

СИНТЕЗ ПЛАСТИЧНИХ МИСТЕЦТВ

Наталія КУБРИШ,
кандидат мистецтвознавства

ОБРАЗ Т.Г. ШЕВЧЕНКА В МОНУМЕНТАЛЬНІЙ СКУЛЬПТУРІ УКРАЇНИ ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

Н. Кубриш Образ Т.Г. Шевченка в монументальній скульптурі України першої третини ХХ століття.

На прикладі пам'ятників Т.Г. Шевченкові скульптора І. Кавалерідзе показано вплив модерністичних напрямів у створенні нових форм виразності монументальної скульптури. І. Кавалерідзе міфологізує образ Кобзаря як людину-титана, людину-гору.

Ключові слова: скульптура, художній образ, міфопоетика, архетип, гора-курган-піраміда, людина-титан.

Н. Кубриш Образ Т.Г. Шевченко в монументальной скульптуре Украины первой трети XX века.

На примере памятников Т.Г. Шевченко скульптора И. Кавалеридзе показано влияние модернистических направлений в создании новых форм выразительности монументальной скульптуры. И. Кавалеридзе мифологизирует образ Кобзаря как человека-титана, человека-гору.

Ключевые слова: скульптура, художественный образ, мифопоэтика, архетип, гора-курган-пирамида, человек-титан.

N. Kubrish. The image of T.G. Shevshenko in monumental sculpture of Ukraine in the 1-st decade of the XX century.

Myth-poetics of the monuments of T.G. Shevshenko made by sculptor Ivan Kavaleridze. On the example of the monuments of T.G. Shevshenko made by sculptor Ivan Kavaleridze the influence of modern trends in the creation of new expression forms in monument sculpture is described. Ivan Kavaleridze creates a myth of the «Kobzar» as a human-titan, human-mount.

Key words: sculpture, creative picture image, myth-poetics, arc-type, mount-borrow-pyramid, human-titan.

Найбільш важливий для І. Кавалерідзе період становлення творчості співпав з часом, коли в світовому мистецтві відбувався інтенсивний пошук нових форм вираження світосприйняття, яке революційно змінювалося. Мистецтво переходило від мимесису реалізму ХІХ ст. до міфологізму модерністських течій ХХ ст. Історичні перетворення дозволяють нам по-новому оцінити внесок І. Кавалерідзе в національну і світову художню культуру. Це потребує розробки нових підходів і методів вивчення його творчого доробку, який належить ХХ ст.

Аналізуючи твори скульптора, ми звертаємося до поняття «міфопоетика». Воно розглядається як спосіб художнього освоєння матеріалу, який базується на використанні архетипічних знакових уявлень про всесвіт і стійких національно-культурних моделей. Дослідження міфопоетики стало надзвичайно плідним напрямком у сучасній науці (літературознавство, культурологія, філософія, семіотика та ін.), що може бути основою для досліджень у галузі мистецтвознавства, яке все частіше звертається до вивчення більш універсальних проблем на стику різних наук.

Про тему своєї творчості І.П. Кавалерідзе писав: «Розповісти про минуле, що живе у сьогодні, рветься в майбутнє. Відчуваєш себе подорожнім, що намагається навіки зафіксувати плинність хмар на небі...» [7, с. 8]. Тобто твір мистецтва повинен вмщати в собі цілісний час: минуле, сьогодні і майбутнє. А. Шумов зазначає: «Однією з головних для Кавалерідзе стає тема історії, що зв'язує час» [19, с. 7]. І. Кавалерідзе зазначав: «Звичайно, я розумів, як важливо розповісти про революцію і її героїв. Однак погодитися з тим, що історія не потрібна, не міг. Історія допомагає глибше зрозуміти сьогоднішній день. Адже ми не діти без батьків, без роду, без племені.

Так і нове народилося із нашого героїчного минулого» [7, с. 93]. Вирішити таке завдання можна за допомогою міфопоетики – вписуючи образи в контекст національного і світового культурного спадку. Митець згадував: «Ще замолоду мене вабили до себе народно-епічні образи. У віковій боротьбі народу <...> я шукав і знаходив те, що пробуджувало мою уяву. Могутні образи, бунтарські характери поставали переді мною настільки реально, що я їх бачив втіленими в камені, бронзі, оживленими на сцені» [6, с. 71].

І. Кавалерідзе мав багатогранний талант – скульптора, кінорежисера, кіносценариста, театрального діяча і драматурга. Це прагнення до синтетичного відображення світу (властиве багатьом художникам модерну і авангарду ХХ ст.) розширило «картину світу» майстра. Діапазон творчості художника, глобальність завдань, які він ставив і вирішував, його опора на світове і національне культурне надбання дозволяють говорити про міфопоетику його монументальної скульптури. Г. Дмитрієва підкреслює національні витоки творчості І. Кавалерідзе: «Важливо звернути увагу на таку особливість: теми для своїх скульптурних творів він брав з літературних, літописних, пісенно-фольклорних джерел, що визначило, природно, їх національну специфіку» [4, с. 159]. Увагу майстра було спрямовано не тільки на соціальні або національні програми, але й на українську народну культуру. Минуле співіснує із сучасністю, живе у ній. Нас цікавить не національний характер, а національне сприйняття світу, не психологія, а національна художня «логіка», які входять до складу творчого мислення скульптора. Космос чи світобудова українця має свої ознаки. Перше, що визначає історичне сприйняття народу, – це природа, серед якої він зростає і здійснює своє життя. Саме тут ми знаходимо коріння і образний арсенал мистецтва. Хоч предки скульптора (по батькові) мали грузинське походження, його батьківщиною була Україна.

Іван Кавалерідзе народився 14 квітня 1887 р. у селі Новопетрівці на Сумщині в родині управителя майном генерала Ладанського [12, 4–5]. Безмежні степи цього мальовничого краю, серед яких, ніби вартові тисячоліть, здіймалися стародавні



І. Кавалерідзе. Проект другого варіанту пам'ятника Т. Г. Шевченку для Києва. 1909. Гіпс. Не зберігся



*І. Кавалерідзе. Пам'ятник Т.Г. Шевченку в Ромнах.
1918. Залізобетон*

кургани, залишили з дитинства незабутні враження. У своїх спогадах, описуючи місто Ромни, скульптор писав: «Місто на високому березі над Сулою. За річкою безкраї степи і скіфські могили. Це моя батьківщина» [7, с. 66]. Світ дитячих спогадів і юнацьких переживань викликає особливий емоційний стан, який у свою чергу активізує «колективну підсвідомість». Масштабність його монументальних творів пов'язана з ландшафтом України. Українці завжди знали про роль гір як світових координат. Безкрайній простір степів надихав і давав крила, давав відчуття стабільності. Відразу відзначимо, що

оригінальним нововведенням у скульптуру І. Кавалерідзе стане постамент саме у вигляді гори-кургану-піраміди, а фігура людини в пам'ятниках буде набувати теж міфопоетичного образу гори.

Образ Тараса Григоровича Шевченка, великого народного поета, художника, борця за волю і щастя народу, настільки вразив творчу свідомість скульптора, що він працював над ним протягом усього життя. До образу Т. Шевченка І. Кавалерідзе вперше звернувся у 1909 р. під час конкурсу на пам'ятник Кобзарю для Києва. Скульптор створив два варіанти проекту. Уже першому варіанту притаманне новаторство у трактовці форми. Очевидно, на І. Кавалерідзе вплинули скульптури О. Родена і, можливо, П. Трубецького і А. Голубкіної. Скульптор згадував: «У той час Париж для мене – це Гюго, Роден, Аронсон. Кожен день я прокидався із думкою: сниться мені чи я насправді в Парижі?! Гюго в мармурі і бронзі Родена дивиться на мене» [7, с. 35]. На образний лад пам'ятників Т. Шевченку І. Кавалерідзе могла також вплинути грандіозна фігура роденівського «Мислителя», що мала значення для всього мистецтва кінця XIX – початку XX 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» поет показаний 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, оскільки заради просвітительства він йшов на подвижництво [10, с. 15]. Як бачимо, образ Кобзаря можна ототожнювати з архетипом жертви заради добробуту і щастя народу.

Перші два варіанти пам'ятника поету І. Кавалерідзе не були реалізовані. Тільки 1918 р. у Ромнах був встановлений перший пам'ятник Кобзарю. Деякі дослідники мистецтва вважають, що цей пам'ятник був тісно пов'язаний з планом монументальної пропаганди. Так, автори книги «Українське мистецтво другої половини XIX – початку XX 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, с. 45]. Але це не зовсім так, тому що політична ситуація в Україні після Жовтневої революції розгорталась за іншим сценарієм ніж у Росії. Так, протягом 1917 р. її пізніше переважна частина української інтелігенції своє сподівання на національне відродження України пов'язувала з діяльністю Центральної Ради. Вони були небезпідставні. Принаймні, в перший період своєї ді-

яльності 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, бажаючи 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. Мазаракі. 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, с. 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.Г. Шевченку. Відкриття пам'ятника Кобзареві відбулося 27 жовтня 1918 р. Це був перший пам'ятник Т. Шевченку в добу УНР [11, с. 46]. Тільки в березні 1919 р. Тимчасовий робітничо-селянський уряд України доручив відділу мистецтв оголосити конкурс на пам'ятник Т.Г. Шевченку [13]. І. Кавалерідзе пригадував: «Повертаюся до літа 1918 року, коли споруджувався пам'ятник Шевченку. 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, с. 68].

Пам'ятник Т. Шевченку в Ромнах створювався у відчутті пронизаного пафосом революційно-



*І. Кавалерідзе. Пам'ятник Т.Г. Шевченку в Полтаві.
1925. Залізобетон*

го романтизму часу. Але в ньому зберігаються реалістичні засоби відображення натури (традиційна форма відповідає умовам замовлення). До речі, образне і композиційне рішення цього пам'ятника дуже близьке до першого київського варіанту (1909). Але, на відміну від нього, в деяких місцях скульптури в Ромнах помітне узагальнення пластичних об'ємів, виявляється більша чіткість форми. Це впливає на світлотіньові характеристики пам'ятника в просторі. Надаючи образу узагальнене рішення, скульптор відмовляється від натуралістичного трактування обличчя і фігури. Слід згадати, що на формування манери пластики 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 захопитеся фотографуванням. Натури дайте можливість вільно рухатися. Розмовляйте з нею і через це пізнавайте її. Фотографічну подібність приберіть» [7, с. 35]. У Парижі І. Кавалерідзе зустрічався не тільки з другим дитинством – О. Архипенком, який тоді вже був достатньо відомим скульптором авангарду, а також із С. Ерзей, О. Екстер та ін. Худож-



П'ять фігур. 1920. Полотно, олія

скель робились і раніше. Наприклад, фонтан «Чотири ріки» Берніні, але в такому випадку він мав декоративний характер. Ця ж ідея була використана Фальконе в монументі Петру І. Д. Аркін відзначає: «Образ скелі як символу «переможених труднощів» увялявся 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, с. 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. Скульптору 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 злигтої 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, с. 68].

В образі Кобзаря відчувається духовна сила і 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 в якому, за словами академіка Д. Сараб'янова, письменник «з сумом дивиться не стільки на світ, скільки в глибини своєї змученої і втомленої душі» [16, с. 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, с. 58]. Образ Т. Шевченка в пам'ятнику І. Кавалерідзе є втіленням долі багатотрагедального українського народу, його надій і віри в прекрасне майбутнє Вітчизни.

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

Видозмінюється і 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 і 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 і фігури до реалістичного узагальненого трактування голови. Фігура поета ніби з'являється з могутнього кристалу, де чітко спостерігається кубістичне узагальнення форми.

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

На ідею і характер пластичного моделювання пам'ятника Т. Шевченку в Полтаві вплинув створений раніше, в 1924 р., пам'ятник Артему в Бахмуті, який буде розглянутий далі. Аналогічна композиція і характер пластики пам'ятника в Полтаві повториться і в пам'ятнику Кобзарю в Сумах (1926). Слід згадати не реалізовані, але досить цікаві й оригінальні проекти пам'ятників Шевченку для Канева (1926), де І. Кавалерідзе прагнув перетворити в монумент саму Чорну гору, вирізавши гігантську фігуру в верхній частині самого «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. Все разом нагадає 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, с. 88]. С. Верговський слушно зазначає: «В цій ідеї живе дух геніального поета, водночас усе прекрасно поєднано з первісною ідеєю степової



Т.Г. Шевченко. Чумаки серед могил. 1846. Папір, олівець, акварель

гори-могили» [2, с. 7]. В проекті гігантського монумента титана Т. Шевченка, що пробуджується, чиновники побачили утвердження національної ідеї.

З часом мистецтво 1920-х рр., яке 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 небезпечною 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, с. 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, с. 14]. Скульптор не просто враховував архітектурний простір, в якому існує пам'ятник, він прагнув з'єднати формотворчі елементи скульптури і архітектури в єдине ціле. На зв'язок скульптури з староукраїнською дерев'яною архітектурою вказував і сам скульптор: «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, с. 71]. Можна розширити діапазон творчої орієнтації скульптора, вказавши на єгипетські ступінчасті піраміди і храми Сонця ацтеків, стародавні піраміди степів України (за виразом Ю. Шилова), колосальні скульптури стародавнього Єгипту і Греції. Всі ці споруди утверджували ідею безсмертя.

У проекті пам'ятника Т. Шевченку 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, с. 7]. Архітектурні і скульптурні образи органічно співіснують у проекті. Фігура гіганта, що пробуджується, вписана в 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 Т. Шевченку в Полтаві (1925) і Сумах (1926) ми бачимо зв'язок з кристалічною гірською вершиною Кавказу – батьківщиною прадіда скульптора. 1935 р. І. Кавалерідзе зняв у Грузії кінофільм «Прометей». Інтуїтивно відчувши «геологічний» час каменя, І. Кавалерідзе поєднав його з просторовою структурою людини-гори. Вписана в стійку пірамідальну форму фігура гіганта знаходить і 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 проектів пам'ятника Г. Сковороді (1971). Пошук І. Кавалерідзе був співзвучний проблематиці авангарду і 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 кубофутуристичній стилістиці працювали О. Екстер, В. Степанова, В. Єрмілов та ін.

У першому пам'ятнику Т. Шевченку 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'ятнику 1925 р. для Полтави виразність досягається не за рахунок психологічного трактування обличчя, жесту і фігури, але, насамперед, за допомогою відношення світла і тіні, малих і великих форм, динаміки ритмів, що відбивають світло великих і малих площин. Виразність реалістичного портрета поета досягається за рахунок контрасту з кубістичним трактуванням складок одягу і п'єдесталу. Кавалерідзе утверджував, що «нова епоха, епоха переможної революції потребувала нового вирішення образу Шевченка» [7, с. 68]. Матеріал пам'ятника – залізобетон відповідав «залізного століття» [18, 100–101].

Вибраний І. Кавалерідзе мотив гори-кургану співзвучний поезії Т. Шевченка. Дослідники творчості поета звернули увагу на найбільш очевидний мотив творчості Кобзаря – козацьку могилу-льох-курган. Цей мотив свідомо поставлений поетом у центр композиції чи оповіді і утворює частину літературно-романтичної умовності. Будучи знаком, що містить певні асоціації, цей образ несе символічні наванта-

ження. Цікаво, що поет проявляє 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 ряд 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, с. 49]. У вірші «Буває, в неволі іноді згадаю...» (1850) козацька спільна могила постає як священна гробниця [17, с. 509]. Г. Грабович зазначає, що козаки виходять із могили, аби явити людям сакральне одкровення, пояснити, чим була Україна і якою мусить стати [3, с. 131]. Образ могильного кургану служить для Шевченка символом козацтва і минулого загалом. В 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 у Парижі, він писав: «У цих краях немає широкого простору» [8, с. 121]. І далі: «Мені снились тихі верби над ставом і просторі поля моєї батьківщини» [7, с. 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 Шевченку в Ромнах, Полтаві та Сумах безперечно набуває також і образу священної гори, сходження на яку символізує прагнення та потяг до вищого стану, відмову від земних пристрастей, просування від повсякденного та обмеженого до всесвітнього – туди, де відсутнє відчуття часу.

1. Аркин Д.Е. «Медный всадник» // Аркин Д.Е. Образы архитектуры и образы скульптуры. – М.: Искусство, 1990. – С. 311–359.
2. Верговський С. Серед степу широкого // Літературна Україна. – 1989. – 20 квітня. – С. 7.
3. Грабович Григорій. Шевченко як міфотворець: Семантика символів у творчості поета: Пер. з англ. – К.: Радянський письменник, 1991. – 221 с.
4. Дмитрієва Г. Його бавили титанічні постаті // Київ. – 1991. – № 7. – С. 158–163.
5. Забужко О. С. Шевченків міф України: Спроба філософського аналізу. – К.: Факт, 2001. – 160 с.
6. Кавалеридзе І. Так починалась робота на революцію // За Ленинским планом. – К., 1969. – С. 71.
7. Кавалеридзе Іван. Тени быстро плывущих облаков // Іван Кавалеридзе: Сборник статей и воспоминаний. – К.: Мистецтво, 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. Капельгордська Н.М., Синько О.Р. Відновлення історії. Пам'ятник княгині Ользі в Києві. – К.: Авді, 1996. – 88 с.
11. Капельгородська Н.М., Синько О.Р. Іван Кавалерідзе. Грані творчості. – К.: Авді, 1995. – 80 с.
12. Капельгородська Нонна, Синько Олександра. Мікеланджело ХХ століття // Іван Кавалерідзе. Скульптура. – К.: АТЗТ «Україна-Спорт-Груп», 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.: Мистецтво, 1989. – 206 с.
15. Німенко А.В. Ленінський план монументальної пропаганди і розвиток української скульптури // Українське мистецтвознавство: Республіканський міжвідомчий збірник. – К.: Наукова думка, 1968. – Вип. 2. – С. 53–62.
16. Сараб'янов Д.В. История русского искусства конца 19 – начала 20 вв. – М.: МГУ, 1993. – 320 с.
17. Шевченко Т.Г. Кобзар. – К.: Дніпро. – 1982. – 647 с.
18. Шкловский Виктор. Памятник III Интернационалу // Гамбургский счет: Статьи – воспоминания – эссе (1914–1933). – М.: Советский писатель, 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.