXth century, who have written their works on celebrating the 150th anniversary of birthday and the centenary of death day of Taras Shevchenko. There is also a consideration of the romances of modern authors executed at the international musical festivals during the recent decade.

Keywords: poetry, solos, romances, interpretation, individual imagery of vocal melody, national nature of poetry and music.

Геніальна й безсмертна поезія Т. Шевченка привертає до себе увагу митців багатьох галузей. Уже впродовж півтора століття нею захоплюються композитори, для яких його поетичне слово стало основою написання творів певного жанру – солоспіву, хору чи вокально-симфонічного полотна або ж опери. Залежно від конкретного змісту віршів, їх емоційного наповнення і, безперечно, індивідуального авторського відчуття, вони пишуть музику і розкривають художні образи засобами звуків. З іншого боку, уже існуючі твори вимагають виконавської інтерпретації, що також має свою специфіку. Важливим чинником мистецького озвучення твору є виконавська індивідуальність артистів, котрі спроможні на високому фаховому рівні розкрити зміст поезії і музики, передати емоції та почуття композитора, який написав виконуваний твір.

Отже, поняття «музична інтерпретація» має два значення: створення музики на основі поезії і спосіб та якість виконання музичного твору. У статті висловлюються авторські міркування щодо творчості композиторів у галузі солоспіву.

Безмежну любов і творчу наснагу вклали українські композитори у твори, присвячені корифеям української та світової поезії. Особливо це стосується багатогранної і глибоко національної творчості великого сина українського народу – Тараса Григоровича Шевченка. У різні історичні періоди з часу опублікування віршів поета композитори України на його слова створили багато музичних творів найрізноманітніших жанрів.

Тему музичної інтерпретації поезій Т. Шевченка одним з перших широко досліджував С. Людкевич. Він неодноразово торкався її ще на початку ХХ ст., розгля-

даючи творчий доробок поета під різними кутами зору, зокрема як філолог та як музикант-композитор і музикознавець. Його цікаві аналітичні праці вміщено в збірнику «С. Людкевич. Дослідження, статті, рецензії», що упорядкувала З. Штундер [4]. Серед них слід виокремити такі: «Про основу і значення співності в поезії Тараса Шевченка» (1901), «Про композиції до поезії Т. Шевченка» (1902), «Вокальна музика на тексти поезії “Кобзаря”» (1932), «Форма солоспіву у М. Лисенка (спроба аналізу)». Останню статтю, написану 1937 року, з певними змінами було передруковано в 1956-му. Працю «Співні та мелодійні основи й прикмети поезії Т. Шевченка» С. Людкевич написав 1934 року. У ній він стверджував, що «...вся наша вокально-музична література за останніх 70–80 літ (від 1860 р.) – ...поза церковною та просто-народними піснями – це, мабуть, у добрій половині твори на слова Т. Шевченка» [5]. Автор безсмертного вокально-симфонічного полотна «Кавказ» відзначав, що поезії Т. Шевченка «є творами індивідуально артистичної творчості і саме тому, як твори індивідуального артистизму, вимагають артистичної музики, що подібно ілюструвала б та давала б тонкий вираз нюансам змісту поезії» [1].

У своїх статтях професор досить вичерпно й водночас критично розглянув романсовий доробок багатьох митців на вірші Т. Шевченка майже за столітній період, особливо виокремлюючи вагомий внесок Миколи Лисенка, якому належить найбільша кількість творів цього жанру. С. Людкевич акцентував передусім на високій художній вартості Лисенкових солоспівів з «Музики до “Кобзаря” Т. Шевченка» та органічній єдності слова і музики.

Перші романси («Туман, туман долиною», «Ой одна я, одна», «Над Дніпровую сагою») М. Лисенко написав під час навчання в Лейпцизькій консерваторії. Вони започаткували монументальний цикл «Музика до “Кобзаря” Т. Шевченка», що складався із солоспівів, ансамблів та хорових творів і охоплював сім серій. Загалом на Шевченкові тексти М. Лисенко написав 54 романси (три з них не ввійшли до згаданого циклу).

Композитор фактично подав портретну галерею різних представників українського народу, показав їх різноманітний душевний стан у життєвих конфліктах та соціально-історичних ситуаціях. Звідси – широкий тематичний діапазон солоспівів: від філософського, героїчного, епіко-драматичного характеру до психологічних, музичних замальовок природи, побуту.

У другій половині ХХ ст. Шевченкова муза продовжує надихати композиторів на написання нових романсів. Час від часу виникали як окремі солоспіви, так і вокальні цикли. Так, серед авторів солоспівів на слова Т. Шевченка слід назвати В. Барвінського, Ф. Надененка, Г. Майбороду, М. Жербіна, Ю. Рожавську, Ю. Мейтуса, В. Борисова, Т. Сидоренко-Малюкову, Б. Фільц, П. Глушкова, І. Шамо та ін. Значна частина творів цих композиторів надрукована 1961 року в Києві в ювілейному збірнику «Вокальні твори українських композиторів на слова Тараса Григоровича Шевченка», де також вміщено дев'ять романсів М. Лисенка, «У гаю, гаю» Д. Січинського, «Три шляхи» та «Утоптала стежечку» Я. Степового, «Плавай, плавай, лебедонько» та «Сонце заходить, гори чорніють» К. Стеценка. Привертає увагу драматичний солоспів-балада С. Людкевича «За байраком байрак», що був написаний 1920 року. Інтонаційна основа твору щедро насичена оригінальними думними поспівками, що продиктовано композиторським розумінням змісту поезії Т. Шевченка та її близькістю до народної епіки.

Серед цікавих солоспівів довоєнного часу особливо вирізняється романс А. Штогаренка «Якби мені черевики» (1939). Трикратне повторення танцювальної теми на слова «Якби мені черевики, то пішла б я на музики» і зіставлення її з побічними драматичними епізодами, що змальовують безталання дівчини-наймички, свідчать про творчий підхід і нестандартне використання композитором елементів традиційної форми рондо, у якій знайшли втілення життєрадісні народно-танцювальні й гумористичні образи. У солоспіві відтворено великий спектр почуттів дівчини: її жагуче

бажання потанцювати й повеселитися, тяжкі роздуми про свою долю, злидні й нужденний стан наймички. Саме зовнішня невідповідність змісту і форми в даному разі допомогли композиторові розкрити складний психологічний підтекст вірша.

У 60-х роках минулого століття до 150-х роковин від дня народження та 100-річчя від дня смерті Кобзаря з'явився ряд вокальних циклів, зокрема цикл із чотирьох солоспівів («Давно це минуло», «Ой тумане, тумане», «Є на світі доля», «Сонце заходить») А. Кос-Анатольського (частково надруковані в авторському збірнику «Молодість моя» [3]); «Песни на стихи Т. Шевченко» Д. Клебанова [1]; «Десять романсів ...на слова Т. Г. Шевченка» І. Шамо [12]; «Три романси на слова Т. Шевченка» Л. Колодуба [2]; «Кобзареві. Вокальний цикл на слова А. Малишка» Ю. Мейтуса [7]. Якщо в перших чотирьох величний образ Кобзаря, його незламна мужність та щедре багатство душі постає з рядків його невмирущої поезії, то в останньому він вимальовується крізь призму шани та оцінки нашого сучасника – відомого українського поета.

Усі цикли відзначаються оригінальною індивідуальною образністю, яскравою музичною мовою, що базується на інтонаційній основі української народної пісенності, та соковитою, барвистою, гармонічною палітрою. У кожному з них наявні особливості музичної драматургії, що впливають з ідейно-художнього змісту інтерпретованих і об'єднаних в єдине ціле віршів. Так, романси А. Кос-Анатольського вирізняються особливою щирістю почуттів у передачі людських переживань, найперше – наспівністю мелодики, притаманною індивідуальному стилю митця. Д. Клебанова привабила Шевченкова поезія гостро викривального змісту. Композитор відтворив картини тяжкого життя українського народу в умовах царського самодержавства. Музичний розвиток підкорений ідеї боротьби проти поневолення. Тут відчувається активний протест, а не пасивне констатування фактів та «кволе схлипування» через відсутність долі. Найбільше це простежується в солоспівах «Ой три шляхи широкії», «Гімн чернечий», «Над Дніпровую сагою» та «Неначе степом чумаки», де вольова наснага музики межує з глибоким драматизмом, а їдка сатира – з палким закликком до «сокири» («Гімн чернечий») тощо.

Для прикладу, розглянемо романс «Над Дніпровую сагою», де відносно спокійна лірична мелодія пісенного типу (у початковому тематичному зерні відчувається певна інтонаційна спільність з народними плачами) супроводжується гостро драматичною фортепіанною партією, яка особливо в інтерлюдіях сягає високого ступеня напруженості. І якщо загалом форма солоспіву куплетно-варіаційна, де змінюється акомпанемент і частково – вокальна лінія, то фортепіанні перегри набирають значення самостійних драматичних лейтмотивів. У фортепіанних інтерлюдіях композитор вжив сміливі гармонічні послідовності функціонально далеких акордів, що надають музиці ладової об'ємності і значно посилюють драматично-вольовий настрій романсу.

До творів антирелігійного змісту можна зарахувати солоспів «Гімн чернечий» Д. Клебанова на гостро викривальні й бунтарські слова Т. Шевченка (1959). Він вирізняється надзвичайно свіжою й образною музичною мовою, розвиненою куплетно-варіаційною формою. У кожному куплеті дещо змінюється гармонічна основа, що надає музиці різних відтінків. Акордово-токатна фактура фортепіанної партії з широким використанням прийому *мартелято* (неначе удари грому) посилює бунтівний характер художньо-образного змісту твору в цілому.

«Десять романсів на слова Т. Г. Шевченка» І. Шамо побудовані на інтонаціях українського пісенного фольклору, кожен з них відтворює певний фольклорний жанр. Скажімо, романс «Така доля моя» написаний у стилі думи, «У гаю, гаю» – веснянки, «Ой одна я, одна» – ліричної протяжної пісні, «Зацвіла в долині» – хороводу, «Закувала зозуленька» – колискової пісні, «У перетику ходила», «Якби мені черевки», «Ой гоп-гопака» – танцювально-жартівливих пісень тощо. Цикл побудований за принципом контрастності. Настроєво-ліричні або драматичні номери чергуються з танцювальними. Завершується цикл колоритним солоспівом «Ой гоп-гопака» зі

свіжою та образною музичною (зокрема гармонічною) мовою, що базується на використанні народних діатонічних ладів, паралелізмів, органних пунктів, гострою акцентуацією гопакової ритміки.

Жанровою характерністю відзначається вокальний цикл Л. Колодуба на слова Т. Шевченка, що об'єднує три різні за настроєм і емоційним наснаженням романси: психологічно заглиблений, пісенного плану солоспів «Закувала зозуленька», звукозображальний романс «Доленько моя» та колоритна, у танцювальному ритмі картинка «Утоптала стежечку». Солоспіви Л. Колодуба особливо цікаві своєю структурою, де взаємозв'язок між вокальною та інструментальною партіями трактується в оперному плані, наприклад, перегуки речитативних фраз у голосі з головною мелодією, що проходить в акомпанементі («Закувала зозуленька»). Речитативно-аріозний розвиток у романсі «Доленько моя» має багато спільного з оперою М. Мусоргського «Борис Годунов». Слід зазначити, що цикл має ще один варіант викладу в супроводі симфонічного оркестру.

Лірико-психологічний цикл Ю. Мейтуса дає портретні характеристики різних емоційно-психологічних станів поета і водночас ряду героїв Шевченкової поезії. Поет А. Малишко і композитор Ю. Мейтус відтворили кілька картин з тяжкого життя Кобзаря на засланні, які за своєю силою та об'ємністю змісту переросли в драматичні поеми. Тут і безмежна туга народного співця за вісткою з України («В хвилину суму»), і його спогади про знедолених селян («Причалили під берег»), і загострено психологічна сцена зустрічі Тараса із сестрою Яриною, яка неначе символізує поневолену Україну («Зустріч з Яриною»). Контрастом до попередніх творів звучать два взаємодоповнювальні солоспіви – «Про Перебендю» та «Сонце стеле пурпурові паски». У першому подано образ незрячого старого на тлі жанрової картини народного весільного гуляння – бравурної, танцювальної музики в запальному темпі *Allegro vivo*, що близька за принципом викладу і образним-строєм до відомого «Гопака» М. Мусоргського. Вона наснажена гострими гармонічними сполученнями, різким контрастом динаміки, частою акцентуацією акордів і окремих звуків. Усе це створює враження одночасної гри на багатьох народних інструментах, зокрема звучання троїстих музик. Цикл «Кобзареві» має також інший варіант – у супроводі оркестру.

Романс «Сонце стеле пурпурові паски» написано в помірному темпі *Andantino teneramente*. Ніжна, психологічно заглиблена музика розкриває сирітську долю малого Івасика – поводиря Перебенді. Подібність їхніх доль композитор підкреслює введенням у два різні романси спільної теми.

Про невмирущість поезії та актуальність ідей Т. Шевченка співається у трьох останніх романсах циклу: «Лісів і трав ласкаві багреці», «Хмари на небі голубім», «Є слово, наче мед».

Плідно працював у галузі сольної вокальної музики на вірші Т. Шевченка композитор В. Рибальченко. Його цикл «Шість романсів. Слова Тараса Шевченка» [8] об'єднує твори лірико-побутового змісту і побудований за принципом контрастності. Відчувається намагання автора різнобічно розкрити художньо-образний зміст поезії Кобзаря. Це відбилося на характері музики, що відзначається близькістю до інтонаційної сфери народної пісенності. Найвдаліший романс цього циклу – «Із-за гаю сонце сходить». Гостро викривальний зміст вірша, що таврує сваволю і знуцання пана над почуттями кріпаків, збудив творчу фантазію композитора й підказав йому шлях до вдалої музичної інтерпретації. Досить влучно використано засоби музичної виразності, а надмірні гостроти гармонії в драматичних ситуаціях виправдані змістом.

Широке визнання здобули також три романси на вірші Кобзаря, створені в 1960-х роках М. Скориком. Вони позначені вдалими новаторськими пошуками. Два з них опубліковано 1963 року [10]. Композитор по-новому прочитав широковідомі й неодноразово інтерпретовані вірші Т. Шевченка «Якби мені черевики» та «Зацвіла в долині». Особливість солоспівів полягає в інтонаційно-ладовій своєрідності: свіжість музики, самобутня ритміка, що має витоки з гуцульського музичного фольклору. Однак це використання багатств народної творчості не було однобоким і прямолінійним.

Тут виявилось уміння молодого тоді митця поєднувати стильові ознаки народної пісенності з новітніми засобами композиційної техніки – тонально-ладовими нашруваннями, модуляційним розвитком, мінливістю ладової структури тощо. Наприклад, вірш «Зацвіла в долині» до цього часу трактувався композиторами як лірично-наспівна пісня (Я. Степовий, І. Шамо), однак у М. Скорика, завдяки використанню коломийкового ритму, солоспів набрав свіжого звучання, тим паче, що поряд зі своєрідною метричною структурою композитор використовує ладову змінність мелодики та дещо терпку барвисту гармонію.

Наступні десятиріччя й періодичні ювілейні святкування знаменних дат життя і творчої діяльності Т. Шевченка спонукали композиторів до інтенсивнішої праці над озвученням поезії Кобзаря. У результаті їхньої праці, наприклад, 1989 року у видавництві «Музична Україна» було надруковано збірник романсів (упорядник – В. Варницький) та збірник хорів (упорядник – Н. Любченко).

У 2004 році у видавництві «Астон» (Тернопіль) було надруковано збірник «Наша дума, наша пісня... (Десять солоспівів на слова Тараса Шевченка)» авторки цієї статті Б. Фільц [11]. Основою низки творів стали змальовані Т. Шевченком образи матері та знедоленої дитини («Сон», «Маленькій Мар'яні», «Сирітка»). Волелюбні романси «Ой по горі роман цвіте», «Як маю я журитися», «Вітер в гаї» пройняті бунтарським духом козацтва. Ще однією частиною збірника є ліричні солоспівні «Тече вода з-під явора», «Вітре буйний», «Зацвіла в долині червона калина». Завершує цикл солоспів «Наша дума, наша пісня» (дав назву збірнику), написаний 2003 року й уперше виконаний наступного року в авторських концертах композиторки в Нью-Йорку та Вашингтоні. Чудовими інтерпретаторами шевченківських романсів Б. Фільц стали лауреати державної премії України Т. Шевченка, народні артисти України М. Байко та П. Кармелюк, заслужені артистки України Л. Войнаровська, Т. Ходакова, лауреат міжнародних конкурсів М. Свято, а також американська співачка українського походження О. Кровицька, яка весною 2013 року представила українським та американським слухачам шевченківський цикл Б. Фільц на її авторському концерті в м. Олександрії (Штат Вірджинія, США). Кожна з артисток, як і знаменитий співак П. Кармелюк, знайшла свої індивідуальні підходи до розкриття образної сфери обраних для виконання творів відповідно до власного мистецького розуміння поезії Т. Шевченка, а також емоційного відчуття розвитку музичного змісту романсів.

Про інші виконавські інтерпретації солоспівів українських композиторів, що відбувалися під час концертів на міжнародних музичних фестивалях останнього десятиріччя в Києві, надала інформацію музикознавець І. Сікорська в статті «Тарас Шевченко та музичні фестивалі Києва» [9]. На фестивалях звучали «П'ять романсів» В. Кирейка у виконанні Ю. Демчука (баритон) в супроводі автора («Київ-музикфест 98»), солоспів «Чого мені важко» О. Левицького співав В. Бокач («Прем'єри сезону-99»), романси Б. Фільц «Маленькій Мар'яні» та «Як маю журитися» виконала Л. Войнаровська («Прем'єри сезону-2004»). Варто зазначити, що вірш «Маленькій Мар'яні» Т. Шевченко написав у Переяславі, де він гостював у свого друга Козачківського і написав багато своїх творів.

Сольна вокальна музика українських композиторів на вірші Т. Шевченка посідає значне місце в загальному доробку митців України. Значну роль у цьому відіграє національний характер поезії і музики, що виявляється в усьому комплексі виражальних засобів. Саме національна своєрідність надає творам самобутності та неповторності. Глибока змістовність, щирість емоційного вислову, людяність і яскрава образність кращих українських солоспівів ставлять їх в один ряд з високомистецькими творами європейського рівня.

1. *Клебанов Д.* Песни на стихи Т. Шевченко. – М., 1959.

2. *Колодуб Л.* Романси для високого голосу на слова Т. Шевченка. – К., 1966.

3. *Кос-Анатольський А.* Молодість моя. – Л., 1961.
4. *Людкевич С.* Дослідження, статті, рецензії / упорядкув., вступ. стаття, перекл. та прим. З. Штундер. – К., 1973. (Перевидано: *Людкевич С.* Дослідження і статті / відп. ред. М. Гордійчук. – К., 1976).
5. *Людкевич С.* Про композиції до поезії Т. Шевченка // *Людкевич С.* Дослідження, статті, рецензії. – К., 1973.
6. *Людкевич С.* Співні та мелодійні основи й прикмети поезії Т. Шевченка // *Людкевич С.* Дослідження, статті, рецензії, виступи / упорядкув., ред., вступ. стаття і прим. З. Штундер. – Л., 1999. – Т. 1.
7. *Мейтус Ю.* Кобзареві. Вокальний цикл на слова А. Малишка. – К., 1963.
8. *Рыбальченко В.* Шість романсов. Слова Тараса Шевченка. – К., 1966.
9. *Сікорська І.* Тарас Шевченко та музичні фестивалі Києва // Студії мистецтвознавчі. – 2006. – Чис. 2.
10. *Скорик М.* Два романси. – К., 1963.
11. *Фільц Б.* Наша дума, наша пісня... (Десять солоспівів на слова Тараса Шевченка). – Тернопіль, 2004.
12. *Шамо І.* Десять романсів для середнього голосу в супроводі фортепіано на слова Т. Г. Шевченка. – К., 1961.

УДК 783.2Бобикевич:398.8:81–1Шевченко

Уляна Молчко
(Дрогобич)

ФОЛЬКЛОРНІ ДЖЕРЕЛА СОЛОСПІВІВ ОСТАПА БОБИКЕВИЧА НА ВІРШІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

Статтю присвячено камерно-вокальній творчості Остапа Бобикевича на тексти Кобзаря, яка через складну суспільно-політичну ситуацію була недоступна сучасній українській громадськості. Автор не тільки розшукала рукописи вокальної шевченкіани митця з Німеччини, але й повернула їх на батьківщину. Аналізуючи ці солоспіви, дослідниця проникає в музичну мову композитора, яка ґрунтується на народнопісенному мелосі та романтичних стилевих особливостях.

Ключові слова: Остап Бобикевич, Тарас Шевченко, солоспіви, думний епос.

Статья посвящена камерно-вокальному творчеству Остапа Бобикевича на тексты Кобзаря, которое в силу сложных общественно-политических обстоятельств было недоступно современной украинской общественности. Автор не только разыскала рукописи вокальной шевченкианы музыканта из Германии, но и вернула их на родину. Анализируя эти романсы, исследовательница проникает в музыкальный язык композитора, который основывается на народнопесенном мелосе и романтических стилевых особенностях.

Ключевые слова: Остап Бобикевич, Тарас Шевченко, романсы, думный эпос.

The article deals with the texts of Taras Shevchenko set to the chamber and vocal music of Ostap Bobykevych, which until recently was unavailable to the modern Ukrainian community due to complex socio-political circumstances. The author not only sought out the manuscripts of vocal Shevchenkiana of the artist from Germany, but also gave them back to their home. While analyzing these solos, the researcher fathoms the composer's musical language based on the folk-song melos and romantic stylistic features.

Keywords: Ostap Bobykevych, Taras Shevchenko, solos, *duma* epic.

Українська музична культура впродовж ХХ ст. творилася не лише на теренах рідної землі, але й далеко за її межами. Якщо складні соціально-політичні процеси в Україні не дозволяли пізнавати й науково вивчати культурницькі вияви української

діаспори, то сучасний розвиток нашого суспільства сприяє цьому, зокрема збагаченню національної культури іменами митців, котрі через складні суспільно-політичні обставини на початку ХХ ст. були вигнані з батьківської землі, а їхні вагомні творчі доробки опинилися на чужині. До таких маловідомих постатей належить композитор, піаніст, культурно-громадський діяч Остап Бобикевич (1889–1970), який тривалий час працював і творив у Німеччині.

У творчому доробку митця є понад 120 творів. Найяскравішою є його вокальна музика. О. Бобикевич створив музичні пам'ятники українським поетам: Іванові Франку («Мойсей», «Чого являєшся мені у сні», «Розвивайся, ти високий дубе»), Лесі Українці («Останні квіти», «Ні долі, ні волі»), Олександрю Олесю («Живи Україно», «Нехай сніги лежать») та ін.

До творчості Кобзаря О. Бобикевич звертався впродовж усього життя. Першим його твором був фортепіанний супровід до декламації Т. Шевченка «Гамалія». У композиторському доробку митця – 14 вокальних творів. Це 11 солоспівів: для баритона – «Благословенна Мати», «Марія», «Розрита могила», «І небо невмите, і заспані хвили», «Думи мої», «Чи ми ще зійдемося знову?»; для сопрано – «Не тополю високою», «Якби мені, мамо, намисто», «Світає»; для тенора – «Чого мені тяжко», «О, святая!» і три ансамблі: дуети – «За сонцем хмаронька пливе», «Над Дніпровою сагою»; тріо «Сонце заходить».

О. Бобикевич дуже цінував власні твори на вірші Т. Шевченка, бо вони найбільше відтворювали неспокійний душевний стан, у якому перебував композитор. У біографії він писав: «Я бачу, що пройдений важкий шлях, чужина, туга і сум – вони мимовільно позначили свій вплив на мої композиції. Мені підходили поезії сумного, або релігійного змісту. Я знову найрадше писав до слів О. Олеса, Т. Шевченка, М. Філянського» [1, с. 2]. Митець мріяв видати вокальні твори на слова Кобзаря. Проте різні матеріальні негаразди на чужині не дали можливості О. Бобикевичу виконати задумане. Тому ще за життя він вирішив подарувати частину своїх композицій на вірші Кобзаря Бібліотеці-музею ім. Т. Шевченка в Лондоні. Ця поважна культурно-громадська установа в журналі «Вісті» у статті «Композиції Остапа Бобикевича» висловила глибокий жаль «що авторові не вдалося опублікувати його цінних композицій друком і таким чином зробити їх доступними українським митцям і хорам для виконання. В більшості ці твори невідомі українській культурній громаді» [4, с. 5]. Світ побачили тільки два солоспіви О. Бобикевича на слова Т. Шевченка: «Не тополю високою» і «Чого мені тяжко», які ввійшли до першої авторської збірки «Пісні сольові з акомпаньяментом фортеп'яну». Цей цикл було видано 1954 року Фондом української культури ім. С. Єфремова.

Мета статті – здійснити музикознавчий аналіз солоспівів О. Бобикевича на вірші Т. Шевченка, які спираються на народнопісенні засади української музики. Стараннями автора дослідження композиції впродовж 2001–2005 років було віднайдено й опубліковано у виданні «О. Бобикевич. Вокальні твори на вірші Тараса Шевченка» [2]. Фольклорне підґрунтя камерно-вокальної музики митця з Німеччини вперше стає об'єктом наукових досліджень.

До солоспівів для баритона належить твір «Благословенна Мати». У його літературну основу ліг уривок з поеми Т. Шевченка «Неофіти». Натхненний цією поезією, О. Бобикевич написав вокальну мініатюру, яку можна віднести до творів монологічного характеру.

Композицію написано в драматизованій формі наскрізного розвитку. Вона є глибоким за змістом мелодичним речитативом, де взаємозалежність словесного складу та звука виступають на перший план. Уже згаданий уривок з поеми написано в силабо-тонічній системі віршування. О. Бобикевич, використовуючи цю особливість поезії Кобзаря, підпорядкував партію соліста так, щоб словесні наголоси збігалися із сильною чи відносно сильною долями, за рахунок чого увага слухача привернена до глибокого змісту тексту.

Вокальній партії характерне дрібне ритмічне групування, так композитор у солоспіві передав цілу палітру відтінків почуттів: палку любов до рідного краю, тугу за ним, віру в перемогу над злими силами. Різноманітний малюнок допомагає підкреслити виразне мелодичне нестатичне *parlando*. Власне ця особливість наближає партію соліста до речитативно-аріозного типу викладу, який споріднює її з виконавською манерою народних кобзарів і надає романсові експресивного, патетичного висловлювання. Декламаційність вокальної тканини і прозорий хоральний інструментальний виклад додають мелодичному речитативу солоспіву молитовних ознак.

Ще одним ліричним монологом є солоспів «Марія» («Все упованіє твоє...»). Композитор представляє музичну інтерпретацію початкового тексту однойменної поеми Т. Шевченка. Звернення О. Бобикевича до образу Богородиці не є випадковим, оскільки заступництва для свого народу він просить у Матері Сина Божого.

Мелодія вокальної партії солоспіву відіграє головну роль у переведенні художнього змісту поезії, яка має неабияку впливову силу. Словесні наголоси поезії Т. Шевченка в цьому творі чітко припадають на сильні й відносно сильні долі такту. У розгортанні інтонаційної лінії все підкорено декламаційній основі. Динаміку вірша митець передав за рахунок використання мінливих ритмічних рисунків та напруги інтервалів квінти і кварта, що споріднює солоспів зі взірцями народнопісенної музики і вносить до музичної тканини драматизацію висловлювання.

Постійне звертання О. Бобикевича до патріотично-громадянської поезії Т. Шевченка стало ґрунтом для музичної інтерпретації «Розрита могила». Твір Кобзаря, що є внутрішньою сповіддю поета, поєднує сум і стриманий гнів, утілений О. Бобикевичем у жанрі драматичного монологу.

Солоспів написано в наскрізній неконтрастній строфічній формі, яка дає змогу передати драматично-емоційний настрій композиції. О. Бобикевич, відчуваючи наспівну природу силабічної системи віршування та «коломиїкового» розміру поезії Т. Шевченка «Розрита могила», використав членування за силабічними групами. У зв'язку із цим словесні наголоси не пов'язані із сильною долею і вільно «розміщуються» в такті, що надає музиці імпровізаційного характеру, властивого українському мелосу. Партії соліста притаманні риси декламаційно-наспівної мелодики: дрібні ритмічні групування, одновисотні інтонування. Ці риси є характерними для фольклорних засад думного епосу.

Гнітюче відчуття чужини знайшло відображення в романсі «І небо невмите, і заспані хвилі». О. Бобикевич вибрав дуже співзвучну до свого стану – вимушеного емігранта – поезію Кобзаря. Саме цей вірш Т. Шевченко написав на засланні в Косаралі в другій половині 1848 року. Солоспів «І небо невмите...» нескладними музичними засобами розкриває душевні роздуми людини над своїм буттям, яке прирівнюється поетом «до незамкнутої тюрми», а понурий пейзаж природи підсилює їх. Вокальна партія – це мелодична декламація. Вона відтворює пекуче почуття самотності, що переповнювало як поета, так і композитора. Для неї характерне ритмічне розмаїття, переходи від одновисотного інтонування до висхідного напруженого руху та плавного спаду. Однак поряд із цим їй властива наспівність, яку митець досягає застосуванням інтервалів терції, октави, що характерно для українських пісень.

За літературну основу солоспіву «Думи мої» О. Бобикевич узяв однойменний вірш Т. Шевченка, написаний поетом 1847 року на засланні в Орській фортеці. Розкриваючи душевні переживання українського рапсода-кобзаря, композитор досяг у творі глибокої експресії. Думна стилістика, застосована тут, позначилася як на вокальній, так і на інструментальній партіях. Для проникливого відтворення лірико-драматичних настроїв Шевченкового твору О. Бобикевич використав наскрізну неконтрастну строфічну форму.

Фортепіанному вступові солоспіву властиві типові мелодичні звороти українських дум і кобзарських інструментальних прелюдій. Вони простежуються в початковому широкоохоплюючому бандурному арпеджіато, частому звучанні дрібних ритмічних

групувань, альтерованих співзвуччях, підголосках, агогічних відхиленнях. Саме це надає лаконічній інтродукції імпровізаційного характеру.

Вокальна партія побудована на поспівках-зворотах, в основі яких лежить характерний для українських тужливих пісень інтервал мала терція. Надалі ці мотиви насичуються висхідними квартовими ходами й підкреслюють емоційну напруженість поезії.

Митець, добре відчуваючи наспівну природу поезії Т. Шевченка, що написана в силабічній системі віршування, використав членування тексту по піввіршах – подібно до народних пісень. Вникаючи в «коломиївковий» розмір літературного твору «Думи мої», О. Бобикевич вільно, стосовно сильних та відносно сильних долей такту, розмістив словесні наголоси і в такий спосіб надав вокальній мелодії імпровізаційного характеру. Композитор виокремив мовні акценти збільшенням тривалості звука на наголошеному складі вживанням інтервального стрибка та форшлягу перед наголошеним складом.

О. Бобикевич понад усе любив Україну. Будучи відірваним від рідної землі, композитор глибоко відчував її втрату. Тому не дивно, що митця заповонив вірш Кобзаря «Чи ми ще зійдемося знову?», де оспівані патріотичні почуття любові до свого краю. У цьому творі (написаний у травні 1847 р., напередодні арешту Т. Шевченка) звучить заклик до єдності й самопосвяти для розквіту нашої Батьківщини.

О. Бобикевич, тонко відчуваючи поетично висловлені настрої та переживання Пророка українського народу, написав композицію в наскрізній формі з яскраво вираженими двома розділами. Драматична насиченість їх відчутна вже в інструментальному вступі, у якому поєднано неспокійний тріольний рух восьмими тривалостями з хроматизованою октавно-акордовою фактурою. Для вокальної партії характерний речитативний спосіб співу, де словесний елемент переважає над музичним. О. Бобикевич уважно поставився до ямбічного розміру поезії «Чи ми ще зійдемося знову?». Саме тому словесні наголоси, що є основою ритмічного членування тексту при музичному втіленні, чітко припадають на сильні й відносно сильні долі такту. Композитор, таким чином, розставляє важливі смислові акценти в поезії Т. Шевченка. Ці наголоси в нього підготовлені одновисотним інтонуванням, що виражено різноманітними дрібними ритмами, уведенням альтерованих тонів, стрибками на кварту вгору й октаву вниз, агогічними нюансами. Експресивно-драматичну манеру виконання, започатковану М. Лисенком, О. Бобикевич використав для передачі поезії, де оспівано патріотичні почуття любові до України. Після октавно-акордової фортепіанної інтерлюдії слідує другий розділ солоспіву. Емоційна схвильованість переростає в патетичність висловлювання. Основне художнє навантаження далі несе вокальна партія. Рух мелодії часто переривається інтервальними стрибками, словесні наголоси виражені довгими тривалостями. Усе це надає музиці солоспіву драматичної напруженості.

Т. Шевченко у своїх творах яскраво розкрив різноманітні народні «жіночі» образи. Спектр життєвих переживань самотньої бідної дівчини, у якої немає пари, знайшов утілення в солоспівах О. Бобикевича «Не тополю високою» і «Якби мені, мамо, наместо» для сопрано.

Солоспів «Не тополю високою» – це своєрідна розповідь молодої дівчини про свою долю. У творі широко використано традиції народної музики. Мелодія інструментального вступу створює веселий настрій і побудована на коротких поспівках, в основі яких лежить інтервал кварта. Вокальна партія на початку солоспіву має аріозний характер. Змінний розмір, уведення форшлагів до партії соліста засвідчують, що О. Бобикевич спирався на український мелос.

Проникаючи в психологічний стан героїні, автор поглиблює його стрибками на кварту і малу терцію, поєднанням довгих тривалостей з динамічними шістнадцятковими ритмами, а також уведенням IV і VI високих щаблів мінорного ладу, що є характерним для думного ладу. Усе це вказує на глибоке використання різноманітних основ національної музики.

Солоспів «Якби мені, мамо, намисто» висвітлює постать безталанної дівчини. Для більшої конкретизації життєво складних явищ, у поглибленому розкритті настрою вірша автор поєднує ознаки танцювальної музики з лірико-драматичними фрагментами. Такий прийом зумовлений особливостями поезії Т. Шевченка. О. Бобикевич використав різноманітні темпи для втілення поезії Кобзаря та яскравого відтворення роздумів молоді дівчини. Вокальним фразам властиві мелодичні ходи, що наближують її до народнопісенних зразків. У процесі розкриття образу автор переводить мелодику партії соліста у сферу експресивних оперних арій (дрібні тривалості, стрибки на кварту вгору і малу сексту вниз, пунктирний ритм, застосування розгорнутого вокалізу). Вигуки-рефрени («Безталанная», «Доленько»), що пронизують увесь твір, цементують музичну річ і свідчать про своєрідну образно-інтонаційну лейтмотивність, яка виникає внаслідок уживаних Т. Шевченком таких речень-звертань до долі, котрі є характерними для лексики поета. О. Бобикевич у вокальній партії солоспіву використав лисенківський тип мелодики. Він базується на введенні в «мелодичний моторно-танцювальний малюнок семантичних елементів, типових для широкорозспівної мелодики» [3, с. 125].

Солоспів «Світає» належить до пейзажних романсів О. Бобикевича. Митець використав елементи улюбленого жанру романтиків – баркароли, що найкраще відтворює картини природи. Шевченкова поезія, яка оспівує неповторну красу та велич української землі, глибоко зворушила й надихнула до написання солоспіву «Світає». У творі панує врівноважено-спокійний настрій. Романс відкриває фортепіанний вступ, де О. Бобикевич використав зображальні, імпресіоністичні звукові прийоми, які змальовують музичну картину сходу сонця та пробудження природи (короткочасні арпеджіато в партіях обох рук з половинними акордами, наявність у співзвуччях колористичного, підвищеного VI щабля *fis-moll*, переливи віртуозних бандурних пасажів, що поглиблюються динамікою *p* та *pp*).

Вокальна партія широко насичена ходами на малу терцію і чисту кварту, ритмічною рівномірністю, змінним розміром (3/4, 4/4), тріольними групуванням, що наближає твір до пісенних зразків. Використання композитором спочатку дорійського (високий VI щабель), а потім гуцульського (високий IV щабель) ладів указує на глибоку опору митця на народний мелос.

Оспівування в Шевченковій поезії величі українського краю спонукала О. Бобикевича до використання драматично-насичених музичних засобів. У процесі музичного розвитку вокальній партії стають властиві короткі схвильовані мотиви, в основі яких лежать терцієві ходи в тріольному русі, що розділені емотивними паузами, а також ознаки речитативу.

У добірці О. Бобикевича є два музичні твори для тенора – «О, святая!» і «Чого мені тяжко».

В основу солоспіву «О, святая!» ліг уривок з поеми «Тризна», яка написана 1843 року в Яготині під час перебування Т. Шевченка в маєтку М. Репніна. Вона присвячена дочці М. Репніна – Варварі Миколаївні. Тут Кобзар по-новому задумався над роллю поета в житті народу. Роздуми, висловлені Кобзарем у поемі, дуже співзвучні з душевним станом О. Бобикевича. Композитор, використовуючи переклад з російської О. Стефановича, створив патріотичний солоспів, який запалює людей, котрим не байдужа доля рідного краю.

Солоспів митця «О, святая!» є прикладом лірико-драматичного монологу, де герої у роздумах над долею Батьківщини. У творі, написаному в наскрізній формі, можна виділити чотири розділи. Вокальній партії характерні елементи думного епосу, за допомогою якого вона набуває рис музичної декламації: мелодія виразно речитативного типу, відхід від ритмічної однаковості куплету, що є наслідком вільної музичної декламації, яка базується на тексті, перевага словесного елемента над мелодичним.

Солоспів «Чого мені тяжко» – це глибокі роздуми над життєвими тривогами, які ранять зболіле серце. В основі вокальної партії лежить тужливий інтервал мала тер-

ція, декламаційні риси, характерні для розмовної мови, змінний розмір (3/4, 6/8), одновисотне інтонування, що яскраво передає емоційне напруження цього епізоду.

Три вокальні ансамблі О. Бобикевича можна зарахувати до групи пейзажних творів. Вокальний дует для сопрано й баритона «За сонцем хмаронька пливе» витриманий у спокійно-споглядальному настрої. О. Бобикевич засобами музичної виразності змальовує картину заходу сонця, яка навіює на роздуми.

Музично-живописною заставкою сприймається невеликий фортепіанний вступ. Тональність *A-dur* забарвлює композицію світлим відтінком. Прозорі «бандурні» арпеджіато й висхідні поспівки восьмими тривалостями в розмірі 6/8 надають йому ознак баркароли – улюбленого жанру романтиків. Початкові вокальні фрази почергово з'являються спочатку в партії сопрано, а пізніше – у баритона. Автор використав у їхній мелодиці властиві для фольклорних зразків ходи на велику терцію і кварту, а також пощаблевий рух. В ансамблевих моментах партії звучать уже згаданими інтервалами, за допомогою яких О. Бобикевич наближає дуетне виконання до народного багатоголосся.

Композитор, тонко відчуваючи драматичний підтекст поезії Кобзаря, другий розділ відтінює частими тональними відхиленнями, фактурною зміною фортепіанного акомпанементу, агогічними прискореннями. Сольна партія сопрано набула стривоженого тону за рахунок уведення митцем декламаційно-мовних елементів. Тут подано одновисотні інтонування, дрібні ритмічні групування, пощаблевий висхідний розвиток. Автор підкреслив це місце виконавськими ремарками – *espressivo*, *accelerando*. У процесі музичного розвитку мовні інтонації властиві обом партіям.

Вокальний дует «Над Дніпровою сагою» належить до творів наспівного характеру і представляє зразки пейзажної лірики. Композитор тяжіє до закономірностей фольклорної музики. Уже з перших тактів фортепіанного вступу відчувається схвильований настрій, який зумовлений відтворенням картини водної стихії Дніпра. В інструментальній фактурі, на тлі збурених шістнадцятих, повнозвучно звучить акордова мелодія. У вокальному дуеті композитор, застосовуючи особливості народного мелосу, подав канонічний вступ партій і наситив їх вольовими квартовими інтонаціями й пощаблевим рухом. Голосоведення проходить інтервалами терції, квінти, сексти й октави.

Наступному розділу у *Fis-dur* передують тематичний матеріал з фортепіанного вступу. Уведення композитором мажорного ладу допомагає підкреслити нестримний образ Дніпра, який «берег рие, яворові корінь мие». Поет використав характерний для народної творчості принцип паралелізму (явір–козак). Автор музичними прийомами (канонічний вступ партій солістів, різносторонній рух голосів, поєднання бандурного акомпанементу і насичених оркестрових співзвуч) поглибив психологізацію образу.

У третьому розділі, де «об'єктивна» пейзажна лірика змінюється на суб'єктивне авторське розуміння поетичного задуму, за яким стоїть життєвий конфлікт, музичний розвиток митець здійснює за рахунок тональних зіставлень *A-dur* та *a-moll*, властивих українській народній музиці. Так, енергія мажорного ладу підкреслює чоловічий діалог явора й козака, а мінорний – відтінює ліричну розмову калини з ялиною.

До ансамблевих творів О. Бобикевича на тексти Т. Шевченка належить тріо «Сонце заходить» для сопрано, мецо-сопрано, альту. У його основі – однойменний вірш Кобзаря, написаний 1847 року на засланні в Орській фортеці.

Вокальна ансамблева тканина нагадує фольклорні зразки, оскільки голоси рухаються інтервалами терції та сексти. Сольним партіям властива пісенна кантиленність: пощаблевий рух угору і вниз. Змінний поетичний настрій Шевченкової поезії композитор підкреслив поєднанням мажору з однойменним мінором, що свідчить про глибоку опору мелодичного матеріалу О. Бобикевича на народну музику. Фортепіанному викладу також властива глибока опора на народну музику: застосування коліскової фактури, імпровізаційної бандурно-арпеджованої перегри, що споріднює з народною традицією кобзарського виконавства.

Вокальні твори О. Бобикевича є цінним внеском у музичну шевченкіану. З огляду на особливості поетичної форми добірку солоспівів О. Бобикевича можна умовно поділити на дві групи.

До першої групи входять твори наспівного характеру, які належать до пісенно-романсової пейзажної лірики: вокальні ансамблі «За сонцем хмаронька пливе», «Над Дніпровую сагою», «Сонце заходить». Для цих композицій визначальною ознакою є опора на закономірності української ліричної пісні.

Другу групу становлять твори оповідального характеру. Поетична образність і слово виходять тут на перший план. У розгортанні вокально-інтонаційної лінії все підпорядковано декламаційному началу. Саме вокальним партіям у творах О. Бобикевича на вірші Т. Шевченка властивий речитативно-мовний тип мелодики, на які мали вплив інтонації дум, промовлянь, що були введені з метою драматизації висловлювання («Благословенна мати», «Розрита могила», «Думи мої» тощо). У цій групі композицій переважає драматизована форма з наскрізним розвитком.

Особливістю гармонічного мислення митця є широке вживання подвійної домінанти та її альтерації, яка стала могутнім засобом динамізації в його вокальних творах.

О. Бобикевич значну увагу приділяв партії фортепіано як важливому драматургічному компоненту. У солоспівах і ансамблях присутня велика кількість інтерлюдій, що підсилюють поетичну першооснову.

У вокальній шевченкіані О. Бобикевича поєднано народномузичний і професійний тип динамізації матеріалу, який продиктований бажанням митця глибоко розкрити драматичну насагу поетичних образів Великого Кобзаря. Власне тому вони швидко знаходили дорогу до сердець слухачів. Одними з геніальних інтерпретаторів шевченківських композицій О. Бобикевича були К. Чічка-Андрієнко та Й. Гошуляк, які першими здійснили їх запис в авторських аудіоальбомах.

1. Бобикевич Остап (Автобіографія) // *Бобикевич О. Пісні сольові з акомпаньяментом фортеп'яну* / О. Бобикевич. – Мюнхен, 1954. – 36. 1.
2. *Бобикевич О. Вокальні твори на вірші Тараса Шевченка* / О. Бобикевич / [ред.-упоряд. У. Молчко]. – Дрогобич : Посвіт, 2007. – 88 с.
3. *Булат Т. Український романс* / Т. Булат. – К. : Наукова думка, 1979.
4. *Композиції Остапа Бобикевича* // *Вісті*. – 1969. – Чис. 4 (31). – Груд.

SUMMARIES

PICTORIAL SHEVCHENKIANA

Chehusova Zoya

ARTISTIC SHEVCHENKIANA IN THE SECOND PART OF THE XXTH – EARLY XXIST CENTURIES

(Commemorating the 50th Anniversary of the Shevchenko National Prize
and the 200th Anniversary of Birthday of Taras Shevchenko)

The article **Artistic Shevchenkiana in the Second Part of the XXth – Early XXist Centuries** is timed to the 50th jubilee of the Shevchenko National Prize – a highest state prize of Ukraine for works of literature and arts, as well as to the great national date which is being widely observed in the whole world in 2014 – the 200th anniversary of birthday of the Ukrainian national Genius Taras Shevchenko. The article is a result of a new art-critical comprehension of the heritage of Shevchenko as a painter, as well as of creation of the outstanding Ukrainian artists pertinent to it and inspired by the Shevchenko's themes, Shevchenko's motifs which are present in numerous works of the Ukrainian visual artists of all generations in the second part of the XXth – early XXist centuries. Thus, the submitted article visually shows continuity and infinity of this powerful artistic tradition, attaches a contemporary to the unique Shevchenko's world, and urges him to comprehend grandeur of the Ukrainian Prophet.

For the first time in the Ukrainian independence period, it has been offered an art-critical research analyzing and highlighting an unfailing theme of the artistic Shevchenkiana of notable Ukrainian painters, graphic artists, sculptors, and masters of decorative and applied arts. Among them are such famous artists, laureates of the Shevchenko National Prize as Mykhailo Derehus, Vasyl Kasiyan, Olena Kulchytska, Heorhiy Yakutovych, Karp Trokhymenko, Mykola Hlushchenko, Tetyana Yablonska, Serhiy Shyshko, Maria Prymachenko, Marfa Tymchenko, Ivan Marchuk, Mykola Storozhenko, Oleksandr Ivakhnenko, Vasyl Lopata, Yevhen Beznisko, Volodymyr Chepelyk, Feodosy Humeniuk, Anatoli Kryvolap, Valery Kovtun and others whose works have become enduring.

Keywords: Shevchenkiana, Shevchenko National Prize, Shevchenko as a painter, famous artists of Ukraine, painting, graphic arts, sculpture, decorative and applied arts.

Khodak Iryna

FINE ARTS HERITAGE OF TARAS SHEVCHENKO IN THE STUDIES OF FEDIR ERNST

F. Ernst (1891–1942) was motivated to apply to the studies of the T. Shevchenko fine arts heritage owing to his getting a job at the Shevchenko All-Ukrainian Historical Museum, where since 1923 he had been holding an office of the Art Department Head. Having started from describing and authenticating the Shevchenko works within the framework of inventorying the museum's collection and preparing a large exhibition of the

XVIIth–XXth centuries Ukrainian portrait (1925), the scholar proceeded to arranging the exhibitions *Taras Shevchenko against the Background of His Epoch* (1927) and *Ukrainian Painting of the XVIIth–XXth Centuries* (1928), as well as to writing an essay on the history of formation of the museum's collection of the Shevchenko works. In 1932–1933, F. Ernst, occupying a position of researcher of the All-Ukrainian Academy of Sciences' Ukrainian Art Cabinet along with working at the museum, was bound to join one of the most fundamental Shevchenkological projects of that time – the academic Complete Works of the artist. In the time of the scientific community's trembles caused by personnel purges and reports on mastering the Marxist methodology, there was a certain risk and ingratitude in writing of the introductory monographic article titled *Shevchenko as a Painter against the Background of His Epoch* for the volume covering the fine arts heritage. Although the political situation in the country has affected the study, introducing a vulgar sociological component to it, we should deem it a successful attempt of interpreting the Shevchenko pictorial works in the context of arts and artistic life of the late XVIIIth – early to mid-XIXth centuries, first of all in Ukraine.

While doing the mentioned research, F. Ernst wrote the article *Shevchenko's Painting "The Slave"* (1933), where he associated the painting, better known as *Peasant Family*, with the painter's poem *The Slave*. Such an interpretation of one of a few T. Shevchenko's pictorial genres correlates with the statement made by Ernst in his article *Shevchenko as a Painter against the Background of His Epoch* that during his academic period, the artist frequently realized his message both in poetic and pictorial forms.

Keywords: Shevchenko studies, art history, fine arts heritage, artist, exhibition, research, complete set of works.

Skliarenko Halyna

INTERPRETATION OF THE TARAS SHEVCHENKO WORKS IN THE XXTH CENTURY UKRAINIAN ART

The interest in creation, personality and heritage of Taras Shevchenko defines one of the permanent trends in the Ukrainian culture and art which developed as long ago as in the XIX century. Now, the interpretation of his works outlines the important trend of the national humanities. However, a special role of the artist in forming the national culture has generated in Ukraine, in the course of the poet's life already, a kind of his *cult* involving various ideological forces, meanwhile using somehow or other his name and image for their own purposes. Under the conditions of Ukrainian statelessness and dramatic processes of social and cultural development, the image of Shevchenko and his diverse heritage became a catalyst for social movements and artistic trends.

The article traces the evolution of the *cult of Shevchenko* in Ukrainian cultural consciousness and art throughout the XXth century, the gradual formation of critical, analytical position on his heritage. An attention is paid to the interpretation of the Shevchenko works by the artists and literary men of Modernist and particularly Avant-gardist schools; the induction of Shevchenko into official Soviet cultural pantheon; as well as to the creation of the huge Soviet *Shevchenkiana*. The creation of individual artists (poet M. Semenko, sculptor I. Kavaleridze) and certain works (a stained-glass window of the artists A. Horska, O. Zalyvakha, L. Semykina, H. Sevruck, H. Zubchenko, destroyed in 1964; the art pieces of modern artists A. Sahaydakovskyi, I. Diurych and I. Podolchak, artistic objects of the group *R.E.P.*, etc.) were the basis for elucidating the ways of *expansion* of figurative and semantic concept of Shevchenko in the Ukrainian art and cultural consciousness. It is emphasized that the discussions *about Shevchenko* still not only actualize

the value of his artistic heritage, but also contribute to the development of Ukrainian culture and ascertainment of the ways of self-determination and modernization.

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

Lamonova Oksana

VOLODYMYR YURCHYSHYN'S EDITIONS OF TARAS SHEVCHENKO

In the mid-1960s, in the Ukrainian graphic arts, there initiated and won the struggle for the book synthesis; and this concerned not only the illustration, but also design – harmonious and integral, of the whole book in general. That was the time when Volodymyr Yurchyshyn (1935–2010) started his artistic career. The Ukrainian graphic arts of the mentioned period gave us many talented painters-illustrators (H. Yakutovych, H. Havrylenko, S. Adamovych, O. Danchenko and others). But in the realm of book design, V. Yurchyshyn presumably occupies the leading position. Unfortunately, the life and heritage of this great master, a winner of the Shevchenko National Prize (1990), still remain scantily examined. All the books illustrated by V. Yurchyshyn are characterized by not only for harmony but also by a special and unique *melody* (it is not coincidence that there are so many musical publications among them!). Decor is usually very continent, short-spoken, but at the same time very exquisite. Its feature is the creative applying of Ukrainian folk ornament. A great deal of the V. Yurchyshyn works is dedicated to the editions of Taras Shevchenko. This article considers and analyzes in detail those of them that are kept at the Maksym Rylsky IASFE library: Museum of Taras Shevchenko in Kyiv. – Kyiv: State Publishing House of Fine Arts and Musical Literature, 1960; Folk Songs to the Words of Taras Shevchenko. – K.: Academy of Sciences of the Ukrainian SSR, 1961; The Complete Works of Taras Shevchenko in 10 vols. – Kyiv: Academy of Sciences, 1963; *Shevchenko T. Testament* (in languages of the world). – Kyiv: Naukova Dumka, 1964; *Doroshenko K. Lay on Great Kobzar*. – Kyiv, Youth, 1965. They all belong to the early period of Volodymyr Yurchyshyn. However, the very different nature of these publications allows studying at most the ways of forming of individual style of this outstanding Ukrainian artist, a unique master of the book design.

Keywords: Volodymyr Yurchyshyn, Ukrainian graphic arts of the mid- to late XXth century, book art.

Kosytska Zinayida

UKRAINIAN ART OF PAPER CUTTING IN THE LATE XXTH – EARLY XXIST CENTURIES IN CONTEXT OF THE SHEVCHENKO THEMES

The article considers *vytynanky* (pieces of paper cutting art) of the Ukrainian masters in the late XIXth – early XXist centuries, dealing with the Shevchenko themes.

Master of the Petrykivka painting H. Hrechanova was one of the earliest masters, who created the illustrative panels for the Shevchenko poems in technique of *vytynanka* (paper cutting out) (cycle *Kateryna*, 1987). Some of her followers were A. Avdiyenko (*Cherry Orchard by the Hut*, 1989) and N. Novoselia with his work *Taras Shevchenko*, 2008.

Since the 1980s, some new artistic trends in paper cutting out have been initiated by Liudmila Mazur from Hkmelnytskyi, with her work *Prychynna* (Madwoman) (1989).

An innovatory approach to paper cutting out was also shown by the graphic artist Mykola Telizhenko from Cherkasy (*A Village in our Ukraine*) (1998), *A Portrait* (2005), *Honour to Kobzar* (2009), *Kholodnyi Yar (Cold Ravine)* (2009).

There are a wide variety of works dealing with the Shevchenko themes [*And the People Will be on Earth* (1983), *Poplar* (1983) by M. Reminetska; *Poplar* (1995) by O. Hordynska; *Cherry Orchard by the Hut* (1980), *Willow of Taras Shevchenko* (1980) by D. Mymryk; *A Dream of Shevchenko* (1989), *Kateryna* (1989) by K. Hurzhiy-Krokhmalenko; *And Will be Son, and Will be Mother...* (2013) by D. Vlasiychuk; *Poplar* (2009) by T. Kramerenko; and *O, My Sunset Glow* (2012) by N. Huliayeva].

The examination of these works gives us evidence about inexhaustible creative potential of the Ukrainian masters, about the striking works dealing with the Shevchenko themes made in technique of paper cutting out in the late XXth – early XXIst centuries.

Keywords: «vytynanka», paper cutting, work, masters, tradition, novation.

Serzhant Liudmyla

A THEME OF SHEVHENKO IN UKRAINIAN CHINAWARE AND DELFTWARE

The article deals with the subject of the interpretation of Taras Shevchenko and his works in Ukrainian porcelain and earthenware, production of which constituted a strong industrial sector in the twentieth century. At the same time, it was a kind of national decorative art system enjoying its own artistic and expressive means, techniques of shaping and decorating defined by the range of themes and images.

Among the topics continually chosen by Ukrainian artists, the personality and artistic heritage of Taras Shevchenko occupied particular place, having become the dramatic embodiment of the national style in arts.

We have made an attempt to analyze the individual ceramists works and factory mass products – figurines, decorative vases, dishes, plates, gift mugs, tea sets, dinner services, and souvenirs – trying to highlight this bright artistic phenomenon in different aspects: as the evolution of the artistic language; as a variety of approaches and solutions of the artist's self-realization; as the paradoxical use of Shevchenko by the Soviet propaganda for political purposes, as a 'worker-peasant' poet; as one of the lyrical flows in Ukrainian porcelain and earthenware art, etc. The subject of the study were the products of Mezhyhirska Kyiv porcelain factory, Budy faience factory, Baraniwka, Polonne, Korosten, Dovbysh porcelain factories, Kiev experimental art-ceramic factory, and other enterprises, as well as the works of artists I. Ukrayinets, S. Patkovski, B. Sandomyrska, O. Yarosh, P. and P. Ivanchenko, O. Sorokin, V. Kravtsevich, S. Sarapova, M. Starchenko, I. Tkachenko, I.Vitska. A. Dibrova, V. Kovalchuk, M. Nikolaev, B. Pyanida, G. Chernova, V. and M. Tregubov, O. Zhnykrup, V. Shcherbyna, S. Holembovska, O. Rapai, M. Timchenko, V. Pavlenko, G. Pavlenko, Chernychenko, and others.

Shevchenko's universe embodied in porcelain and faience during the period over 150 years took an important place in the cultural heritage of our nation meeting its spiritual and aesthetic needs in changing historical realities.

Keywords: porcelain ware, delftware (faience), Shevchenkiana, art style.

Orlova Nadiya

LUKYAN ALEXEYEV'S ALBUM

(Some Traits of Taras Shevchenko's Pictorial Heritage)

The article gives new materials dealing with the Taras Shevchenko drawings made by him in exile while being in Novopetrovsk fortress: *Portrait of Lukyan Alexeyev, Novopetrovsk Military Stronghold. Battery # 2, Novopetrovsk Military Stronghold and a View of Stanytsia Nikolayevska*. These drawings are kept in the Taras Shevchenko National Museum.

The author analyzes the previous papers on the drawing *Portrait of Lukyan Alexeyev* which, in the literary circles, has also the titles *Portrait of the Stranger with a Guitar, A Guitar Player, A Guitar Player in Soldier's Uniform, Portrait of His Comrade-in-Arms* and dated 1848 – the time of its author's residence on the Aral expedition. The personality of the portrayed man had been examined by the scholars as a portrait of Kh. Werner, Ye. Alexeyev, K. Rybin, and O. Maksheyev.

The article's author has accepted the attribution of the drawing under study as *Portrait of Lukyan Alexeyev (Novopetrovsk Military Stronghold. 1856–1857)* suggested by the researcher Glaphira Palamarchuk.

As the amicable keepsakes, the drawings *Portrait of Lukyan Alexeyev, Novopetrovsk Military Stronghold. Battery # 2, and Novopetrovsk Military Stronghold and a View of Stanytsia Nikolayevska* have been given at the Novopetrovsk Military Stronghold by Shevchenko to his comrade-in-arms Lukyan Alexeyev, a Cossack captain.

Comparing the inscriptions on the back of these drawings of Shevchenko made by unknown person with the manuscript of the L. Alexeyev diary, with autographs of his poetry and texts from homemade Alexeyev album *Caricatures* (kept in collection of the Taras Shevchenko National Museum as well), it has been succeeded to ascertain that there was the handwriting of the Cossack captain himself on the inscriptions.

While visually inspecting the Shevchenko drawings, we have observed that they have twists and a section (all vertical) in order of size of the album's sheets; at the left section, they have the typical needle apertures since the album was stitched by the owner. Therefore, the drawings were a part of a separate chapter, with the half-title *T. H. Shevchenko*, of the album *Caricatures*. The titles of these drawings on the back of the sheets were written by the author himself, Lukyan Alexeyev. Supposedly, it might be said about the *Portrait of Lukyan Alexeyev*, however the latter came to us pared down to contour of the drawn figure. The Taras Shevchenko National Museum has received the mentioned drawings as the separate sheets.

Keywords: Lukyan Alexeyev's album, Taras Shevchenko, *Portrait of Lukyan Alexeyev, Novopetrovsk Military Stronghold. Battery # 2, Novopetrovsk Military Stronghold and a View of Stanytsia Nikolayevska*, album, pictures, attribution.

Kuksa Nadiya

CHYHYRYNSHCHYNA ANTIQUITIES IN TARAS SHEVCHENKO'S PICTORIAL HERITAGE

The antiquities of have been always within eyesight of patriotic-disposed representatives of the community. Nevertheless, none of the outstanding personalities in the field of popularizing the Chyhyrynshchyna antiquities of the past and present has reached a sort of perfection up to now, as Taras Shevchenko has managed to do.

In the 1840s, Taras Shevchenko twice visited Chyhyryn – in 1843 and 1845. In the summer of 1845, the Archeographical Committee sent him, as its non-staff worker, on a mission to Chyhyryn Land *for surveying the monuments*. The impressions received during the first trip to Chyhyrynshchyna and highly intensified by the subsequent visits, have

resulted in a cycle of art works which still have some informative and historical value. Moreover, according to social and political circumstances having arisen in process of time around certain monuments, the works of Taras Shevchenko became the only model for their restoration (the Holy Trinity Church – the watercolour *Motria's Covent*), and revival (*The Chyhyryn Covent*), and even a rare mention of their existence (the aquarelle *Bohdan's Ruins in Subotiv*).

Furthermore, out of seven pictures of Chyhyryn District's corners placed in the Shevchenko's 1845 album, four ones deal with the Subotiv antiquities. The paintings *Chyhyryn Viewed from the Subotiv Path*; *Bohdan's Church in Subotiv*; *sepia In Subotiv. Stone Crosses* have become the earliest representations of Subotiv's sights and precincts. A series of the mentioned art works cited Shevchenko formed a part of his 1845 album.

Keywords: Taras Shevchenko, Archeographical Committee, Chyhyryn Land antiquities, 1845 album.

Sherban Anatoliy, Sherban Olena

SHEVCHENKIANA OF FIGULINE

The image of Taras Shevchenko has become a symbol of Ukrainian struggle for freedom. It excites numerous artists, writers and simply the patriots and is extremely popular. That's why it is widely presented in the Ukrainian art as well, for instance, in ceramics. The earliest jiguline which was made in a while after the poet's death (in the early 1860s) is a plate of highly glazed pottery of the Kyiv-Mezhyhirya faience factory. Later on, in the early XXth century, F. Balavenskyi, F. Chyrvenko, V. Porosnyi, M. Havrylko, I. Ukrayinets and other masters created the figurines, busts, plaques, and plates with the Shevchenko theme.

The raising of making figuline with the poet's images happened in the 2nd half of the 1930s – the period of celebrating his next anniversaries. In the greatest Ukrainian fictile centre Opishnia, such wares were produced mainly by Petro Kononenko. Among the artists of chinaware and delftware, P. Ivanchenko (Kyiv) and Yu. Havryliuk (Horodnytsia) have excelled in creating the wares dealing with the Shevchenko themes. The products after their models were put into mass production in the faience factories of our country.

In the second half of the 1940s – 1970s, the production of ceramic Shevchenkiana were in progress within the framework of the traditions initiated in the previous time. That was favoured by fairly frequent holdings of various (regional, republican, and all-USSR) exhibitions. Among the folk potters, S. Tytov (Verba village, Chernihivshchyna), V. Sovizdraniuk and P. Tsvilyk (Kosiv, Ivano-Frankivshchyna), I. Bilyk, N. Bilyk-Poshyvaylo, V. Omelianenko and P. Omelianenko, and R. Chabanenko (Opishnia, Poltavshchyna) made the sculptural and painted pictures of the poet and characters of his works.

Nevertheless, a new trend of ceramic Shevchenkiana has appeared. The potters-sculptors (O. Zhelezniak, F. Hnidiy, V. Aronets, M. Kikot, T. Demchenko, V. Nikitchenko and others) commenced to create the compositions-plots on the themes of the Shevchenko works.

The plates of highly glazed pottery with photo portraits of Shevchenko (bareheaded) were produced in the Budy factory. The articles of ceramic Shevchenkiana were mass-produced in the Baranivka and Korosten factories. M. Baliuk, V. Narikian, V. Trehubova, V. Ushchakovskiy, A. Hytko, I. Tkachenko, N. Starchenko, N. Halushko and others worked on creating the models.

In the 1960s and later on, the ceramic Shevchenkiana was also produced by the masters of other chinaware and delftware plants and ceramic factories of our country. Among them were Z. Bereza, O. Hrudzynska, M. Denysenko, Ya. Zaharchyshyn, L. Ivkivska, M. Lev-

hanian, V. and N. Protoryevs, H. Kholoptseva, A. Chystohanova, B. Pyanyda, I. Vitsko, N. Harkusha, I. Honcharenko, B. Horbaliuk, O. Zhnykrup, V. Shcherbyna, and others.

During the years of Ukrainian independence, the Shevchenko themes were developed the most by P. Pechornyi.

Keywords: Taras Shevchenko, ceramics, china, faience.

Moisiuk Olha

TRADITIONAL TEXTILES OF CENTRAL POLISSIA IN FINE ARTS HERITAGE OF TARAS SHEVCHENKO

The articles analyzes the T. Shevchenko pictorial works, which represented most distinctly the certain interior wares, everyday and holiday clothes of wide sections of the population of the XIXth century Central Ukraine, particularly, the peasantry of different age groups. The chosen discourse of art research in this study allows considering in the modern way the unique Shevchenko drawings and paintings of genre art, where, besides hard social life, the traditional artistic textiles of Ukrainian peasantry are portrayed.

The article contains the analysis of traditional folk textiles, painted on the Shevchenko graphic and pictorial works and chronologically and technologically grouped.

For example, the drawing *Death of Oleh, Prince of Drevliany* (1836) represents a carpet, the geometrical solution of which is determined by technology of weaving typical of traditional carpet weaving on the XIXth century Zhytomyr and Kyiv Polissia. The paintings *A Gipsy-Soothsayer* (1841), *Kateryna* (1842), *Rural Family* (1843), *In an apiary* (1843), as well as s series of graphic works *Bandura-player* (1843), *Matchmakers* (1844), *Village Council* (1844), *Among the Comrades* (1851), *Two girls* (1858), have the components of men's and women's peasant costume, particularly, clothing of children and interior wares. The artist's attentive and withal non-ideologized notice of typical components of mode of life and traditional attire allows us to trace the evolution in modelling and adorning of women's chemises and men's shirts, waist dress, to clearly conceive the impartial panorama of significant figurative and plastic conceptions of folk textiles, particularly, the weaving with its ancient sources, archetypes and crystallized etnical and national figurative system. The deep symbolic implication of the Shevchenko works reflects the moral and ethical relationship of the Ukrainians and their spiritual life. The original commentaries written by Shevchenko himself on his own drawings, with frequently referred components of traditional attire, marked by certain ritual actions and solemn occurrences, have proved to be very valuable for scientific study.

Keywords: Shevchenko, painter, pictures, traditional materials, suit, components, dīcor.

LIFE AND CREATIVE WORK OF TARAS SHEVCHENKO IN SCREEN AND THEATRE ARTS

Zahaikevych Mariya

BALLET SHEVCHENKIANA

The images of the Taras Shevchenko poetical work nourish the creativity of many Ukrainian artists of forthcoming generations. They have been embodied in the ballet choreography as well. The latter includes three ballets: *Lileya* by K. Dankevych, *Oksana* by V. Homoliaka, and *Witch* by V. Kyreyko. K. Dankevych's *Lileya* (1940) is deemed to be the most outstanding among them. It has been called a *ballet-song* since there have been widely used the folkloric sources not only as a background for divertissements but also for the musical description of characters. Its première took place in Kyiv. The first director, Halyna Berezina, emphasized the romantic trend, being meanwhile similar to the classical ballet aesthetics. Upon World War II, *Lileya* was staged by V. Vronskiy in Odesa (1945), Lviv (1946) and Kyiv (1956); A. Shekera put *Lileya* on the stage in Lviv (1964) and Kyiv (1976). The new version made its appearance in 2004 being staged by V. Kovtun. The ballet *Oksana* by V. Homoliaka, with widely displayed folk-song elements, was put on the stage in Donetsk (1964, ballet master –R. Kliavin). The one-act ballet *Witch* by V. Kyreyko (1967, staged by A. Shekera) has formed a part of the trilogy *The Lights Heraldng Dawn* moreover comprising two additional one-act ballets by L. Dychko and M. Skoryk. The ballets *Oksana* and *Witch* have not become repertoire, however they have appreciably enriched the dramatic culture.

Keywords: T. Shevchenko, K. Dankevych, V. Homoliaka, V. Kyreyko, V. Vronskiy, V. Kovtun, H. Berezova, A. Shekera, poetry, ballet, choreography, divertissement, Ukrainian folklore.

Kovalenko Yeva

CHOREOGRAPHIC INTERPRETATION OF T. SHEVCHENKO'S *LILEYA* IN THE BALLET OF K. DANKEVYCH (Performances of V. Vronskiy, V. Kovtun and V. Troshchenko)

The T. Shevchenko poetic heritage is closely related to Ukrainian song and dance culture. The poet felt the intrinsic nature of dance; therefore his poetry reveals a great choreographic potential. The poetic images of T. Shevchenko have been implemented on the ballet stage more than once. K. Dankevych's ballet *Lileya* has been staged at the T. Shevchenko Kyiv State Academic Opera and Ballet Theatre (now the National Opera), as well as at other Ukrainian theatres. The ballet libretto written by Vs. Chahovets is based on several works of Taras Shevchenko which are connected by a common theme of national liberation struggle of the Ukrainian peasants against their oppressors-landowners. The principal character of the play is a tender and graceful Ukrainian girl *Lileya* which is converted into a strong and courageous woman, capable of revenge while being constrained to defend her love. The first night of *Lileya* took place in 1940 on the stage of the Kyiv Opera and Ballet Theatre, and the production was made by H. Beresova. Her staging organically united the Ukrainian folk choreography (H. Berezova had been advised by the well-known experts in Ukrainian folklore V. Verkhovynets, V. Lytvynenko and M. Sobol) with classical dance. *Lileya* staged by H. Berezova is a ballet-choreodrama with the play's plot and the characters' inner feelings in the spotlight. Such a trend of the ballet action's dramatization has been developed by V. Vronskiy in his *Lileya*: after his performance, a film-ballet of the same name was shot at the O. Dovzhenko Kyiv Film Stu-

dio in 1958, starring the well-known Ukrainian ballet dancers Ye. Yershova, R. Vizyrenko-Kliavin, O. Sehal, V. Ferro, B. Stepanenko, A. Bielov, V. Kalynovska and others. In 1976, *Lileya* was staged by A. Shekera in Kyiv. In 2004, *Lileya* went back on the Kyiv stage put by V. Kovtun. The choreographer revised the libretto of V. Chahovets and the score of K. Dankevych and made his performance mostly with the language of classical dance strengthened by the stylized elements of Ukrainian dance. The classic divertissements became the most interesting scenes of the play, where there has been disclosed in full a choreographer's talent, as well as the professionalism and the high level of mastery of the leading soloists of the National Opera O. Filipyeva, N. Lazebnikova, M. Chepyk, A. Hura, M. Motkov and others. By staging *Lileya* in Odesa (2002) V. Troshchenko created a quite original libretto with the poet as a main character who grieved over the destinies of his friends having become the characters of his works. V. Troshchenko, in his staging, made use of a whole palette of dance styles (from the classics to jazz modern). So, the examples of interpretations of the play *Lileya* show how different choreographers endeavour to express their attitudes to the works of great Ukrainian poet T. Shevchenko.

Keywords: ballet, classic ballet, Ukrainian ballet, theatre, choreodrama, *Lileya*, T. Shevchenko, V. Kovtun, V. Vronskyi.

Volosheniuk Oksana

INTERPRETATION OF A FIGURE OF SHEVCHENKO IN NON-LIVE ACTION CINEMA: PRINCIPLES OF ITS CONSTRUCTION WITHIN THE FRAMEWORK OF SOVIET CULTURAL POLICY

The figure of Taras Shevchenko as a cultural hero, top personality of national-consolidating mythology has been formed in different ways by the various social, political and intellectual groups.

The purpose of the study is reconstructing the artistic practice of scripting for the film cine-biopic *Taras Shevchenko* (1951) in the context of the Stalin cinema which was entrusted by the state authority with a role of the most efficacious means of ideological and historical representation.

The study's topicality is determined by a contradictory attitude to the recent past the important constituent of which was the Soviet art. Thus, the notions about the socialist dictatorship, having efficiently controlled every aspect of art's production, are now transformed into the striking illustration of inefficacy of state control over this sphere.

The novelty of the chosen topic is intensified by the aspect that the reproduction of script's artistical practice will be illustrated with the assistance of archive materials and documents related to all the sphere of artistic communication: minutes of meetings on discussing the script; reports of artistic councils (supervisory boards to keep an eye for the production's content), as well as of the Communist Party bodies; reviews; correspondence and reminiscences. All these will contribute to make explicit the impact of ideological and extra-artistic factors upon the process of script's production.

The author gives the basic facts and reproduces the context of applying to the figure of Taras Shevchenko in cinema over 1918-1951. The study is grounded on the significant amount of sources and traces the various forms of creative exaggeration and ideological manipulation with T. Shevchenko's biography during *completing* his life history: from 1939 to 1951, Shevchenko was farther widely positioned as a staunch comrade-in-arms of Chernyshevskiy and Dobroliubov, although there is no evidence of their common acquaintance yet.

The author makes a special note on ambivalence of the model of Soviet historical memory: on one side, Shevchenko is revered as a *forefather* of Ukrainian nation; on the other, he is deemed to be a person *calling Rus* (i.e., the commons) *to take its axe*.

Keywords: Shevchenko in movies, screen script, biopic, memorial cult.

Pashkova Olha

PLASTIC SOLUTION OF *TARAS SHEVCHENKO* FILM (1926)

The basic aspects of plastic solution of film *Taras Shevchenko* (1926) are considered in the article. The purpose was an analysis of method of reconstruction of historical events used in this picture.

The Ukrainian filmmakers have taken an active part in the popularizing the biography and works of Taras Shevchenko. In 1925, there commenced the work on the two-part historical and biographical film *Taras Shevchenko*. Its release was planned on the 112th anniversary of the birthday of the artist.

As a result, the scale of the film's direction was grandiose for the Ukrainian cinema of that time. In the preparation of the stuff for the film, there were, besides the filmmakers, the participators as follows: the All-Ukrainian Academy of Sciences, the Taras Shevchenko All-Ukrainian Museum, the Odesa Museum of the Academy of Sciences, and famous scientists as well. Petro Chardynin, a leading Ukrainian director, who, upon completion of filming, has celebrated his twenty-year anniversary of film-making occupation was appointed as a director.

The picture was distinguished among the 1920s Ukrainian film production by the method of implementing the scheme. Actually, the aim was the reconstruction of historical events. The method has conditioned all approaches to the material and, first of all, to the plastic solution. The film was intended to be not only as a chronological account of events of Shevchenko's life, but also as a panorama of the epoch, etc.

The critics have approvingly estimated the actor's work of Amvrosiy Buchma in the role of Shevchenko, as well as a high level of visual culture caused by professional mastery of director Petro Chardynin, cameraman Boris Zaveliev and set designer Vasyl Krychevskyi.

The completion of the picture was characterized by a new stage in rethinking the image of Shevchenko in the cinema. At that time, a new status of Kobzar has begun forming in Ukraine – in public consciousness, the poet has gradually changed from a *self-restrained and consistent revolutionary* to a *forerunner of modern communist ideas*. Actually, in the late 1920s, such a *modernized* Shevchenko became one of the key figures of Soviet propaganda.

Keywords: plastic decision, method of reconstruction.

Dziuba Diana

TELEVISION DOCUMENTARY SERIES *MY SHEVCHENKO*: AN ATTEMPT TO ANALYZE ITS MODERN RECEPTION

This article analyzes the modern reception of the image of Taras Shevchenko based on materials of the television documentary *My Shevchenko*.

The documentary *My Shevchenko* (2001; production of the Television Company *Studio 1+1*; script by Yuriy Makarov, Olexandr Rodnianskyi and Olena Chekan; cameraman – Vitaliy Filippov) is practically the only attempt of the Ukrainian TV to demonstrate a modern reception of a figure of Taras Shevchenko undertaken over the years of independence. The author of the film constructs a character of his *own* Shevchenko since he needs

to have it like every one of his contemporaries should have. The film retains a classic presence of factual geography and chronology of narration; however besides the traditional method of observation, the principle of individual attitude to the biography of the poet appears. Nevertheless, the producers of the documentary avoid sensationalism and scandalousness prevailing on the modern television. The authors of this TV-project discover the modern intonations which are in keeping with the times and reply to the topical questions.

At the same time, there remains the central idea that Taras Shevchenko is one of the most important figures in Ukrainian history and culture. He is a spiritual leader, and the Ukrainian identity is built all about him.

In spite of this, the filmmakers accentuate that the identity of Shevchenko and his biography contradict each other in some way have certain contentious potential. The film concentrates much attention on an informal image of the great poet, endeavours to find a new, non-canonical view on Taras Shevchenko.

The scale of the project shot in almost every real residence of the poet – from St. Petersburg to the Aral Sea, is very impressive. Step by step, Yuriy Makarov creates an image of another – non-archaic, modern – Shevchenko, whose creation organically fits into modern life.

Keywords: television documentary, *My Shevchenko*, modern reception.

Novikova Liudmyla

REVISION OF A CINEMATOGRAPHIC SHEVCHENKIANA'S PARADIGM

Being a quintessence of Ukrainian spirit, Taras Shevchenko, for all the generations to come, opens up the possibilities of more and more new interpretations of his artistic heritage and comprehension of our country's developmental vectors founded there. A panorama of the screen interpretations of the poet's creation contains the rich material for studying the evolution of cultural values, geopolitical principles as well as the manipulative techniques being actualized in the different periods of recent Ukrainian history. The purpose of this article is detecting the significant changes in the approaches of modern domestic cinema, and screen on the whole, to the phenomenon of Taras Shevchenko.

The occasion to write the article was the conducting of extraordinary contest of non-live-action film projects dealing with life and works of Taras Shevchenko held by the Ukrainian State Film Agency in September, 2013. The competition was carried out under the general Plan of Measures to Prepare and Celebrate the 200th Anniversary of Birthday and 150th Anniversary of Reburial of Taras Shevchenko, sanctioned by the decree (# 167-p, Mar. 02, 2011) of the Cabinet of Ministers of Ukraine. The change of paradigm of cinematicographic Shevchenkiana has been studied on the basis of comparative analysis of Shevchenkiana of the different periods of national history. For disclosure of visual constituents of Soviet screen Shevchenkiana, there have been carried out the content analysis of collection of the films, newsreels and TV items produced 1918 through 1961 from the H. Pshenychnyi Central State Cine-Photo-Phono-Archives of Ukraine. These chronological limits embrace the periods of favourable and contrariwise phobic attitudes of the state towards the development of national culture. The purport of the study was to ascertain in what way the Russia-centric Soviet culture had been forming the perception of Taras Shevchenko's works and personality.

The analyzed screen materials have no consideration of any concepts of the poet, even his pictorial heritage has been covered only in three films. In fact, all the ideological and artistic complex of his works, with a limited exception, has been left beyond the discussion.

The Soviet culture, while officially bestowing honours to the Ukrainian spiritual leader, had been actually levelling the urgency of his ideas and formalizing the perception of his image.

The consideration of the projects, different in their themes and artistic solution, which were submitted for the competition on commemorating the 200th anniversary of the poet, permits affirming that they were oriented in almost one hundred per cent to creative interpretation of the figure and heritage of the poet. And by this indicator, they appreciably differed from the Soviet Shevchenkiana, the semantic dominant ideas of which – in compliance with contemporary ideological directives – were levelling of urgency of the poet's concepts and formalization of his image's perception. Some projects represent the striving of modern Ukrainian filmmaking for reflecting the ontological relationship between history and the present time, as well as the organic presence of Shevchenko's heritage in the discourse of modern national culture.

Being addressed to the youth audience and intended to be played in the cinema, these projects are indicated by searching the new means of screen expression. They provide the material for further analysis of the role of film art in the education.

Keywords: cinema, film, Shevchenkiana, spiritual world, documentaries, animation, project, interpretation.

Cherkov Heorhii

POETICS OF SCREEN IMPERSONATION OF A NATIONALLY SIGNIFICANT FIGURE EXEMPLIFIED BY THE IMAGE OF TARAS SHEVCHENKO

The offered article covers one of the important aspects of film aesthetics – the poetics of screen impersonation of the nationally significant historical figure. A special attention is paid to the analysis of specificity of socio-historical types and more accurate definition of a *nationally significant figure* concept.

A nationally significant figure in art is considered to be a phenomenon which concentrates both mythological motifs of a *cultural hero* and features of the ideal, as well as the social mission of a specific historical period and cultural memory of generations.

The specificity of screen impersonation of the nationally significant figure is that the national hero always has a positively charged core, a status of certain social and ethical canon. At the same time, in his artistic icon, such a hero reflects the actual changes in society and significant phenomena of era.

In this article, while using the term *nationally significant historical figure*, we mean a personality whose influence on national culture is generally recognized by nation in the course of generations regardless of changes of political realities; whose contribution to cultural heritage is indisputable and is an epitome of certain ideas which are principal to historic fortune and self-determination of nation. Such a personality finds himself in the range of constant art themes each time reproduced in the artistic language of a new generation, a new era.

This is what happens with the figure of Taras Shevchenko in the Ukrainian cinema. The image of Taras Shevchenko was consistently incarnated in the Ukrainian films through the 1920s, 1950s, 1960s, 1990s and 2000s. These chronological markers draws a kind of diagram of socio-political and cinematographic life of Ukraine, the turning points of the country's history and development of national cinema, correspondingly stretching out or narrowing the segments and showing their vectors.

In addition to that, the continuance of screen poetics and enrichment of means of expression are observable; the new forms of visual emphasis are combined with through ideo-

logical motifs – all this permits to talk about self-sufficient, universal mythic and poetics character of screen existence of national culture's hero.

Keywords: screen arts, Taras Shevchenko, aesthetics, historical figure, the national.

Zhuravliova Tetiana

SCREENING OF THE TARAS SHEVCHENKO WORKS IN UKRAINIAN FILMMAKING: A REALIZATION OF MELODRAMATIC PRIMARY SOURCE PRINCIPLES

The timeliness of the Taras Shevchenko literary works has been proved more than once by the social and historical process. Today, we are witnessing the changes in public consciousness of the Ukrainians and the collapse of certain ideological obstacles that have been hindering the actualization of persuasive nationwide mental and cultural symbols.

While applying to the Shevchenko literary heritage, the Ukrainian filmmakers reproduced primarily the basic mental principles, depicting them as the features of national and ethnic singularity. This offered article aims at defining the thematic and technical principles of melodrama in the following screen versions of the T. Shevchenko works: *Nazar Stodolia* (1936, directed by H. Tasin); *Nazar Stodolia* (1954, directed by V. Ivchenko); film-opera *Naimychka (The Female Hireling)* (1964, directed by I. Molostova and V. Lapoknysh); film-opera *Atonement* (1985, directed by R. Oleksiv); and *Kapitansha (She-Captain)* (1987, directed by B. Kvashniiov). The deep emotionality as one of the constituents of Ukrainian national character, as well as its inherent vulnerability, naivety, priority of emotions, has become the fundamental characteristics for both the perception of melodrama and reproduction of art works of this genre.

The cinematographic interpretations of artistic types created by Shevchenko are chronologically related to the changes in the Ukrainian society's consciousness. Studying their transformation through time reveals the logic of cultural and historical process and determines the future trend for the Ukrainian culture's development.

Keywords: T. Shevchenko, cinema, melodrama, the national.

TARAS SHEVCHENKO AND MUSIC

Hai Mykhailo

REALISTIC REPRESENTATION OF KOBZA-LYRA TRADITION IN THE TARAS SHEVCHENKO LITERARY WORKS

The period of formation of classical Ukrainian literature historically concurred with the heyday of Romanticism resulting in writers and poets-romanticists coming in sight of the Ukrainian Nation's innermost values and virtues – kobzars and *kobzarstvo* (kobzardom). The glorification and romanticization of the images, plots and folk culture's phenomena which were typical of heroic and romantic literature distorted the real core of the kobzar-lyrist tradition as a phenomenon of authentic traditional culture so considerably and deeply that permeated into their middle eventuating in replacement of their specific characteristics by the alien and foreign ones.

Among the works of Ukrainian classical writers of so-called *ethnographic trend* of the XIXth century, the greatest criterion of literalism in the descriptions of ethnographic features of people's mode of life was peculiar to the production of H. Kvitka-Osnovnyanenko,

M. Hogol, P. Kulish, and T. Shevchenko. However, the specific nature of kobzardom as a proper folk tradition was reflected the most accurately in the works of Taras Shevchenko *Tytarivna; Kateryna; The Slave; Maryana, The Nun*, and others. All the post-Shevchenko attempts of appealing to the kobzar themes proved to be overly glorified and romanticized and consequently the most remote from the authentic primordial.

Since the literary and romanticized image of a kobzar and kobzardom substantially affected the transformation of a genuine peasant tradition, to its very degeneration into totally adverse – a scenic-*academical* and amateurish practice, it came into direct contrast with the very tradition, thus contributing to its decline and complete replacement by the-atrically prop forms.

The sole medium that *raised the alarm* under such conditions and resorted to strong actions aiming at restoration and scientific reconstruction of kobzardom turned out to be scientific and cultural elite represented by O. Slastion, P. Martynovych, and M. Lysenko, later – by Lesia Ukrayinka, K. Kvitka, F. Kolessa, and H. Khotkevych. Thus, the realist, not romanticized, excessively glorified and artistically dreamt image of kobzardom / lyre art and its ethnophores / bearers – kobzars and lyrists originated by Taras Shevchenko, under the present-day conditions of scientific-performance reconstruction, has got a new shot in the arm for further endurance and ethnographic reproduction.

Based on modern methods of restoration and scientific reconstruction of kobzardom and knowledge of scientific and cultural elite, represented by O. Slastion, P. Martynovych, M. Lysenko, Lesia Ukrayinka, K. Kvitka, F. Kolessa, and H. Khotkevych, and, in our times, on the results of experiments of the Kyiv, Kharkiv and Lviv kobzar and lyre workshops, as well as comparing them with brilliant literary observations of Taras Shevchenko, the article emphasizes the necessity of cardinal revision of scientific kobzarological principles and methods of considering this phenomenon.

Keywords: *kobzarstvo* (kobzardom) / *lirnytsvo* (lyra art), romanticization of kobzardom, literary works of T. Shevchenko, scientific performing reconstruction.

Filts Bohdana

TARAS SHEVCHENKO'S POETRY RENDERED BY THE UKRAINIAN COMPOSERS (Vocal Genres)

The article considers the main principles of melodiousness and features of the T. Shevchenko poetry by analyzing the musicological works of prominent Ukrainian composer S. Liudkevych, a philologist, musician and author of numerous original vocal and vocal-symphonic pieces to the T. Shevchenko poems. In the article, there is also an examination of various insonations of the Kobzar poems in solos of classical composers of Ukrainian music, particularly, of M. Lysenko in *Music to «Kobzar»* cycle, and lyrical and dramatic part-songs of K. Stetsenko and Ya. Stepovyi. A substantial attention is given to analyzing the discovery of imagery and individual features of musical interpretation of the T. Shevchenko poetry in romances and vocal cycles of A. Kos-Anatolskyi, D. Kliebanov, I. Shamo and Yu. Meitus written in the 1960s on commemorating the 150th anniversary of the poet's birthday and centenary of his death day. There have been analyzed the Shevchenko works' renditions written by different composers and performed at the international musical festivals in Kyiv over the last decade, namely: works of V. Kyreiko (performed by Yu. Demchuk), O. Levytskyi (by V. Bokach), B. Filts (by L. Voinarovska), as well as at the recitals of B. Filts in New York, Washington, Alexandria in Virginia, USA in 2004 and 2014.

Keywords: poetry, solos, romances, interpretation, individual imagery of vocal melody, national nature of poetry and music.

Molchko Uliana

FOLKLORIC SOURCES OF THE OSTAP BOBYKEVYCH SOLOS TO WORDS FROM TARAS SHEVCHENKO

The article examines the vocal Shevchenkiana of the little-known Ukrainian composer of Ostap Bobykevych (1889–1970), who worked and created in Germany due to the complex socio-political circumstances. The most striking of the artist's creative heritage is his vocal music. O. Bobykevych has created the musical monuments to the Ukrainian poets: Ivan Franko (*Moses; Why Do Thou Come to Me in a Dream?; Grow on, Thou, A High Oak*), Lesia Ukrajinka (*Last Flowers; Neither Destiny No Freedom*) Oleksandr Oles (*Live on, Ukraine; Let the Snow Lie*), and others.

During 2001–2005, the authoress succeeded in finding out and giving back all the songs and texts of T. Shevchenko from the foreign archives and private musical collections to Ukraine. Throughout all his life, Ostap Bobykevych applied to the Kobzar works. The first creation of the artist was a piano accompaniment to recitation of Shevchenko's *Hamaliya*. In total, his composer's heritage embraces 14 vocal pieces. These include 11 solos: for a baritone – *Blessed Be A Mother; Mary; The Dug Grave; Both the Heaven is Unwashed and the Tide is Sleepy; Oh, My Thoughts; Will We Meet Again?*; for a soprano – *Not a High Poplar; Oh, My Mom, I Wish I Had a Necklace; It Dawns*; for a tenor – *Why My Heart is Heavy?, Oh, The Holy!*, as well as 3 ensembles: duets – *A Little Cloud Floats Behind the Sun; Over a Dnipro Bay*; and trios – *The Sun Sinks to Rest*.

Having analyzed the O. Bobykevych vocals, the author argues that they are a valuable contribution to the national musical Shevchenkiana. The article examines the folkloric groundwork of solos for the texts of Kobzar. Taking into consideration the features of poetic form, the author divides for convenience the collection of the O. Bobykevych solos into two groups.

The first group includes the works of long drawn-out nature that relate to the love-song landscape lyric poetry. These are the O. Bobykevych vocal ensembles *A Little Cloud Floats behind the Sun; Over a Dnipro Bay*; and *The Sun Sinks to Rest*. The compositions are distinguished by relying on the regularities of Ukrainian of lyric song.

The second group consists of the works of narrative nature. The poetic imagery and the lyrics are put on the forefront. In the course of unfolding the vocal and intonational line, everything is subordinate to the declamatory principles. The voices proper of the works of O. Bobykevych for the Taras Shevchenko poems are characterized by a recitative language type of melodics having being influenced by the intonations of *dumas* and utterances, which were introduced for the purpose of dramatizing the expression (*Blessed Be A Mother; The Dug Grave; Oh, My Thoughts*, and others). The dramatized form with a through development prevails in this group of compositions.

The singularity of the artist's harmonic mentation is an extensive use of twofold dominant and its alteration, which has become a powerful means of dynamism in his vocals.

Much attention is paid by O. Bobykevych to piano as an essential dramatic component. In the solos and ensembles, there are many interludes that enhance the poetic principle.

The vocal Shevchenkiana of O. Bobykevych comprises folk-music and professional types of the material's dynamism that is dictated by the artist's desire to profoundly reveal the dramatic inspiration of the great Kobzar's poetic images. That is why they quickly find their way to the hearts of listeners.

Keywords: Ostap Bobykevych, Taras Shevchenko, solos, *duma* epic.

ПРО АВТОРІВ

- Волошенко Оксана** – провідний мистецтвознавець відділу кінознавства Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України
- Дзюба Діана** – кандидат філософських наук, науковий співробітник відділу кінознавства Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України
- Журавльова Тетяна** – мистецтвознавець 1 категорії відділу кінознавства Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України
- Загайкевич Марія** – доктор мистецтвознавства, професор
- Косицька Зінаїда** – молодший науковий співробітник відділу декоративно-прикладного мистецтва Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України
- Коваленко Єва** – молодший науковий співробітник відділу культурології та театрознавства Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України
- Кукса Надія** – завідувач відділу «Суботівський історичний музей» Національного історико-культурного заповідника «Чигирин»
- Ламонова Оксана** – кандидат мистецтвознавства, науковий співробітник відділу образотворчого мистецтва Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України
- Мойсюк Ольга** – провідний мистецтвознавець відділу декоративно-прикладного мистецтва Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України
- Молчко Уляна** – доцент кафедри музикознавства та фортепіано Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка
- Новікова Людмила** – кандидат мистецтвознавства, молодший науковий співробітник відділу кінознавства Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, член експертної комісії з питань кінематографії Державного агентства України з питань кіно
- Орлова Надія** – завідувач Київського літературно-меморіального будинку-музею Тараса Шевченка
- Пашкова Ольга** – кандидат мистецтвознавства, науковий співробітник відділу кінознавства Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України
- Сержант Людмила** – молодший науковий співробітник відділу декоративно-прикладного мистецтва Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України
- Скляренко Галина** – кандидат мистецтвознавства, старший науковий співробітник відділу образотворчого мистецтва Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України
- Фільц Богдана** – кандидат мистецтвознавства, старший науковий співробітник відділу музикознавства Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України
- Хай Михайло** – доктор мистецтвознавства, завідувач відділу етномузикології ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, професор кафедри музичної фольклористики НМАУ ім. П. Чайковського
- Ходак Ірина** – кандидат мистецтвознавства, науковий співробітник відділу образотворчого мистецтва Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України

Чегусова Зоя – науковий співробітник відділу декоративного мистецтва Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України

Черков Георгій – кандидат мистецтвознавства, науковий співробітник відділу кінознавства Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України

Щербань Анатолій – кандидат історичних наук, докторант Харківської державної академії культури

Щербань Олена – кандидат історичних наук, етнолог, історик, керамолог, краєзнавець, майстер з виготовлення української традиційної ляльки-мотанки, обрядової ляльки з тіста, колекціонер та популяризатор творів українського традиційного мистецтва та народного побуту

ЗМІСТ

ОБРАЗОТВОРЧА ШЕВЧЕНКІАНА

Чегусова Зоя. Мистецька шевченкіана другої половини ХХ – початку ХХІ століття.....	4
Ходак Ірина. Образотворча спадщина Тараса Шевченка в дослідженнях Федора Ернста.....	34
Скляренко Галина. Інтерпретація творчості Тараса Шевченка в українському мистецтві ХХ століття	44
Ламонова Оксана. Шевченківські видання Володимира Юрчишина.....	54
Косицька Зінаїда. Мистецтво витинанки України кінця ХХ – початку ХХІ століття в контексті шевченківської тематики.....	61
Сержант Людмила. Шевченківська тема у фарфорі та фаянсі України.....	69
Орлова Надія. Альбом Лук'яна Семеновича Алексеєва (деякі штрихи до малярської спадщини Тараса Шевченка).....	76
Кукса Надія. Старожитності Чигиринщини в малярській спадщині Тараса Шевченка.....	80
Щербань Анатолій, Щербань Олена. Шевченкіана в глиняних виробах.....	83
Мойсюк Ольга. Традиційні тканини Центрального Полісся в образотворчій спадщині Тараса Шевченка.....	93

ЖИТТЯ І ТВОРЧИСТЬ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА В ЕКРАННИХ ТА СЦЕНІЧНИХ МИСТЕЦТВАХ

Загайкевич Марія. Балетна Шевченкіана	100
Коваленко Єва. Хореографічна інтерпретація Шевченкової «Лілеї» в балеті Костянтина Данькевича (постановки В. Вронського, В. Ковтуна, В. Троценка).....	104
Волошенко Оксана. Інтерпретація постаті Тараса Шевченка в неігровому радянському кінематографі: засади конструювання в рамках радянської культурної політики.....	110
Пашкова Ольга. Пластичне вирішення фільму «Тарас Шевченко» (1926)	117
Дзюба Діана. Телевізійний документальний серіал «Мій Шевченко»: спроба аналізу сучасної рецепції.....	122
Новікова Людмила. Зміна парадигми кінематографічної шевченкіани.....	125
Черков Георгій. Поетика екранного втілення визначної національної постаті на прикладі Тараса Шевченка.....	133
Журавльова Тетяна. Екранізація творів Тараса Шевченка в українському кінематографі: реалізація мелодраматичних принципів першоджерела.....	137

ТАРАС ШЕВЧЕНКО І МУЗИКА

Хай Михайло. Реалістичне відтворення кобзарсько-лірницької традиції у літературній творчості Тараса Шевченка	144
Фільц Богдана. Поезія Тараса Шевченка в інтерпретації українських композиторів (вокальні жанри).....	153
Молчко Уляна. Фольклорні джерела солоспівів Остапа Бобикевича на вірші Тараса Шевченка	158
SUMMARIES	165
ПРО АВТОРІВ	180

НАУКОВЕ ВИДАННЯ

УКРАЇНСЬКЕ МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО:

матеріали, дослідження, рецензії

Випуск 13, 2013

Рекомендовано до друку вченою радою
Інституту мистецтвознавства, фольклористики
та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України

Редактор-координатор: *О. Щербак*
Редактори: *Н. Ващенко, Н. Джумаєва, Л. Ліхнєвська, С. Лутава,*
Л. Тарасенко, Л. Щириця
Редактор англomовних текстів: *П. Рафальський*
Оператори: *І. Боса, І. Матвєєва, Н. Маршєва,*
Т. Миколайчук, Е. Пустова
Комп'ютерна верстка: *М. Голяня*

Підписано до друку 15.11.2013. Формат 60×84^{1/8}
Гарнітура Kudriashov Суг. Ум. друк. арк. 18,36
Обл. вид. арк. 19,75

Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології
ім. М. Т. Рильського НАН України