

на особистій інтерпретації мистецтвознавця, а на дослідженні фундаментальних законів. Автор з'ясовує принципи зародження, критерії функціонування, розвитку та міграції форм. Це необхідно для формування подальшої стратегії і характеру дослідження певного виду народного мистецтва.

Українські вчені за останнє десятиліття створили методологічну базу для дослідження орнаментики. Але на даному етапі не вистачає фундаментальної роботи, яка б узагальнила здобутки провідних учених у цьому напрямі. Необхідним став і тлумачний словник наукових понять, який дозволив би не плутатись у термінології і чітко окреслювати методику досліджень.

1. *Кокорина Ю., Лихтер Ю.* Морфология декора. — М., 2007.
2. *Волков Ф.* Отличительные черты южно-русской орнаментики // Труды III археологического съезда в России. — К., 1878. — С. 324.
3. *Рыбаков Б.* Древние элементы в русском народном творчестве. (Женское божество и всадники) // Советская этнография. — 1948. — № 1. — С. 90.
4. *Городцов В.* Дако-сарматские религиозные элементы в русском народном творчестве // Труды ГИМ. — М., 1926. — Вып. 1. — С. 34.
5. *Латынин Б.* Мировое древо жизни в орнаменте и фольклоре Восточной Европы. К вопросу о пережитках. — Ленинград, 1933.
6. *Антонович Д.* Український орнамент // Українська культура: лекції за редакцією Дмитра Антоновича. — К., 1993. — С. 385–404.
7. *Рыбаков Б.* Древние элементы в русском народном творчестве. (Женское божество и всадники) // Советская этнография. — 1948. — № 1. — С. 95.
8. *Клейн Л.* Воскрешение Перуна. К реконструкции восточнославянского язычества. — С.Пб., 2004.
9. *Китова С.* Полотняний літопис України. — Черкаси, 2003. — С. 93.
10. Там само. — С. 93.
11. *Иванов С.* Народный орнамент как исторический источник // Советская этнография. — 1958. — № 2. — С. 3–23.
12. *Иванов В., Топоров В.* Структурно-типологический подход к семантической интерпретации произведений изобразительного искусства в диахроническом аспекте // Труды по знаковым системам. — Тарту, 1977. — Вып. 411. — С. 105.
13. Там само.
14. *Кокорина Ю., Лихтер Ю.* Морфология декора. — М., 2007.
15. *Романець Т.* Стародавні витоки мистецтва української народної кераміки. — К., 1996. — С. 82.
16. Там само. — С. 81.
17. *Селівачов М.* Лексикон української орнаментики. — К., 2005.
18. *Найден О.* Іконографічні і вербальні образні форми у народному мистецтві // Народне мистецтво. — 2005. — № 1–2, 3–4.

*Наталія Кубриш  
(Одеса)*

## **ОБРАЗ Т. Г. ШЕВЧЕНКА У СКУЛЬПТУРІ ІВАНА КАВАЛЕРІДЗЕ: ВІД РЕАЛІЗМУ ДО МОДЕРНІЗМУ**

До образу Кобзаря І. Кавалерідзе вперше звернувся 1909 р. під час конкурсу на пам'ятник поетові для Києва. Скульптор створив два варіанти проекту. Уже першому варіантові притаманне новаторство у трактовці форми. Очевидно, на І. Кавалерідзе вплинули скульптури О. Родена і, можливо, П. Трубецького й А. Голубкіної. Скульптор згадував: «У той час Париж для мене — це Гюго, Роден, Аронсон. Щодня я прокидався із думкою: сниться мені чи я насправді в Парижі?! Гюго в мармурі і бронзі Родена дивиться на мене» [7, 35]. На образний лад пам'ятників Т. Шевченкові І. Кавалерідзе могла також вплинути грандіозна фігура роденівського «Мислителя» (1880–1917), що мала значення для всього мистецтва кінця ХІХ — початку ХХ ст. Символічно, що вона була створена для композиції «Ворота Пекла». Роздуми про трагізм епохи, сповненої братовбивчими війнами, відчуженням людей, про втрату зв'язку з божественним началом виражені в позі «Мислителя», що стала пластичною характеристикою часу.

І. Кавалерідзе створює образ Т. Шевченка як пророка. У ньому він близький до ідеї О. Архипенка, який не раз звертався до образу великого поета (наприклад, «Тарас Шевченко» (1933), «Шевченко-пророк» (1936)). У скульптурі «Шевченко-пророк» поета показано з атрибутом пророків — сувоєм. Таке трактування правомірне. Т. Шевченко часто звертається до народу від імені Бога. Він — страдник, що живе життям народу і лише для народу. Цікаво, що, за спогадами І. Кавалерідзе, історик М. Довнар-Запольський ототожнював Т. Шевченка з Кирилом і Мефодієм, поаяк заради просвітництва він ішов на подвижництво [10, 15]. Як бачимо, образ Кобзаря можна ототожнювати з архетипом жертви заради добробуту й щастя народу.

Перші два варіанти пам'ятника поетові І. Кавалерідзе не були реалізовані. Тільки 1918 р. у Ромнах встановили перший пам'ятник Кобзареві. Деякі дослідники мистецтва вважають, що цей пам'ятник був тісно пов'язаний з планом монументальної пропаганди. Так, автори книги «Українське мистецтво другої половини ХІХ — початку ХХ століття» Б. Лобановський і П. Говдя пишуть: «Перший пам'ятник Т. Шевченку було встановлено вже після Жовтневої революції, в процесі реалізації ленінського плану монументальної пропаганди. Серед творців скульптурної Шевченкіани були активні учасники конкурсів — московський скульптор С. Волнухін та український майстер І. Кавалерідзе, якому належать монументи Т. Шевченку в Ромнах (1918) та Полтаві (1925)» [14, 45]. Але це не зовсім так, тому що політична ситуація в Україні після Жовтневої революції розгорталася за іншим сценарієм, ніж у Росії. Так, упродовж 1917 р. й пізніше більшість української інтелігенції своє сподівання на національне відродження України пов'язувала з діяльністю Центральної Ради. Вони були небезпідставні. Принаймні в перший період своєї діяльності вона концентрувала в собі волю українського народу до історичного буття. Після проголошення Української Народної Республіки (20 листопада 1917 р.) її уряди, попри зміни в партійному складі і своїй загальнополітичній орієнтації, дбали про розвиток національної культури. Зрештою, і режим П. Скоропадського, який прийшов до влади після підтриманого німцями гетьманського перевороту (29 квітня 1918), також бажав виступити від імені Української держави, робив чимало кроків задля національної культури. Українське мистецтво періоду його державної підтримки й утвердження своєрідності шляхів розвитку (1910–1920 ті рр.) відчувало себе частиною європейського. Воно поєднувало питання якості з володінням технічними досягненнями західної культури.

Ці політичні події не могли обминути І. Кавалерідзе, який брав активну участь у відродженні національної культури і мав тісні контакти з українською прогресивною інтелігенцією. Знайомство скульптора з видатними українськими діячами культури розпочалося ще в сім'ї С. Маза-ракі. І. Кавалерідзе захоплювався, як і його дядько, національною історією та культурою. У травні 1917 р. І. Кавалерідзе за дорученням тимчасового уряду їде на Всеукраїнський військовий з'їзд, скликаний Центральною Радою. Після зустрічі з С. Петлюрою, котрий порадив йому займатися не політикою, а творчістю, повертається до Ромен [11, 45]. У період тоталітаризму такі факти не могли бути оголошені дослідниками, оскільки це могло мати трагічні наслідки.

У Ромнах скульптор починає працювати над створенням пам'ятника Т. Шевченкові. Відкриття пам'ятника Кобзареві відбулося 27 жовтня 1918 р. Це був перший пам'ятник Т. Шевченкові в добу УНР [11, 46]. Тільки в березні 1919 р. Тимчасовий робітничо-селянський уряд України доручив відділу мистецтв оголосити конкурс на пам'ятник великому поетові [13]. І. Кавалерідзе пригадував: «Повертаюсь до літа 1918 року, коли споруджувався пам'ятник Шевченкові. З юних літ мене захоплювала монументальна пластика — вічне мистецтво вічних образів. Я мріяв створити цілий цикл пам'ятників видатним діячам історичного минулого. Серед них був і Шевченко» [7, 68].

Пам'ятник Т. Шевченкові в Ромнах створювався у відчутті пронизаного пафосом революційного романтизму часу. Але в ньому зберігаються реалістичні засоби відображення природи (традиційна форма відповідала умовам замовлення). До речі, образне й композиційне рішення цього пам'ятника дуже близьке до першого київського варіанту (1909). Однак, на відміну від нього, в деяких місцях скульптури в Ромнах помітне узагальнення пластичних об'ємів, проявляється більша чіткість форми. Це впливає на світлотіньові характеристики пам'ятника в просторі. Надаючи образу узагальненого рішення, скульптор відмовляється від натуралістичного трактування обличчя і фігури. Слід згадати, що на формування манери пластики І. Кавалерідзе мало вплив ознайомлення зі світовою культурою під час перебування в Парижі (1909–1910). Скульптор опинився в центрі художнього життя Європи. Це період найбільш напруженого пошуку нових форм у мистецтві. Він з подякою пригадував настанови улюбленого вчителя Н. Аронсона: «Не треба великого

підсвічування — дробиться форма. Натурою рекомендую користуватися як гіпсом. Ви мимоволі захопитесь фотографуванням. Натурі дайте можливість вільно рухатися. Розмовляйте з нею і через це пізнавайте її. Фотографічну подібність приборіть» [7, 35]. У Парижі І. Кавалерідзе зустріне не тільки з другом дитинства — О. Архипенком, який тоді вже був достатньо відомим скульптором авангарду, а також із С. Ерзей, О. Екстер та ін. Художнє середовище Парижа виявилось плідним імпульсом і підтримкою його творчого потенціалу.

У пам'ятнику Т. Шевченкові фігура народного поета набуває надзвичайної виразності й монументальності багато в дечому за рахунок поєднання з виразним постаментом, який став частиною образу поета. Постамент втілює символічно ємний образ кургану-гори. Н. Капельгородська пише: «Автор майстерно використав зміцнення масштабів. Невеличка за розмірами (дві натури) постать замисленого Тараса вражала своєю єдністю з символічним курганом, що перетворювався на постамент» [12, 14]. Спроби введення в монументальну скульптуру постаментів у вигляді кам'яних глиб і скель робились і раніше, наприклад, фонтан «Чотири ріки» Берніні, але в такому разі він мав декоративний характер. Ця ж ідея була використана Фальконе в монументі Петру І. Д. Аркін відзначає: «Образ скелі як символу «переможених труднощів» уявлявся Фальконе в найбільш природному, звичайному вигляді — у формі дикої кам'яної скелі, яку перемагає герой. Новаторський досвід введення в офіційний монумент подібної «натуральної» гранітної брили став художнім висновком з ідеї натуральності, «вірності природі» — цих основоположних естетичних принципів просвітництва XVIII ст.» [1, 355].

Фігура поета зливається з образом гори-кургану. Тим самим він приймає її символічну значимість, енергію і міць. У час бентежного стану духу рідна земля дає силу селянському сину. Постамент плавно переходить у реальний ландшафт. Скульпторові вдалося втілити задум, про який він пізніше писав: «У роменському пам'ятнику уже в самій поставі голови, в руці, що лежить на коліні, у всій фігурі, органічно злитій з п'єдесталом, що нагадує курган, я намагався поряд з соціальною характеристикою передати нездоланну внутрішню силу поета, його зв'язок з рідною землею. Хотілося, щоб пам'ятник збуджував думку про безсмертя тепер уже звільненого від пут революційного слова Шевченка. Про це повинні були говорити і рядки, висічені на п'єдесталі:

*...і оживу,  
і думу вольную на волю  
із домовини воззову» [7, 68].*

В образі Кобзаря відчувається духовна сила й поетичність, але присутній також внутрішній драматизм. Це підкреслюється постановкою і характером рук. Голова низько опущена. Поет заглиблений у переживання про драматичну долю українського народу. Психологічний стан Т. Шевченка споріднений з тим, що пережив його великий співвітчизник М. Гоголь, який прагнув оживити «мертві душі» сучасників. Н. Андреев створив пам'ятник, у якому, за словами академіка Д. Сараб'янова, письменник «з сумом дивиться не стільки на світ, скільки в глибини своєї змученої і втомленої душі» [16, 270]. Чудово знаючи творчість Кобзаря, І. Кавалерідзе відчув, що всій творчості поета притаманний саме драматизм. Як зазначає Г. Грабович, поезія Т. Шевченка найчастіше використовує лише ті фольклорні тексти, які містять меланхолійну кінцівку, формально — похоронні пісні та елегії (сирітство й самотність, чужина й вороги, передчуття смерті на чужині, мотив долі, який домінує над усім). Майже зовсім не відбилися в його поезії веселощі та гумор народної пісні [3, 58]. Образ Т. Шевченка у витворі І. Кавалерідзе є втіленням долі багатостраждального українського народу, його надій і віри в прекрасне майбутнє Вітчизни.

У наступному пам'ятнику Т. Шевченкові в м. Полтаві (1925) композиційна схема органічного єднання людини й гори зберігається. Пам'ятник створений відповідно до плану «монументальної пропаганди» в Україні [15, 53]. У ньому І. Кавалерідзе вдалося досягти більшої монументальності й виразності. Скульптор відмовляється від деталей. Фігура набуває символічного характеру завдяки моделюванню скульптурних мас узагальненими геометричними площинами. Погляд поета спрямований уже не всередину самого себе, а в простір. Якщо в розміщенні рук Кобзаря в роменському пам'ятнику спостерігається деяке безсилля, то в наступному — руки сповнені рішучості та духовної сили. В енергії образу виявляється момент відносної стабілізації суспільства.

Видозмінюється й характер п'єдесталу: якщо в роменському він нагадував природні, дикі форми гори-кургану, то тут, завдяки ритму геометричних форм, перетворюється в гігантський

кристал-піраміду. І. Кавалерідзе з'єднує архітектурні й скульптурні елементи в одне ціле. Фігура Т. Шевченка є продовженням цього кристалу-піраміди (чи кургану), її вершиною. Видно трансформацію від великих геометричних форм п'єдесталу й фігури до реалістичного узагальненого трактування голови. Фігура поета ніби з'являється з могутнього кристалу, де чітко спостерігається кубістичне узагальнення форми.

З'єднання скульптури й гори в Україні було властиве половецькій і скіфській культурі. За своїм значенням кургани, зведені над похованнями знатних воїнів, певною мірою можуть бути зіставлені з єгипетськими пірамідами, які й донині справляють велике враження, ніби сама вічність застигла в їхніх образах. Ця спадщина була творчо освоєна І. Кавалерідзе. Як було зазначено попереду, ще в юності він брав участь в археологічних експедиціях свого дядька С. Мазаракі.

На ідею й характер пластичного моделювання пам'ятника Т. Шевченку в Полтаві вплинув створений раніше, в 1924 р., пам'ятник Артему в Бахмуті, з яким ознайомимося далі. Аналогічна композиція й характер пластики пам'ятника в Полтаві повториться і в пам'ятникові Кобзарю в Сумах (1926). Варто згадати не реалізовані, але досить цікаві й оригінальні проекти пам'ятників Шевченкові для Канева (1926), де І. Кавалерідзе прагнув перетворити в монумент саму Чорну гору, вирізавши гігантську фігуру у верхній частині «тіла» гори. Напівлежача фігура людини-титана мала увінчувати вершину піраміди. Пластичне відтворення символу людини-гори на цей раз більш ємне і дуже складне. Характеризуючи ідею проекту, скульптор писав: «Втілюю у воску те, що виношував роками. Хочеться передати нерозривність поета з рідною землею, масштаб його генія. П'єдесталом повинен служити курган над сивим Дніпром. На ньому перебуває в спокою виконана в площинній манері гігантська фігура заглибленого в думу мислителя. Усе разом нагадує велику піраміду — грандіознішу і величнішу, ніж Храм Сонця ацтеків чи єгипетський Сфінкс. Проект успіху не мав: і переміг, як відомо, скульптор Манізер. Не приховую, я боляче сприйняв необхідність відмовитися від своєї мрії. Саме в цей період я знову звернувся до кінематографа» [7, 88]. С. Верговський слушно зауважує: «В цій ідеї живе дух геніального поета, водночас усе прекрасно поєднано з первісною ідеєю степової гори-могили» [2, 7]. У проекті гігантського монумента титана Т. Шевченка, що пробуджується, чиновники побачили утвердження національної ідеї.

З часом мистецтво 1920-х років, що визначалося як нове, революційне, сучасне, почало витіснятися пролетарським. Пролетарське мистецтво негативно ставилося до «буржуазної», тобто західної, культури (кубізм, футуризм, абстракціонізм та ін.). Відкидалося й національне в мистецтві як таке, що «стирає класові відмінності», пропонує «класовий мир» і, взагалі, є небезпекою для класового. І. Кавалерідзе пригадував: «Якраз у цей час Й. Сталін надіслав пам'ятного «Листа тов. Кагановичу та іншим членам ЦК КП(б)У від 26 квітня 1926 року», звертаючи увагу на ворожі виступи українських націоналістів» [9, 14].

До речі, Іван Кавалерідзе мріяв стати архітектором, але, «не маючи змоги оплачувати навчання на архітектурному факультеті, вступив на скульптурне відділення Київського художнього училища» [7, 14]. Скульптор не просто враховував архітектурний простір, в якому існує пам'ятник, він прагнув з'єднати формотворчі елементи скульптури й архітектури в єдине ціле. На зв'язок скульптури з староукраїнською дерев'яною архітектурою вказував і сам митець: «Трактуючи скульптурну форму площинами, можна досягти зовнішнього і внутрішнього зв'язку з архітектурою. А без цього немає і не може бути справжньої монументальної пластики. Створюючи скульптурну форму площинами, я не йшов від «нічого», а використав конкретні художні пам'ятники минулого, зокрема, хоч це й видається дивним, староукраїнську дерев'яну архітектуру» [7, 71]. Можна розширити діапазон творчої орієнтації скульптора, вказавши на єгипетські ступінчасті піраміди і храми Сонця ацтеків, стародавні піраміди степів України (за висловлюванням Ю. Шилова), колосальні скульптури стародавнього Єгипту і Греції. Усі ці споруди утверджували ідею безсмертя.

У проекті пам'ятника Т. Шевченкові для Канева (1926) ми бачимо своєрідний ступінчастий мавзолей. С. Верговський писав, що проект нагадував «антропоморфну усипальницю, подану І. Кавалерідзе як вершину його могутньої Шевченкіани» [2, 7]. Архітектурні і скульптурні образи органічно співіснують у проекті. Фігура гіганта, що пробуджується, вписана у форму гори. Східчастість п'єдесталу викликає асоціації не лише з пірамідами Єгипту і Древньої Мексики, але й з найстародавнішим святилищем Хаджіар Кім на Мальті (II тис. до н. е.).

У пам'ятниках Кобзареві в Полтаві (1925) і Сумах (1926) простежується зв'язок з кристалічною гірською вершиною Кавказу — батьківщиною прадіда скульптора. 1935 р. І. Кавалерідзе зняв у Гру-

зії кінофільм «Прометей». Інтуїтивно відчувши «геологічний» час каменя, І. Кавалерідзе поєднав його з просторовою структурою людини-гори. Вписана в стійку пірамідальну форму фігура гіганта втілює якості непорушної сили, грандіозності. Особистість Т. Шевченка поєднується з архетиповим образом гори. Та ж ідея знайде продовження в пам'ятниках Артему (1924 і 1927) і в одному з проєктів пам'ятника Г. Сковороді (1971). Пошук І. Кавалерідзе був співзвучний проблематиці авангарду й конструктивізму. Виразність його скульптури заснована на тому, що зупиняється на первісному етапі «обрубки». Наприклад, в ті ж роки (1924–1926) К. Малевич створює динамічні супрематичні архітектони. У кубо-футуристичній стилістиці працювали О. Екстер, В. Степанова, В. Єрмілов та ін.

У першому пам'ятнику Т. Шевченкові для м. Ромни (1918) автор використовує контраст пластичності, м'якості в трактуванні фігури поета і властиву каменю (під який імітується п'єдестал-гора) твердість, масивність і важкість. У пам'ятникові 1925 р. для м. Полтави виразність досягається не за рахунок психологічного трактування обличчя, жести і фігури, а насамперед за допомогою співвідношення світла і тіні, малих і великих форм, динаміки ритмів, що відбивають світло великих і малих площин. Виразність реалістичного портрета Кобзаря досягається за рахунок контрасту з кубістичним трактуванням складок одягу й п'єдесталу. І. Кавалерідзе стверджував, що «нова епоха, епоха переможної революції потребувала нового вирішення образу Шевченка» [7, 68]. Матеріал пам'ятника — залізобетон — відповідав «залізному віку» [18, 100–101].

Вибраний І. Кавалерідзе мотив гори-кургану співзвучний поезії Т. Шевченка. Дослідники творчості поета звернули увагу на найочевидніший мотив творчості Кобзаря — козацьку могилу-льох-курган. Цей мотив свідомо поставлений поетом у центр композиції чи оповіді й утворює частину літературно-романтичної умовності. Будучи знаком, що містить певні асоціації, цей образ несе символічні навантаження. Цікаво, що поет проявляв великий інтерес до археології. У «Щоденнику» (1967) він писав: «Я поважаю людей, що присвятили себе цій таємничій матері — історії. Я цілком усвідомлюю користь цих розкопок. Але краще б не розкопували нашої Савур-Могили. Дивна і навіть нерозумна прихильність до безмовних курганів, що нічого не говорять». Т. Шевченко брав активну участь в археологічних експедиціях з дослідження курганів. Йому належить низка цікавих замальовок стародавніх поховань, наприклад, «Коло Седнева» (1846) і «Чумаки серед могили» (1846).

Дослідник творчої спадщини Кобзаря Г. Грабович у книзі «Міфологізм Т. Г. Шевченка» зазначає: «Важко не помітити, як часто розвиток дії та образи кожного конкретного вірша підкреслюють це розкриття прихованого. Ключовою метафорою чи символом цього процесу служить могильний насип, який має значення закодованих письмен, наприклад, у фіналі «Розритої могили» [3, 49]. У вірші «Буває, в неволі іноді згадаю...» (1850) козацька спільна могила постає як священна гробниця [17, 509]. Г. Грабович зазначає, що козаки виходять із могили, аби явити людям сакральне одкровення, пояснити, чим була Україна і якою мусить стати [3, 131]. Образ могильного кургану служить для Шевченка символом козацтва й минулого загалом. У суті Шевченкової поезії лежить міфологічне мислення, зокрема міфологічне сприйняття України [5]. У «Заповіті» Кобзар звертається до народу з такими словами: «... Поховайте мене на могилі, серед степу широкого, на Україні милій». І. Кавалерідзе теж захоплювався простором степів. Згадуючи своє навчання в Парижі, він писав: «У цих країнах немає широкого простору» [8, 121]. І далі: «Мені снились тихі верби над ставом і просторі поля моєї батьківщини» [7, 40]. Як бачимо, для Т. Шевченка та І. Кавалерідзе символами рідної України стали безмежний степ і стародавні могили.

Таким чином, постамент у вигляді кургану-піраміди в пам'ятниках Шевченкові в Ромнах, Полтаві та Сумах, безперечно, набуває також і образу священної гори, сходження на яку символізує прагнення до вищого стану, відмову від земних пристрастей, просування від повсякденного та обмеженого до всесвітнього — туди, де відсутнє відчуття часу.

- 
1. Аркин Д. «Медный всадник» // Аркин Д. Е. Образы архитектуры и образы скульптуры. — М., 1990. — С. 311–359.
  2. Верговський С. Серед степу широкого // Літературна Україна. — 1989. — 20 квітня. — С. 7.
  3. Грабович Г. Шевченко як міфотворець: Семантика символів у творчості поета: Пер. з англ. — К., 1991.
  4. Дмитрієва Г. Його бавили титанічні постаті // Київ. — 1991. — № 7. — С. 158–163.
  5. Забужко О. Шевченків міф України: Спроба філософського аналізу. — К., 2001.
  6. Кавалерідзе И. Так начиналась работа на революцию // За Ленинским планом. — К., 1969. — С. 71.

7. Кавалерідзе І. Тени быстро плывущих облаков // Иван Кавалеридзе: Сборник статей и воспоминаний. — К., 1988. — С. 8–125.
8. Кавалерідзе І. Париж, Париж... // Вітчизна. — 1978. — № 1. — С. 121–130.
9. Кавалерідзе І. Тіні // Україна. — 1988. — № 39. — С. 14–17.
10. Капельгородська Н., Синько О. Відновлення історії. Пам'ятник княгині Ользі в Києві. — К., 1996.
11. Капельгородська Н., Синько О. Иван Кавалерідзе. Грані творчості. — К., 1995.
12. Капельгородська Н., Синько О. Мікеланджело ХХ століття // Иван Кавалерідзе. Скульптура. — К., 1997. — С. 2–28.
13. Киевский коммунист. — 1919. — 7 марта. — С. 4.
14. Лобановський Б., Говдя П. Українське мистецтво другої половини ХІХ — початку ХХ ст. — К., 1989.
15. Німенко А. Ленінський план монументальної пропаганди і розвиток української скульптури // Українське мистецтвознавство: Республіканський міжвідомчий збірник. — К., 1968. — Вип. 2. — С. 53–62.
16. Сарабьянов Д. История русского искусства конца 19 — начала 20 вв. — М., 1993.
17. Шевченко Т. Кобзар. — К. — 1982.
18. Шкловський В. Памятник III Интернационалу // Гамбургский счет: Статьи — воспоминания — эссе (1914–1933). — М., 1990. — С. 100–101.
19. Шумов А. Быть нужным времени и людям: К 100-летию со дня рождения И. Кавалеридзе // Творчество. — 1987. — № 4. — С. 6–8.

**Анна Носенко**  
(Одесса)

## СВОЕОБРАЗИЕ ПЛЕНЭРНОЙ ЖИВОПИСИ ОДЕССЫ В КОНТЕКСТЕ ЕВРОПЕЙСКОГО ИСКУССТВА (Ю. ЕГОРОВ)

*«Писать — не значит рабски копировать действительность. Это значит — уловить гармонию разнообразных отношений и переложить их на свой лад, раскрыв их согласно новой и оригинальной логике».*

Поль Сезанн

Мощная энергетика полотен заслуженного деятеля искусств Украины Юрия Николаевича Егорова (род. в 1926 г.) обусловлена его способностью ощущать объединяющую силу света, проявленного в сиянии песчаного побережья, в насыщенном влагой воздухе и — главное — в лучезарном море. Восхищение этим сверкающим миром зародилось в душе мастера в детстве, когда он десятилетним мальчиком жил в Одессе на даче Большого Фонтана. В полотнах зрелого мастера сохраняется сила эмоционального потрясения ребёнка, ощутившего, что «с летних небес лились потоки ослепительного света, лавина эта обрушивалась в море, и оно кипело расплавленным серебром» [14, 9].

Лаконичная природа северного Причерноморья стала для Ю. Егорова воплощением идеального места, где знойная световая стихия пропорциональна горению мастера-творца. Известный одесский живописец А. Лоза писал, что для многих художников 1960-х годов стремление на юг — это «не что иное, как поиск абсолюта, идеала, рая земного. То есть, идеализация на самом деле несовершенного мира. Но свет! Но яркие краски! Но оптимизм: это экзотика для среднерусского, окруженного пасмурностью природы и бытия, славянина» [6, 84–85]. Такая установка во многом была связана с открытием во время «оттепели» живописи постимпрессионизма. Юг Франции в пейзажах П. Сезанна и В. Ван-Гога, Полинезия П. Гогена, Алжир А. Матисса и А. Марке дали пример светоцветовой экспрессии, взаимосвязанной с характером природной среды.

Ю. Егоров родился в г. Царицыне (г. Сталинград, ныне г. Волгоград). Родители были балетными танцовщиками. Личность впечатлительного мальчика формировалась под воздействием романтического музыкального театра, где проявлялось возвышенное состояние человека, что впоследствии станет определяющим качеством героев картин художника. Кроме того, театр — это воплощение синтеза искусств. В творчестве Ю. Егорова он проявился в обращении к монументальным техникам: росписи, мозаике, гобелену.