

Музей Тараса Шевченка в Каневі як відзеркалення культурної політики влади

Музеї є особливим типом архітектурних споруд, що покликані втілювати уяву про ті скарби, які в них зберігаються. Отже, їхня архітектура віддзеркалює культурну політику конкретної епохи. Оскільки музей є соціальним інститутом, то він завжди створюється під вирішення якихось завдань сучасності, першочергово, соціальних і соціокультурних.

У 30-і роки ХХ ст. поступове формування уяви про суспільну роль і політичний статус музеїв призвело до усвідомлення необхідності будівництва спеціальних приміщень. Так, на Тарасовій (Чернечій) горі у Каневі радянська влада ініціювала, побудувала і урочисто відкрила 18 червня 1939 року, приурочивши до 125-річчя від дня народження Тараса Шевченка музей біля могили митця.

Соціальне замовлення влади побудувати величну будівлю музею Т. Г. Шевченка виконали архітектори Василь Кричевський і Петро Костирка. У травні 1931 року Кричевському доручили працю над проектом будівлі музею. Робота тривала близько трьох років і проект було затверджено в 1934 р., а 11 березня цього ж року відбулися урочисті закладини будівництва музею, яке завершили 1936 року.

Український архітектор Мусій Катернога вважав, що однією із особливостей вирішення завдання побудови музею Шевченка в Каневі був вибір стилістичної спрямованості архітектури, оскільки «на початку 30-х років переважала безбарвна архітектура збіднілого конструктивізму» [8, с. 157], а автори прагнули через вивчення народного мистецтва цього регіону і професіональне переосмислення принципів народної архітектури створити самобутню споруду музею.

Якщо інтер'єр музею у 1939 році був призначений для зберігання колекцій і експозиційного простору, значною мірою залежав від характеру зібрання, то зовнішнє його оформлення виражало

не специфіку експонатів, а ідеологію музею як суспільного інституту і стратегію його позиціонування в усамітненій місцині. Нагадаю, що Шевченка поховали на Чернечій горі 22 травня 1861 року. Тут не було ніякого поселення, поодинокі росли дикі дерева, кущі і паслися дикі кози. Тому меморіальність будівлі музею визначається лише місцем захоронення митця, а експозиції музею, створювалися на основі суб'єктивного бачення авторів, відповідно до ідеологічного замовлення. Шевченко був занадто популярним в народі і мав значимий моральний авторитет аби радянська влада не звертала увагу на цю знакову для українців постать, тому більшовики і використали його в інструментальному плані для популяризації своєї ідеології, представляючи його постать у суспільній свідомості як провісника соціалізму і комунізму [1; 4].

Українська Радянська Енциклопедія назвала будинок музею Шевченка в Каневі кращим серед побудованого в 1934–1940 роках [13, с. 574].

На думку американського дослідника В. Павловського «будинок музею виділявся з-поміж інших тогочасних споруд і своєю простотою і виразністю форм, в яких чистота пропорцій і класичні риси вдало синтезовані з композиційним рішенням, властивим українському народному будівництву (виділено мною. — С. Б.). В цьому відношенні будинок Шевченківського меморіального музею був, як на свій час, унікальним (виділено мною. — С. Б.). Пройшло понад тридцять років відколи його збудовано, але сучасні архітектори на Україні ще й досі відносять його до унікальних споруд, як це видно з доповіді голови Спілки архітекторів УРСР, Григорія Головка в 1967 році» [7; 10, с. 95].

Сучасна українська дослідниця В. Рубан-Кравченко у своїй монографії пише: «Канівський музей Шевченка став останньою визначною спорудою Кричевського-архітектора» [11, с. 390].

Сучасна канівська дослідниця З. Тарахан-Бережа переконана, що «в основу проекту майбутнього музею було покладено Василем Кричевським образ української селянської хати під стріхою (виділено мною. — С. Б.)... Монументальну споруду музею він витончено поєднав з образом звичайної хати, насамперед через високий дах значний (на 1 метр) виступ карнизу по всьому периметру

будинку, шляхом стилізації під призьбу гранітного цоколя музею, а також завдяки блискучому використанню національного мистецтва в художньому оформленні будинку» [12, с. 381]. Цей же автор, розповідаючи про реакцію інших архітекторів на цю будівлю на засіданні критичної секції з питань по обговоренню проекту музею Шевченка в Каневі, що відбулося 1 листопада 1937 року вважає несправедливими слова на адресу В. Кричевського, коли його звинуватили у «фальсифікації народної творчості» та внесенні «елементів німецького модернізму» до декоративних розписів музею» [12, с. 388–389].

Отже, вищенаведені цитати доводять, що будівля музею Шевченка в Каневі унікальна, побудована як українська селянська хата, що на Кричевського не впливали традиції німецької архітектури. Та чи відповідає це дійсності, чи не є застарілими стереотипами?

Досліджуючи архітектуру радянського часу наш сучасник Б. Л. Єрофалов-Пилипчак пише (цитую мовою оригіналу): «В начале 1930-х, развивая поиск новой национальной формы адекватной времени, В. Г. Кричевский совместно с П. Ф. Костырко проектирует музей-памятник Т. Г. Шевченко в Каневе (1932–1934) — реплика на нордический «фестхалле» в Хеллерау под Дрезденом архитектора Г. Тёссенова (выделено мною. — С. Б.) (который, заметим, был непосредственный учителем А. Шпеера¹ в нацистской Германии). В таком же соавторстве разработанный вскоре проект дома РОЛИТ в Киеве (1933–1934) уже не имел и следов «национального стиля» — началась сталинская перестройка художественных организаций» [5, с. 48; 17].

Отже, на думку Б. Єрофалов-Пилипчака В. Кричевський зробив архітектурну репліку (іт. *replicare* — «возражать», «повторять»; лат. *Replico* — «возражаю»), тобто повторення з незначними від-

1. Шпеер Альберт — державний діяч Німеччини, особистий архітектор Гітлера, рейхсміністр озброєння і боеприпасів (з 2 вересня 1943 року — рейхсміністр озброєння і військового виробництва) (1942–1945). — Шпеер 20 років провів у в'язниці в Шпандау, написав мемуари — «*Speer A. InsidetheThirdReich, Memoirs.* — New York: Macmillan, 1970» (Шпеер А. Третий рейх изнутри. Воспоминания рейсминистра военной промышленности. 1930–1945 / Перевод С. Лисогорского. — М.: Центрполиграф, 2005. — Эл. ресурс: https://ru.wikipedia.org/wiki/Шпеер,_Альберт

мінностями будівлі німецького Танцювального (Концертного) залу в Хеллерау німецького архітектора Г. Тьоссенова, який, зауважу, побудований ще 1910 року [15], тобто значно раніше Канівського музею Кобзаря. (Нині тут театр, а до 1992 року це було місце дислокації медичної частини Радянської армії) [16].

Відомо, що молодший брат Василя Кричевського Федір здобував художню освіту в Московському училищі живопису, скульптури і архітектури, потім у Петербурзькій Академії мистецтв, після чого в 1911–1912 роках здійснив подорож по Західній Європі (Німеччина, Франція, Італія) [14, с. 527], під час якої навчався у Відні в Густава Клімта. Отже, Федір Григорович не міг не поділитися побаченим на світовому мистецькому ринку зі своїм старшим братом Василем Григоровичем. Такий досвід дозволяв митцям використовувати новинки і творчо працювати над створенням власної мистецької системи.

Петро Костирко навчався у київських інститутах — архітектурному і художньому. Свій дипломний проект він захистив 1930 року із рекомендацією на закордонне відрядження [8, с. 156]. Зауважу, що закордонні стажування еліти мистецько-культурної інтелігенції Української академії мистецтв проходили у Німеччині.

Яку ж роль відіграв Василь Кричевський у формуванні модерної української архітектури? В. Павловський пише про це так: «Між проектуванням будинку Полтавського Земства та будинку Меморіального Музею Т. Шевченка пройшло тридцять років. Це були два поворотні пункти архітектурної творчості Василя Кричевського. Першим проектом він почав свою кар'єру українського національного митця — «батька української архітектури», як його неофіційно називали всі українські архітектори. Другий був останнім здійсненим (хоч і в урізаному, збідненому вигляді) проектом Кричевського. Це був кульмінаційний пункт його творчості; в ньому він, зі своїм учнем і помічником Костирком показав, як можна передати дух національного будівництва, не вдаючись до фольклорних засобів» [10, с. 95].

В. Кричевського відзначають як одного з найбільш яскравих і послідовних конструкторів українського стилю. Б. Єрофалов-Пилипчук пише: «Начало его архитектурной карьеры положено созданием

в 1904–1907 годах уникального «рукотворного памятника» — здания Полтавского губернского земства. Первоначально спроектированное чрезмерно плодовитым киевским зодчим В. Н. Николаевым в стиле «неоренесанс» (виділено мною. — С. Б.), здание подверглось коренной декоративной переработке с использованием многочисленных этнографических эскизов, выполненных В. Кричевским. Архитектурной подосновой этого програмного сооружения послужили возможности конструктивно свободного и стилистически гибкого модерна, самим именем отражающего свой конформистский характер. В здании земства есть реплики и на северный скандинавский модерн, и мотивы немецкого югендстиля, и мадьяро-карпатские обертоны сецессиона (виділено мною. — С. Б.). Но очевидно стремление архитектора максимально полно использовать местные строительные традиции и мотивы, как народной полтавской хаты, равно и эксперименты XIX века Г. Галагана по возрождению гетманского дома, и широкое использование местных народных промыслов, особенно керамики, включение которой во внешнюю и внутреннюю отделку здания предельно красочно и виртуозно. Так или иначе, будучи построенным, здание Полтавского земства сразу получило общероссийский резонанс с обсуждением источников и самобытности украинского стиля. В петербургском журнале «Зодчий» того времени читаем: «Можно много спорить о чистоте стиля, о правомерности форм, принятых г. Кричевским для его передачи; можно с успехом доказывать позаимствования г. Кричевского из старых германских образцов, со стиля русских кремлевских башен и стен и т. п. (виділено мною. — С. Б.), но нельзя отрицать и того, что как в общем, так и в разных деталях здания есть что-то местное, напоминающее ту или иную подробность старых местных церквей, кое-где уцелевших еще жилищ казацкой старшины и построек современного нам «хохла». Покрывающие же стены орнаменты — чисто украинского происхождения, блестящие образчики коих наполняют местные музеи» [6; 5, с. 40–41; 11, с. 103].

Отже, В. Кричевський і П. Костирко осмислювали і активно використовували різні архітектурні стилі, зокрема популярні у Німеччині, і на цій основі випрацьовували власне бачення модерну

в українській архітектурі.

Модерновий український архітектурний стиль перших двох десятиліть ХХ ст., який активно обговорювався і використовувався на практиці, мав свої джерела натхнення і самоідентифікації, а саме: народне дерев'яне зодчество, архітектура українського бароко, переважно ХVІІ століття, і етнографічні мотиви (вишивка, кераміка, побут і оснащення селянської хати) [5, с. 40]. «Популярная во всей восточной и северной Европе начала века тема обращения к национальным корням весьма продуктивным образом соединилась с модернистскими экспериментами по очищению архитектуры от ордерных академизмов и электрической мешанины «исторических стилей» вообще, а также со стремлением максимально выявить традиционную конструктивную и функциональную основу зодчества», — констатує Б. Єрофалов-Пилипчак [5, с. 40]. Таким чином, Кричевський творчо працював в загальноєвропейських тенденціях початку ХХ ст., себто у пошуку нових архітектурних форм на основі класичної архітектури із залученням національної специфіки в художньому оформленні будівлі. Тому внутрішнє оформлення будівлі музею Шевченка в Каневі висловлювало ідеали «національного» стилю так, як його розуміли у той час, а втілене воно було настільки, наскільки дозволено владою. Пошуки національного стилю велися В. Кричевським у різних напрямках — історичному і художньому. Як результат постало таке приміщення, яке постало: грецько-римський стиль архітектури у поєднанні з національними розписами, колекція із сучасних музейних предметів і архітектурний образ будівлі, що вказує на стародавні традиції, які вплелися в українську культуру. Кричевський і Костирко обрали найбільш звичний і традиційний із актуальних на той час архітектурних стилів, в ідеологічному сенсі, — тоталітарний, що вимагає обов'язкову гігантоманію, стародавню ордерність, класичність, тим самим віддзеркаливши культурну політику 30-х рр. ХХ ст.

Стосовно художнього оформлення музею, то архітектори планували оздобити майоліковими полив'яними плитками з геометричним і рослинним орнаментом, розробленим на основі українських мотивів, фасад, фронтон, вставки між кожною парою вікон будівлі, вмістити дерев'яний бар'єр з інкрустацією на другому по-

версі, мальовані розетки в кесонах, потрійне вікно з орнаментальним вітражем, розписи на стінах (пано на тему Шевченкового життя), розписи на стелях (розетки біля плафонів) і на клонах в залах двох поверхів. Утім, під час будівництва музею почалися сталінські арешти, зокрема і серед членів уряду УРСР, і з 1935 року кредити були закриті, роботи що до оздоблення фасадів зняті з кошторису [8, с. 157].

Зосереджуючи увагу на зовнішньому і внутрішньому архітектурно-художньому оформленні інтер'єрів будівлі архітектори не продумали механізм розміщення експонатури. Антична колонада на обох поверхах будівлі музею, відсутність перегородок унеможливили уповні експлуатувати площу. Постала банальна проблема: на чому розмістити експонати? Це було суттєвим прорахунком архітекторів. З. Тарахан-Бережа у своєму дослідженні «Святиня» пише: «Не було зведено на першому поверсі посередині музею і експозиційну стіну, як із самого початку планували архітектори (виділено мною. — С. Б.). А тепер довелося ставити для експонатів дерев'яні щити, які зовсім не гармонували з архітектурою музею та закривали розписи на пілястрах» [12, с. 388].

Утім, інше читаємо у спогадах першого директора Шевченкового музею в Каневі Василя Коваленка: «В січні місяці 1938 року приміщення музею було завершено будівництвом й виявилось зовсім непридатним, непристосованим до розміщення експонатів (виділено мною. — С. Б.). Корисною експозиційною площею були лише метрової товщини два ряди колон на обох поверхах. Це було великим гальмом в розробці експозиційного плану музею. На мою долю випала дуже велика боротьба з архітекторами Кричевським, Костирком та інженером Шевчуком, які відхиляли проект перепланування (виділено мною. — С. Б.) двох залів з колонами. Лише ЦК КП України і Рада Міністрів, після вивчення поданих мною пропозицій, запропонували архітектору В. Г. Кричевському зробити з'єднання (тобто стіни. — С. Б.) колон простінками й цим самим створити корисну експозиційну площу (виділено мною. — С. Б.) [9, арк. 14]. Отже, Кричевський і Костирко не планували робити стіни-перегородки.

Коваленко згадує, що «роботою комісії постійно цікавились

ЦК КП України та президія АН УРСР. Протягом півроку (січень–липень) 1938 року проводилась велика колективна робота й за цей час було складено глибоко науково-обґрунтований тематико-експозиційний план з визначенням експонатів. Я був вдячний, і тепер згадую добрим словом начальника управління в справах мистецтв при Раді Міністрів УРСР тов. Компанійця, який докладав багато зусиль в питанні виконання тематико-експозиційного плану. Ним давались творчі замовлення художникам України, Москви, Ленінграда на створення картин, пов'язаних з життям і творчістю Т. Г. Шевченка, залучались кращі художники копіїсти, які працювали в Харківській картинній галереї над писанням копій з художніх творів Т. Г. Шевченка. Художнє оформлення музею, виготовлення обладнання (вітрини, постаменти, рами, драпіровка віконних та дверних проїомів) було доручено бригаді Харківської художньої майстерні на чолі з досвідченим музейним оформителем т. Міляєвим. Це людина великого розуму зуміла осмислити все, що було накреслене в тематико-експозиційному плані й створити величезний музей, в якому було висвітлено життєвий шлях революціонера-демократа Т. Г. Шевченка та вшанування його пам'яті народами СРСР» [9, арк. 14–15]. Отже, радянська влада виважено і відповідально підійшла до створення першої музейної експозиції з залученням широкого кола спеціалістів.

З 1939 року в музеї було п'ять «радянських» експозицій.

Перша музейна експозиція крім показу життя й літературної творчості поета, мала ще три відділи (два з них несли ідеологічне навантаження) — «Художня творчість Т. Г. Шевченка», «Боротьба навколо Т. Г. Шевченка», «Увічнення пам'яті Т. Г. Шевченка».

Потім відбулося декілька реекспозицій: 1945 р. (під час Великої Вітчизняної війни Радянського Союзу експозиція була знищена), 1961 і 1964 рр., коли відзначали, відповідно, — 100 років з дня смерті та 150 років від дня народження Великого Кобзаря.

Наприкінці 1980-х років музейні експозиції, через які фактично реалізуються функції будь-якого музею, і які вже створюються не лише силами наукових працівників, а й художників починають розглядати як мистецтво.

П'ята експозиція (1989), створена до 175-річчя з дня народження Т. Г. Шевченка сприймалася відвідувачами неоднозначно.

Автори прагнули підпорядкувати принципи художнього проектування розкриттю основного задуму, а художнім оформленням підкреслити значення документів або предметів, наголосити на їхньому зв'язку з долею поета, з тим чи іншим історичним періодом. Поза всяким сумнівом було вдалим художнє вирішення експозиції. Утім, і прорахунки також мали місце: невдало розміщений кольоровий мозаїчний триптих на кольоровому вітражі, «кухня» експертизи наукового дослідження (що важливе для наукового дослідження, проте не обов'язкове в контексті функції експозиції), географічні карти, подані лише в межах регіональних ніш, що не дозволяє глядачеві (особливо дітям, іноземцям) усвідомити певною мірою географічно-просторову сферу представлених подій.

Найбільше відвідувачі нарікали на надмірну задокументованість експозиції, зокрема на численні повтори документальних фактів. Це переобтяжувало і знімало психологічний момент зацікавлення, розмивало фон сприйняття. Відвідувачі, порівнюючи діючу експозицією з попередньою (1964), жалкували за великоформатними живописними полотнами радянських художників, що ілюстрували тяжке Тарасове кріпацьке життя.

Недоліки і переваги останньої радянської експозиції (1989) висвітлено мною в публікації ще 2004 року [2, с. 63–70].

Діючу експозицію (шосту) урочисто, на державному рівні, відкрили 23 серпня 2010 року — у День державного прапора України і напередодні святкування 19-ї річниці від Дня незалежності України. З 2003 по 2010 роки невинуватно довго тривала реконструкція музею, яка проводилася у зв'язку із підготовкою до відзначення 150-річчя від дня поховання Тараса Шевченка в Україні і 200-річчя від дня його народження.

Досвід двох останніх десятиліть свідчить про перехід від концепції музейного приміщення як сховища музейних предметів до концепції будівлі-експоната. Нині діючий музей — самостійний експонат, що відповідає виклику часу, заявляє про власну особливу позицію в соціокультурному середовищі [3]. Аскетичні геометричні форми, монохромність світлої поверхні і повна відсутність декору, відмова

від експлуатації національних мотивів, творче переопрацювання образу музею справляє враження експресивної, величної і монументальної споруди.

На думку одних, нинішня експозиція виконана в стилі модерн, «ультрасучасна» за оформленням і за подачею експонатури: вперше в музеї використано мультимедійну систему, що, до речі, позитивно сприймається молоддю, вперше в музеї з'явився конференц-зал. На думку інших — в ній відсутній, так би мовити, «Шевченків дух», для повернення якого необхідно втілити в життя задум художнього оформлення інтер'єрів В. Кричевського.

Соціокультурний контекст завжди пов'язаний із зміною політичної ситуації в суспільстві і наразі ми це спостерігаємо через поставленні у 2015 році перед науковцями музею нові завдання: здійснити оздоблення будівлі «за Кричевським», змінити експозицію з «європейської» на «національну».

Сьогодні відсутнє чітке бачення, яким повинен бути музей в кінцевому варіанті. Дискусійним залишається питання чи повинні бути в інтер'єрі перегородки (стіни), які В. Кричевський не планував. Відносно останнього, зазначу, що сучасні технології дозволяють використовувати мобільні рухливі модулі і не будувати капітальні стіни. Також науковці наполягають аби не розламали, а залишили в музеї конференц-зал (з 2011 року у ньому проведено понад 70 науково-освітніх заходів як місцевого, державного, так і міжнародного рівнів).

Нинішня політика влади від культури є елементами стратегії не лише для керівництва музею, але і для розробників культурної політики великих масштабів. Тому будь-які зміни в музеї на Трасовій горі — центрі культурних енергій, освітніх процесів і туристичних потоків, про які нині так багато дискутують — не байдужі офіційній владі. На жаль, ці зміни неможливі без залучення технічних спеціалістів, художників, дизайнерів, і головне, без вирішення питання державного фінансування і без зацікавленості економічних сил, які піклуються про динамічний розвиток регіону загалом. Шевченківський музей такого масштабу як у Каневі потребує дієвих кроків влади, оскільки є віддзеркаленням її ставлення до збереження і популяризації національної культури.

Примітки

1. Брижицька С. Життя і слово українця для українців. Тарас Шевченко і становлення національної ідентичності українців. За матеріалами книг вражень на його могилі 1896–1926 рр. : Монографія. — К.: Задруга, 2006. — 296 с.
2. Брижицька С. Історія створення та концепція побудови сучасної (1989 р.) експозиції музею Тараса Шевченка у Каневі / Музейна справа та музейна політика в Україні ХХ ст.: збірник наукових праць за ред. д-ра мист. М. Селівачова. — К.: Златограф, 2004. — С. 63–70.
3. Брижицька С. А. Шевченківський національний заповідник у світовому національному соціокультурному контексті / Шевченкова скарбниця. Матеріали 1-го Всеукраїнського з'їзду музейних працівників, присвяченого 200-річчю від дня народження Т. Г. Шевченка та актуалізації вшанування пам'яті Великого Кобзаря напередодні його 200-річного ювілею. — Черкаси: Брама–Україна, 2012. — С. 33–46.
4. Брижицька С. «Я не самотній...»: Національне самоствердження Тараса Шевченка та його вплив на становлення національної ідентичності українців (друга чверть ХІХ ст. — середина 20-х років ХХ ст.). : Монографія. — Черкаси: Брама-Україна, 2006. — 192 с.
5. Ерофалов-Пилипчак Б. Л. Архитектура советского Киева / Б. Л. Ерофалов-Пилипчак. — Киев: Издательский дом А+С, 2010. — 640 с.
6. Е. С. Дом Полтавского губернского земства / Е. С. // Зодчий. — СПб., 1907. — Табл. 6.
7. «Здобутки зодчих». Доповідь Г. Головка, голови Співки архітекторів України на ювілейному об'єднаному пленумі творчих спілок і організацій України // Літературна газета. — Київ. — 1967. — 15 грудня.

8. Катернога М. Володар студентських дум (До 100-річчя від дня народження П. Ф. Костирка) / М. Катернога / Українська академія мистецтва: Дослідницькі та науково-методичні праці. — Вип. 4. — К., 1997. — С. 155–159.
9. Науковий архів Шевченківського національного заповідника. — Ф. № 29. — Оп. 1. — Спр. 7. Спогади директора музею Коваленка В. О. 1936–1941 рр. (зібрані в 1969 році). — 104 арк.
10. Павловський В. Василь Григорович Кричевський. Життя і творчість. : Монографія / В. Павловський. — Нью-Йорк: Видано Українською вільною Академією наук у США, 1974. — 222 с.
11. Рубан-Кравченко В. В. Кричевські і українська художня культура ХХ століття. Василь Кричевський. : Монографія / В. В. Рубан-Кравченко. — К.: Криниця, 2004. — С. 390.
12. Тарахан-Берега З. Святиня: Науково-історичний літопис Тарасової гори / З. Тарахан-Берега. — К.: Родовід, 1998. — 543 с.
13. Українська Радянська Енциклопедія. — К. : Українська Радянська Республіка, 1966. — Т. 17. — С. 574.
14. Українська Радянська Енциклопедія. — К.: Голов. ред. УРЕ, 1980. — Т. 5. — 566 с.
15. Ел. ресурс: [http://de.wikipedia.org/wiki/Hellerau#/media / File: Festival_Theatre_Hellerau,_July_2013_%C2%A9_Stephan_Flo%C3%9F.jpg](http://de.wikipedia.org/wiki/Hellerau#/media/File:Festival_Theatre_Hellerau,_July_2013_%C2%A9_Stephan_Flo%C3%9F.jpg)
16. Ел. ресурс: Hellerau // <http://de.wikipedia.org/wiki/Hellerau>.
17. Ел. ресурс: ГСБГ DRESDENHELLERAU медсанбат: [http://youtu.be / BIWcmL347Kw](http://youtu.be/BIWcmL347Kw), або <https://www.youtube.com/watch?v=BIWcmL347Kw>