

Галина Скляренко

УДК 929 Шевченко + 75.03 (477) "19". (092)

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТВОРЧОСТІ Т. ШЕВЧЕНКА В УКРАЇНСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ ХХ СТОЛІТТЯ

Усвідомлення засадничої ролі Т. Шевченка і його творчості для України з'явилося ще за його життя. В українській культурі склався особливий "культ Шевченка", до якого в різний спосіб були залучені часто протилежні ідеологічні сили, що прагнули використати його у своїх цілях. Найгостріших форм "боротьба за Шевченка" набула у ХХ ст., коли митці різних спрямувань – національного модернізму, авангарду, соцреалізму, постмодернізму та ін. – по-своєму інтерпретували його спадщину. У статті простежено протиріччя в інтерпретації творчості Шевченка протягом ХХ ст., наголошено на постійній актуальності його спадщини на шляхах утвердження національної ідентичності та розбудови культури.

Ключові слова: Шевченко, мистецтво ХХ століття, культура.

Galyna Skliarenko. Interpreting Taras Shevchenko's heritage in the context of Ukrainian art of the 20th century

Even during Taras Shevchenko's lifetime, his contemporaries were fully aware of the importance of his person and his body of work for Ukrainian culture. This gave rise to the so called "Shevchenko cult" which has been fostered by different ideological parties, not uncommonly from opposing sides, that sought to use it for their own purpose. The "struggle for Shevchenko" gained utmost acuteness in the 20th century, as the artists that belonged to all kinds of artistic movements, such as national modernism, avant-garde, socialist realism, postmodernism etc., delivered their own readings of Shevchenko's works. The present paper thus traces the contradictions in the interpretations of Shevchenko's oeuvre wrote out in the course of the 20th century, and emphasizes the unremitting relevance of Shevchenko's heritage in the context of national identity search and cultural development.

Key words: Taras Shevchenko, art of the 20th century, culture.

Непересічне значення творчості Т. Шевченка для української культури було зрозуміле вже його сучасникам. Не випадково величезна українська шевченкіана, до якої входять не лише наукові дослідження спадщини поета, філософа, художника, а й критичні есеї та присвячені йому твори мистецтва, почала складатися ще з другої половини ХІХ століття, утворивши сьогодні потужний шар національної гуманітаристики. Однак, напевне, саме зараз, в

умовах державної незалежності, коли доробок Т. 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 заново осмислити місце митця в національному поступі, а й проаналізувати особливості інтерпретації його спадщини на різних історичних етапах. Тим більше, що на кожному суспільному зламі постать Т. Шевченка так чи так консолідувала навколо себе напружене дискусійне поле, стаючи каталізатором культурно-суспільних проблем і водночас залишаючись постійним об'єктом різноманітних, найчастіше ідеологічних маніпуляцій. Не випадково у відомому дослідженні "Нариси з історії нашої культури" Є. Маланюк зазначав, що "цитатами з Шевченка, як цитатами з Біблії, можна доводити все", і кожна з "ідеологій" та "партиї" у нас може – за допомогою цих цитат – з тріумфом проголошувати Шевченка своїм" [11, 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, із другого – віддзеркалює суто міфологічне сприйняття його спадщини, що, особливо протягом ХХ століття, постійно "коригувалася" в потрібному панівній владі змістовно-ідейному річизні.

У цьому зв'язку явищем національної культури став "культ Шевченка", до якого так чи так були й залишаються причетними різні ідейні, ідеологічні, політичні табори, постійно використовуючи його ім'я і творчість у своїй риторичі. Показово, що основні прикмети образу Шевченка та стереотипи сприйняття його мистецтва, які в більшості сформувалися ще в ХІХ ст., в умовах української бездержавності 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 тих 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, які розповідали про нелегку українську долю, у той час як новаторські філософські поеми "Сон" і "Кавказ", що через драматично-гротескову образність викривали імперську колоніальну політику величезної держави, найчастіше залишалися поза широкою увагою. Те ж стосується й малярської спадщини, де найменш дослідженими й популярними зостаються 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 Шевченко постає таким, яким ми здатні його побачити.

Про неоднозначну роль "культу Шевченка" в українській культурі заговорили ще з кінця ХІХ ст. Уже тоді було очевидно, що його поширення віддзеркалювало загальне національне визнання Шевченкового генія, перетворюючи його на символ національного самовизначення та самоствердження. Однак канонізація його спадщини, яка виступала певним еталоном національного мистецтва, перетворювала її на закриту для критики зону, що не лише ставало на заваді багатобічному аналізу його творчості, а й "перекривало" розвиток нових художніх явищ і спрямувань. Закономірно, що поряд з апологетичним сприйняттям доробку Т. Шевченка поступово виникало й полемічне ставлення до нього, коли "культ Шевченка" ставав поштовхом для широких дискусій про

розвиток національного мистецтва та культури, водночас актуалізуючи його в новому художньому просторі.

“Полеміка із Шевченком” розпочалася в роботах П. Куліша, І. Франка та М. Драгоманова. Зокрема, І. Франко наголошував на необхідності для української поезії “позбутися клейма епігонства стилю Шевченка”, а читачам – не судити про українську літературу лише за його творами [23, 333-334]. М. Драгоманов у відомій статті “Шевченко, українофіли і соціалізм”, зауважуючи необхідність глибокого, усебічного 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, 100]. Пізніше популярний художній критик Семен 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 [17, 79-85]. Теза ця залишається актуальною і для нашого часу.

Багато уваги присвятили Шевченкові критики одного з перших програмно модерністичних часописів – “Українська хата”. Варто наголосити: попри те, що журнал загалом украї негативно оцінював українську художньо-культурну спадщину (за висловом М. Сріблянського, “культури в нашій минувшині нема!”), сам Шевченко залишався тут незмінним авторитетом, не підвладним будь-яким культурно-мистецьким зрушенням, здатний зберігати своє значення й вартісність у новому часі. Чи не повніше позицію модерністів стосовно 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” [5, 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, з’умій працювати і страждати, з’умій бути палієм душ людських, а не паперу, з’умій бути щирим в усіх своїх думках і вчинках...” [5, 461]. Проте одночасно глибоку відразу викликають у нього ті форми “культу Шевченка”, яких набуло в Україні його вшанування з його псевдопатріотизмом, сентиментальним замилюванням, консерватизмом, що постають як “приспособлення Шевченка до всіх біжучих потреб, інтересів..., це перекручення Шевченківських думок, переінацування духу його творчості, навіть тексту його “Кобзаря”, це культ власного недомисля...” [21, 205]. Інший критик журналу А. Товкачевський зазначав, 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” [22, 421]. Вагоме місце посіла ця тема у книжці “Тарас Шевченко” провідного критика “Української хати” М. Євшана, думки якого не втратили своєї актуальності й до 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” [6, 6-7].

Але, хоч би як сприймали модерністські критики різноманітні Шевченківські свята та присвячені йому 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, заслуговують на увагу настійливі спроби встановити пам'ятники Шевченкові в різних містах України, що розпочалися зразу після його смерті, однак постійно заборонялися царським урядом [доклад. див.: 26]. Лише під впливом революційних подій 1905 – 1907 рр. українській громадськості вдалося протягом наступних 1909 – 1913 рр. провести чотири міжнародні конкурси на пам'ятник Шевченкові, в яких загалом узяло 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 Шевченка, а й відіграли важливу роль у консолідації мистецьких сил, зокрема у зростанні скульптурної школи.

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

Окрема тема – місце 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 із глядачем (читачем) тощо. Проте й тут у колі дискусій і зацікавлень митців Шевченко залишився принциповою фігурою.

Новаторськими явищами в українському мистецтві стали спектаклі Л. Курбаса за творами Шевченка у сценографічному оформленні А. Петрицького – “Шевченківська вистава” 1919 р. у Молодіжному театрі за мотивами інсценізованих режисером поезій, в якій шевченківські образи розкривалися через напружено контроверсійну стилістику експресіонізму, і “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 призму подій революції та громадянської війни, як співзвучні часу, коли споконвічна українська боротьба за незалежність зіштовхувалася з новою історичною проблематикою.

Але, мабуть, чи не найцікавіше й парадоксальніше прозвучала шевченківська тема в українських футуристів на чолі із М. Семенком. Слід зазначити, що творчість М. Семенка, яка розпочалася ще на сторінках “Української хати” й була досить жорстко критикована його дописувачами, по суті, розвивала й робила радикальнішим 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 Семенком у книжці “Дерзання. Поези” у 1914 р., в якому наголошувалося: “Ти підносиш мені засмальцьованого “Кобзаря” і кажеш: ось мистецтво. Чоловіче, мені за

тебе соромно... Ти підносиш мені заявлені мистецькі "ідеї", й мене канудить. Чоловіче. Мистецтво є щось таке, що тобі і не снилось. Я хочу тобі сказати, що де є культ, там немає мистецтва. А передовсім воно не боїться нападів, навпаки, в нападах воно гартується. А ти вхопивсь за свого "Кобзаря", від якого тхне дьогтем і салом, і думаєш його захистить твоя пошана. Пошана твоя його вбила. Й немає йому воскресіння. Хто ним захоплюється тепер? Чоловік примітивний... Час титана перевертає в нікчемного ліліпута, і місце Шевченкові в записках наукових товариств. Поживши з вами, відстаєш на десятиріччя. Я не приймаю такого мистецтва. Як я можу шанувати тепер Шевченка, коли я бачу, що він під моїми ногами?... От все, що залишилось від Шевченка... Я палю свій "Кобзар" [цит. за: 5, 272-273]. У цьому маніфесті були окреслені визначальні для авангарду принципи трансформування традицій – утвердження через заперечення, відверта конфронтація із попередниками, загострення протиріч та конфліктів, завдяки чому традиційні вартості наче "перевірялися" на актуальність, очищалися від застарілих інтерпретацій, відкриваючи можливість для нового тлумачення. Варта до уваги в цьому плані думка О. Блока, висловлена 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, 198]. Зробити Шевченка "ближчим по-новому" стане в 1920-ті роки завданням митців часопису "Нова Генерація", на чолі яких стоятиме М. Семенко. Однак і цей перший його маніфест був спрямований не проти Шевченка, а проти застарілих мистецьких цінностей, що здавалися йому віджилими й такими, що не відповідають новому часу. Як і його попередники, Семенко критикував не поета, а його "культ" в українській культурі, що, на його думку, стримував її поступ. Ставлення ж Семенка й українських футуристів до Шевченка зоставалося надзвичайно шанобливим: вони зараховували його до "титанів" мистецтва. Вважаючи, що великому мистецтву й 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 й 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" [див.: 18]. У 1924-му (а потім у 1925 та 1928 роках) він видає збірки своїх поетичних творів під назвою "Кобзар" (видання 1928 р. називалося "Малий кобзар"), підкреслюючи так не тільки їх значення для української культури, а й перш за все зв'язки, паралелі між переломними культуротворчими явищами. Цей мотив у властивому авангарду іронічному, оксюморонному плані виникає і в написаному Семенком пригодницькому оповіданні "Мірза Аббаз-Хан", дія якого відбувається в пасажирському потязі Москва – Берлін, де оповідач, ототожнений з автором, даруючи афганському дипломатові примірник Шевченкового "Кобзаря", заявляє: "Тарас Шевченко – мій літературний псевдонім" [див.: 2].

Окрема рубрика "Реабілітація Шевченка" існувала й на сторінках редакційного М. Семенком часопису "Нова Генерація" (1927–1930). Тут полеміку із Шевченком вели поети, котрі присвячували йому свої вірші. Серед них –

“Моя ораторія” Гео Шкурупія, в якій він звертався до Шевченка: “Ви – ікона в накрохмалених рушниках!” І далі: “Ви тепер були б опудалом, як і ми, для всіх просвітянських орд” [13, 325, 326]. Або поема “Без ікон і без трупів” Едварда Стріхи (М. Семенка), де автор проголошує: “Сьогодні футуристи / перед брамою в залізний / соціалізм / схиляють в пошані / голови / перед першим українським / футуристом / Галло, Тарасе Григоровичу!” [14, 7]. Таке ж спрямування мають вірші Є. Ярового “До мертвих і живих на Україні і в еміграції сущих”, О. Влизька “Заклик до громадської дисципліни” [див.: 15], Ол. Коржа “Хоробрий товариш” (“Знаємо Ваші перед світом заслуги: / лишаєтесь геніальним поетом і бунтарем. / Ви нині були б нашим кращим другом / і Україну стару спалили б творчим вогнем...” [16, 19]), а також Віктора Вера “Наш!”, в якому наголошено: “...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” [12, 375].

У цьому контексті варто згадати й незакінчену “Повість про гірке кохання Тараса Шевченка” Гео Шкурупія¹. Ця експериментальна проза поєднує в собі біографічні й історичні факти, витяги зі щоденника поета. Хронологічні межі оповіді охоплюють час від петербурзького періоду до життя після заслання, розширюючись завдяки ретроспекціям. Серед епізодів: М. Костомаров і Шевченко у трактирі; Шевченко на балу у вищому світі; Енгельгардт у ліжку; історичний відступ про Миколу І; розмова з І. Тургеневим; 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 становить собою авторську версію “реабілітації” Шевченка, показуючи, як писав М. Семенко, що він теж “з черевом та мозком, а не висохлі, підмащені олією моці”². 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” [7, 329-330]. Шкурупій складає свою повість із підкреслено різноманітних фрагментів, де іронія поєднується із фактологічністю, а оповідність традиційного роману – із майже науковими розвідками, критикою, полемікою. Відтак у його творі перетинаються кілька літературних жанрів, що акцентує увагу на різних виявах Шевченкової особистості.

Звернення до Шевченка знаходимо і в альманасу “Авангард”, навколо якого гуртувалася інша гілка українських митців, що полемізували з панфутуристами “Нової Генерації”. Однак і тут, у “Бюлетені Авангарду” (1928) 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 напрямків. Та й сам життєвий шлях Шевченка ніби узагальнював ті колізії, які в різні часи переживала Україна. Розказуючи йому в листах про нагальні проблеми мистецького життя, радячись із ним про шляхи художнього поступу, автори цих послань (перший лист підписаний Л. Черновим, другий – Л. Черновим та О. Забілою) аналізували культурну

¹ Частина повісті була надрукована в “Новій Генерації” (1930, № 5, с. 8-17), решта – у “Житті і революції” (1930, № 6, с. 6-28).

² Слова одного з епіграфів до “Повісті”, узятих із поеми М. Семенка “Без ікон і трупів”; другий епіграф, що був надрукований тільки до розділів у “Новій Генерації”, цитує “Дерзання” Семенка: “Нині Шевченко під моїми ногами” [див.: 19].

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...” [25, 18].

У 1920-ті роки “тема Шевченка” – одна з ключових у мистецьких дискусіях. Окрім уже названих авангардних об’єднань та видань, варто згадати М. Хвильового – провідну постать українського відродження, чії статті зумовили славетну “літературну дискусію”. Образ Т. Шевченка з’являється на сторінках його головного роману “Вальдшнепи”, в якому Дмитрій Карамазов, протагоніст автора, гостро констатує: “...з Тарасами Шевченками я нічого не маю спільного”. Стурбований долею української культури, яка в 1920-ті роки мала шанс переступити свою традиційну “селянсько-народницьку” модель і залучитися до новітніх, перш за все модерністичних європейських напрямків, 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. У романі він наголошує: “А за те я його ненавиджу..., що саме Шевченко кастрував нашу інтелігенцію. Хіба це не він виховав цього тупоголового раба-просвітянина, що ім’я йому леґіон? Хіба це не Шевченко – цей, можливо, непоганий поет і на подив малокультурна й безвольна людина, – хіба це не він навчав нас писати вірші, сентиментальничати “по-катеринячи”, бунтувати “по-гайдамачому” – безглуздо та безцільно – й дивитись на світ і будівництво його крізь призму підсолодженого страшними фразами пасеїзму? Хіба це не він, цей кріпак, навчав нас ляяти пана, як-то кажуть, за очі й пити з ним горілку та холуйствовати перед ним, коли той фамільярно потріпає нас по плечу й скаже: “А ти, Матюшо, все-таки талант”. Саме цей іконописний “батько Тарас” і затримав культурний розвиток нашої нації і не дав їй своєчасно оформитись у державну одиницю. Дурачки думають, що коли б не було Шевченка, то не було б і України, а я гадаю, що на чорта вона й здалася така, якою ми її бачимо аж досі...” [24, 221-222]. Пристрасна, полемічно загострена позиція письменника викликала, як відомо, бурхливу реакцію, примушувала заново осмислити як спадщину Т. Шевченка, так і подальші спрямування національної культури. Водночас саме в 1920-ті роки багато було зроблено для науково-академічного дослідження Шевченкового доробку.

“Боротьба за Шевченка” прокреслила все 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, інтерпретували його поезію щодо свого розуміння класової боротьби й народної революції. І народницько-хуторянському, і войовничо-націоналістичному культам Т. Шевченка вони протиставляли свій більшовицький культ. У цьому химерно поєдналися і щире розуміння всіх протестних і революційних ідеологій минулого як складників чи співників більшовизму, і водночас досить цинічний політичний розрахунок” [8, 55]. Зразу ж після революції Шевченко зарахований до офіційного радянського пантеону. Його ім’я було зазначене у 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 синові українського народу, а й демонструючи своє бачення його образу, до якого на кожному історичному етапі додавалися свої риси.

На особливу увагу заслуговують тут пам'ятники Т. Шевченкові, створені І. Кавалерідзе. Тим більше що до цього образу скульптор звертався протягом усього життя. У 1911 і 1912 роках він брав участь у конкурсах на пам'ятник Т. Шевченкові в Києві. Варто наголосити, що саме тоді, на початку ХХ ст., у мистецтві поступово складалася "іконографія Шевченка", яка значною мірою опрацьовуватиметься в наступні десятиліття. Прикметно, що в перших проектах Кавалерідзе приваблює саме драматичність долі і творчості українського генія, однак поступово він позбавляє образ поета "народницьких" деталей – смушкової шапки, свитки, чобіт. Шевченко для нього – філософ, інтелігент, людина напруженого внутрішнього життя й духовного драматизму. Пізніше, у 1918 р., ці риси стануть основою одного з найяскравіших його пам'ятників Шевченкові – у Ромнах. Досить докладно проаналізований у мистецтвознавчій літературі, він і зараз вражає глибиною образу, рідкісною для пам'ятника неоднозначністю психологічної характеристики. У нашому контексті важливі ті зміни, які відбулися у трактуванні образу. Зокрема, 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" [9, 61-62]. Варто нагадати, що протягом 1917 – 1920-х 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 Шевченка в Ромнах чи не найповніше відповідав саме цій, національній революції.

Нові образні риси визначили рішення пам'ятників Шевченкові 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, котрий у задумливій позі сидів, зіпершись головою на зігнуту в лікті руку. Вільне монументалізовано-узагальнене трактування зовнішності Шевченка, що поставав ту велетню 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 найоригінальнішим постає нездійснений проект пам'ятника Т. Шевченкові в Каневі (1926), коли сама славнозвісна Чернеча гора мала стати природним п'єдесталом для могутньої фігури поета, який напівлежачи мав споглядати Україну. Варіанти проекту розкривають фантазію і пластичний потенціал майстра, котрий тяжів до узагальнених могутньо-монументальних форм, динамічного лаконізму композицій, що несли в собі напружену внутрішню енергію та силу. У 1944 р., під час Великої Вітчизняної війни, яка спустошила Україну, І. Кавалерідзе створив проект нового пам'ятника Шевченкові, що став етапним для інтерпретації його образу в українському мистецтві. На відміну від попередніх, в яких поет поставав як задумливий філософ, людина глибокого внутрішнього життя та самозосередженості, у цьому проекті він показав Шевченка як активну, діяльну особу, здатну перемагати долю. Постать

на повний зріст підіймається на високому прямокутному постаменті, її рух спрямований уперед, 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 століття, в якому плащ-крилатка, огортаючи фігуру глибокими експресивними складками, увиразнює стрімкість руху, його драматичну динаміку. Це був новий Шевченко, сповнений сили, дії, певної романтичної піднесеності й духовної наснаги. Пізніше, у 1964 р., цей проект І. Кавалерідзе взяли за основу молоді художники М. Грицюк, Ю. Сенкевич, А. Фуженко для нового пам'ятника Шевченкові 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. Кавадерідзе – радше виняток в українському радянському мистецтві, в якому, починаючи із 1930-х років, “шевченкіана” поряд із “ленініаною” окреслюють офіційний простір культури, перетворюючи Т. Шевченка на персонажа ідеологічно препарованої історії.

Складається радянська іконографія зображення життя і творчого шляху Шевченка як “поета-демократа, матеріаліста, атеїста, революціонера, друга Бєлінського, Добролюбова та Чернишевського”, у той же час окреслюється його місце в системі вітчизняної культури, підпорядковане взаємодіям між “провідною” російською й супідрядною українською культурою. Через Шевченка, через ідеологічно затверджене образно-тематичне прочитання його біографії (найпоширенішими сюжетами були “Тарас-пастух”, “У засланні”, “Шевченко в гостях у російських письменників” та ін.) і поетичних образів у суспільній свідомості формувався “статус України в СРСР”. Поява творів на шевченківську тематику стимулювалася також широкими державними святкуваннями його ювілеїв (зокрема 125-річчя з дня народження у 1939 р.), що супроводжувалися офіційними замовленнями. Звідси – численні фільми, картини, скульптури та графічні серії, що загалом мали ілюстративний характер. Не випадково Г. Грабович у своїй книжці “Шевченко, якого не знаємо” наголошує: “...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, 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, 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. Дерєгуса “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 посіла картина Г. Мєліхова “Молодий Тарас Шевченко в майстерні К.П. Брюллова (1947), на якій через сюжетну сцену алегорично відтворено офіційні версії стосунків російського та українського мистецтва.

Показово, що й у другій половині століття, у нових суспільно-культурних умовах образ Шевченка не раз з'являвся у творчості художників, виступаючи тепер засобом полеміки з офіційною (радянською, а потім пострадянською) культурою. Зокрема, етапною подією, яка 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 вестибюлю червоного корпусу Київського державного університету ім. Т.Г. Шевченка 1964 р. Він становив собою триптих, у центральній частині якого була зображена постать Шевченка у 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” [10, 1]. Проте зауваження посадових осіб, що прозвучали на обговоренні твору: “В образах вітража немає й найменшої спроби показати Шевченка радянського світогляду... твір, глибоко чужий принципам соціалістичного реалізму” [10, 2], – стали причиною знищення твору й жорстко зламали творчі та особисті долі його авторів.

Та й останніми роками, у найбільш радикальному сучасному актуальному мистецтві, інтенції якого пов’язані із критичним аналізом культури, її стереотипів, правдивих і міфологічних вартостей, “дискурс Шевченка” не втрачає свого значення, виступає певним індикатором національних проблем, місцем перетину політичних баталій і нових ідеологічних маніпуляцій. Не випадково в центрі експозиції однієї з етапних для сучасного мистецького поступу в Україні художньої виставки “Бренд “Українське” (2001, Центр сучасного мистецтва при Києво-Могилянській академії) перебувала інсталяція “Портрет Тараса Шевченка” художників І. Дюріча й І. Подольчака. Образ поета як найстійкіший “бренд” української культури розглянуто тут у контексті визначення параметрів національного художнього простору, де головна інтрига полягала в самій “історії створення” портрету, у доволі скромній реалістичній манері написаного нібито 1924 р. в Нью-Йорку на еміграції славетним авангардистом Давидом Бурлюком. На час виставки він був нібито взятий із Праги з колекції приватної особи. Твір спровокував у пресі жваві обговорення можливості “повернути портрет Шевченка на Батьківщину”, водночас поєднавши різні національні вартості – славетного поета й засновника вітчизняного авангарду, так належно й не оціненого досі в Україні. Щоправда, ходили чутки, що портрет написали самі Дюріч із Подольчаком, відомі любителі всяких містифікацій. І все ж кого насправді хотіли повернути в Україну – “Тараса Шевченка” чи “Давида Бурлюка”? У сусідній залі експонувався інший портрет Шевченка, написаний на старому килимі художником А. Сагайдаковським. Він відсилав глядачів до традиції радянських часів, коли поширеними були зображення відомих осіб на килимах, вазах і тарелях. На цьому портреті Шевченко – 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 і сьогодні проблеми маніпулювання Шевченком, використання його образу для “декорації” тих чи тих політико-ідеологічних цілей.

І насамкінець варто згадати проєкт молодих художників групи “Р.Е.П.” (Революційний експериментальний простір), що, як і сама група, виник на хвилі революційних подій в Україні 2004 р. Тоді як відгук на ідею президента В. Ющенка “створити український Ермітаж” молоді митці запропонували свою версію подібної колекції, зібравши у спільному, часто жорстко контроверсійному

просторі символи національних цінностей. Портрет Шевченка і тут опинився в центрі дискусії: залучений 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 в 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 іще на межі XIX століття критичний шевченківський дискурс не втратив своєї актуальності і в сучасній культурі, виступаючи полем активних творчих дискусій, в яких та чи та “критика Шевченка” постає засобом не тільки нового прочитання його мистецтва, а й осмислення засад національної культури. Постійне “звернення до Шевченка”, авторське прочитання його образу, творчості й нині окреслює в українському мистецтві напружене, часто відверто полемічне творче поле, яке підживлює і стимулює нові культуротворчі пошуки.

ЛІТЕРАТУРА

1. Блок А. Записные книжки. 1901 – 1920. – М., 1965.
2. Глобус. – К., 1923. – 1 листоп.
3. Грабович Г. Шевченко, якого не знаємо. – К., 2000.
4. Драгоманов М. Літературно-публіцистичні праці: У 2 т. – К., 1970.
5. Євшан М. “Suprema Lex”. Слово про культуру українського слова // *Українська хата*. – 1914. – № 3-4. – С. 272-273.
6. Євшан М. Тарас Шевченко. – К., 1911.
7. Гльницький О. Український футуризм. 1914–1930. – Львів, 2003.
8. Історія української літератури XX століття: У 2 кн. / За ред. В.Г. Дончика. – К., 1998. – Кн. 1.
9. Кавалерідзе І. Так починалася робота на революцію // *За Ленінським планом*. Монументальна пропаганда на Україні в перші роки Радянської влади. 1918 – 1922. Документи. Матеріали. Спогади. – К., 1969.
10. Карогоцький Р. Драма шістдесятників // *Образотворче мистецтво*. – 1991. – № 1.
11. Маланюк Є. Нариси з історії нашої культури // *Дніпро*. – 1991. – № 1.
12. *Нова Генерація*. – 1928. – № 12.
13. *Нова Генерація*. – 1928. – № 5.
14. *Нова Генерація*. – 1928. – № 7.
15. *Нова Генерація*. – 1928. – № 8; 1928. – № 10.
16. *Нова Генерація*. – 1929. – № 10.
17. Петлюра С. Статті. – К., 1993. – С. 79-85.
18. *Семафор у майбутнє*. Апарат Панфутуристів. – 1922. – № 1.
19. Семенко М. Держання. Поези. – К., 1914.
20. Сріблянський М. Етюд про футуризм // *Українська хата*. – 1914. – № 6.
21. Сріблянський М. Поет і юрба // *Українська хата*. – 1910. – № 3.
22. Товкачевський А. Література і наші “народники” // *Українська хата*. – 1911. – № 9.
23. Франко І. Твори: У 20 т. – К, 1950–1956. – Т. 16.
24. Хвильовий Микола. Твори: У 2 т. – Т. 2.
25. Чернов Л. Лист до Шевченка // *Бюлетень Авангарду*. – Харків, 1928.
26. *Шевченківський словник*. – К., 1977. – Т. 2.

Отримано 19 грудня 2013 р.

м. Київ