

## ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ОБРАЗУ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА У ТВОРАХ УКРАЇНСЬКИХ МИТЦІВ ОСТАННЬОЇ ТРЕТИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

Змінами історико-культурної ситуації в останній третині ХХ ст. обумовлені пошуки митцями нової образності, новітньої художньої мови у творах на шевченківську тематику. Ця тенденція позначилася на створенні серій живописних і графічних робіт за мотивами Шевченкової поезії, де значне місце відводиться інтерпретації образу самого поета. Ці твори часто залучали до ілюстрування різних видань. Поруч із традиційними типами зображення поета-художника (з дотриманням фізіономічної подібності) формувався образ Шевченка, наділений символічно-алегоричним звучанням. Так, у жанрах портрету та сюжетно-тематичної композиції створено низку живописних та графічних робіт, в яких образ поета вирішено на основі поєднання різних стилів, що вирізняє даний тип як синтетичний.

До традиційного натурального типу зображення Т. Г. Шевченка в живописі зверталася значна кількість художників, які орієнтувалися на документальні матеріали (фотографії різних років), а також на його автопортрети. Тому у портретах митців образ Шевченка відображено у хронологічних межах його віку: 26–47 років. Це прослідковується у роботах І. Рєзника «Портрет Тараса Шевченка» (1970), Г. Смольського «Портрет Т. Г. Шевченка» (1975), Д. Довбошинського «Т. Г. Шевченко» (1980), А. Медвідя «Портрет Т. Г. Шевченка» (1984–1985), Р. Багатурдінова «Останній автопортрет Т. Г. Шевченка» (1985), Ф. Гобелка «Портрет Т. Г. Шевченка» (1987, репродуковано як плакат в Австралії, 1995), І. Тартаковського «Шевченко у майстерні» (1989), М. Сарма-Соколовського «Портрет Т. Шевченка» (1991), Г. Тарасенко «Апостол правди і свободи» (1999), В. Віхтинського «Народний поет» (1999), серію з восьми його портретів у 1990-х, створених художником І. Лободою до 190-ліття від дня народження поета.

У 1980-х художники в процесі створенні образу поета шукають нових засобів виразності для розкриття духовності та психологізму портретованої особи, її драматичної долі. Митці вдавалися до більшої чи меншої міри стилізації образу, беручи за основу усталений тип зображення, наближений до природи. Такий прийом написання портрету використав А. Антонюк у роботі «Тарас Шевченко. В казематі» (1982–1983). Апелюючи до його автопортрету, датованого 1847 роком, він створив гротескний образ митця під час заслання у військовому в'язниці, де гіперболізовано й висвітлено обличчя, на противагу дещо меншим пропорціям фігури. Його напружений стан, викликаний забороною писати, позначився на образі поета, що вдалося підмітити і передати художнику.

Узагальнений образ Т. Шевченка, що набув особливого значення в останній третині ХХ ст., — це той, де поет зображається в якості проповідника ідей свободи, незалежності та самовизначеності на тлі бурхливих історичних подій. Кожен із митців прагнув надати постаті видатного українця особливих рис задля розкриття його місії та значення в українській державі, культурі та духовності. Власну інтерпретацію такого образу у живописі втілили В. Кушнір — «Апостол правди» [«Портрет Тараса Шевченка»] (1970-ті — 1988); Н. Синишин (1997); О. Заливаха — «Молитва» (1989), «За неї Господа молить...» (кінець 1980-х) та «Портрет Т. Г. Шевченка» (1980-ті); І. Марчук в портретах Т. Г. Шевченка (1983); І. Гавришкевич — «Тарасова молитва» (1993); В. Гарбуз, В. Франчук, М. Стороженко, О. Литвинов, М. Кристопчук, Д. Стецько — «Тарас Шевченко» (1986); М. Сіробаба — «Тарас Шевченко. Нездійснене» (1993); В. Віхтинський «Думи мої...» (1990); В. Забашта «Прометей духу»

(розпочато у 1980-ті, завершено у 2008) та «Борітеся — поборете...» (1996); М. Грималюк — «Пророк» (1992); В. Цимбала — «Пророк» і «Тече вода в синє море...» (обидва — 1999) та ін.

У картині В. Кушніра Т. Г. Шевченко вперше постає як апостол: на тлі краєвиду з селами та містами зображено постать поета в білому апостолюбському убранні. Праворуч символізує науку, ліворуч унизу — фрагмент вірша: «І мертвим, і живим...». Масштабності звучання твору надає видовжений формат, що відсилає реципієнта до асоціацій з монументальністю фресок чи мозаїк у соборах. Тяжюючи до імпресіоністичної манери письма та відмовляючись від прискіпливого відтворення деталей, Н. Синишин зображує поета, дотримуючись фізіономічних рис; при цьому його постать художник трактує в якості національного пророка чи святого: той вбраний у вишиванку, змальований у процесі творення, а німб над його головою трансформується у пульсуюче світло.

Завдяки особливостям манери письма та способу накладання мазків О. Заливаха при створенні портретів Т. Шевченка витримує ефект гобеленового ткання, характерний для багатьох творів цього майстра пензля. Якщо в «Портреті Т. Г. Шевченка» ми бачимо відповідно стилізовану постать поета-пророка, то в роботі «За неї Господа моли́ть...» зображено погруддя Шевченка, який молиться за свій народ, а над ним — Оранта, захисниця Києва. У «Молитві» поет є водночас тим, хто молиться за Україну і хто сам є святим (твір не належить до іконопису, проте написаний у манері своєрідної іконописної стилізації, за традицією ще І. Єремеєвського, що виконав портрет Т. Шевченка «Святий Тарасій»).

Д. Стецько у 1986 р. створив модерного та харизматичного Кобзаря. Він зробив більш монументальною фігуру поета, що сидить в анфас; водночас його постать своєрідно проступає на тлі абстрактних площин, створюючи відчуття перехідності реального в ірреальне, надаючи образу певного космізму. Стилістика цього портрету збагачена рисами кубізму.

Один із найбільш нетипових портретів поета у 1990 р. створив В. Віхтінський, зобразивши на темно-синьому тлі образ білого кольору, реальні обриси котрого наповнені проявленою енергетикою думок, що формують своєрідну мислеформу. М. Кристопчук у 1993-у, звернувшись до фото Т. Шевченка роботи Денъера, написав портрет «Тарас», стилізований у дусі народного мистецтва, з акцентом на монументалізації образу. Поет у шапці та кожусі тримає перо; за ним розташовані орнаментовані писанки. Своєрідний образ створив Є. Щерба у «Віртуальному портреті Т. Шевченка» (1999): з наддніпрянського краєвиду проступає обличчя поета, змодельоване похиленими вітром деревами, українськими біленими хатками та запряженими волами, що тягнуть наповнений віз. Такий сюрреалістичний підхід надає портрету Т. Шевченка суто українського колориту, в якому візуалізовано красу Дніпра та прибережних краєвидів цієї ріки. Під час створення цього образу митець звертався до фотографії М. Досса та картини І. Репіна.

Якщо у портретах художники прагнули зосередитися на виразі обличчя, то у тематичних композиціях вони намагалися показати Т. Шевченка у різних життєвих ситуаціях. У своїх роботах митці використовували усталений тип зображення поета: або прижиттєві фото, де його зазвичай зафіксовано в молодому віці, або його автопортрет 1840-го року. Ремінісценції цього автопортрету спостерігаються у картинах Ф. Коновалюка — «В науці у дяка» (1978); М. Малинки — «Тарас Шевченко читає поему «Тризна» (1978); Є. Ланька — «Тарас Шевченко пише портрет Ганни Закревської» (1982); В. Клименка — «Шевченко в майстерні Брюллова» (1997). Образ поета у зрілому віці малювали С. Фоменко, — «Шевченко серед кріпаків» (1983); О. Артамонов — «Велика дружба» (1989); В. Сингаївський — «На Батьківщину. Воля» (1989); В. Полтавець «Рече та стогне Дніпр широкий...» (1999). Серед них дещо відособлено виглядає робота В. Петрова «Поет і муза» (1986), в якій автор, ґрунтуючись на усталеному типі зображення митця, а саме на тому його варіанті, що походить від світлини поета в білому костюмі (1860), змалював Шевченкове обличчя дещо узагальнено. Поряд з ним зображена жінка з немовлям, що уособлює узагальнений образ України, героїні його творів чи простої української жінки-матері. Відповідно до концепції твору, Петербург в якості тла для головних героїв сце-

ни постає одним із своєрідних кадрів зі спогадів Т. Шевченка про пережите. Чергуванням світлих, майже білих, та синіх (різних відтінків) кольорових площин В. Петров моделює споруду Біржі та Ростральну колону — як частину краєвиду, вихоплену зі стихій неба та води, як закарбоване у Шевченковому життєписі незвичайне, химерне місто [1, с. 59].

За мотивами однойменної комедії Т. Шевченка Ю. Балаиков написав картину «Сон» (1989). Якщо сам Шевченко для втілення задуму обирає форму сну, то художник Ю. Балаиков для найбільш виразної передачі змісту, суті, образної системи Шевченкового твору на полотні вдався до стилістики сюрреалізму: поет (разом із совою) ширяє в небі на тлі полум'яного сходу сонця; нижче зображена своєрідна модель Петербурга у зменшеному ракурсі: Петропавловська фортеця, Мідний вершник, цар із царицею. Праворуч невольники-арештанти, далі — обшири України з розсипаними в зелені хатинками. Тривожний сирій Петербург контрастує з приглушеним колоритом спокійного українського краєвиду [1, с. 60].

В. Забашта створив портрет поета «Борітеся — поборете...» (1996) та сюжетно-тематичну композицію «Прометей духу» (1980-ті — 2008). У першому творі Т. Шевченко зображений у різкому повороті, по плечі, на яких поет несе хрест. Тут узагальнений образ поета як пророка та страдника за народ увиразнено вогненно-червоним кольором. У другому полотні Т. Шевченко зображений в оточенні однодумців, членів Кирило-Мефодіївського братства, котрих він захопив своїм потужним духом. Над групою — небо з вогненними загравами, на якому зображені символи: посередині потир, ліворуч спис, праворуч хрест. Постаць поета в якості композиційного та смислового центру увиразнено яскравим червоним кольором плаща, накинутаго на одне плече, поверх білої сорочки, чим посилено трактування ролі митця як месії.

До шевченківської тематики звернувся й В. Цимбал. В авторській манері, де поєднано засоби виразності декоративного мистецтва (інтерпретовані орнаменти та візерунки розписів, вишивки та ткацтва) з рисами абстрактного живопису, він пише картину «Пророк» (1999). Композиційно постаць Т. Шевченка є невід'ємною складовою українського космосу — землі і неба, дня і ночі, історії й побуту. Тут прослідковується ще одна спроба мистецької канонізації поета-художника: в його руках свічка, над головою — німб. У творі наявні ремінісценції з іконописом, зокрема з принципами зображення житій святих: у центрі — постаць пророка України Т. Шевченка, навколо — сцени з історії та побуту українців, оздоблені інтерпретованими орнаментами й візерунками. Умовний поділ на складові частини в межах полотна відбувається за допомогою абстрактних смуг-площин, які водночас сприяють мистецькому узагальненню.

Сюжетно-тематичні композиції, написані В. Франчуком, — «Три літа» (1997) та «Спас» (2000), і І. Гавришкевичем — «Тарасова молитва» (1993), також репрезентують збірний образ Т. Шевченка, уособленого в якості поета-пророка, митця планетарного масштабу. Перші спроби такого представлення Т. Шевченка були здійснені невдовзі після його смерті, у портреті роботи І. Єремеевського «Святий Тарасій» (1898), а згодом в іконі, написаній Г. Честахівським «Св. Тарасій та Михаїл Малеїн» (у пам'ять про Т. Шевченка та його друга М. Лазаревського (1867)). У згаданих творах наших сучасників це новий образ, а за способами творення — ще один виток у спробі мистецької канонізації поета-художника. Так, у «Спасі» В. Франчука образ поета монументалізовано на тлі вихорів історії. Загалом творами В. Франчука на шевченківську тематику в цей період притаманний ефект фрескового розпису, досягнутий у станковому живописі, а також ефект монументального мистецтва — через масштабність осмислення ролі поета в контексті загальнолюдської історії. Результатом образно-змістових і формально-пластичних пошуків митця є романтичне піднесення й філософська глибина притчевості, притаманні творам на шевченківську тему. В інших двох роботах В. Франчука образ поета інтерпретується в якості національного пророка; цю тему він продовжив на початку XXI ст. Шевченкіана цього художника, створена з початку 1990-х, увійшла до циклу ілюстрацій «Кобзаря».

Живописна шевченкіана І. Марчука (1983) також створена в якості серії ілюстрацій до «Кобзаря» (К., 1994). Серед творів, вміщених у даному виданні, образ поета міститься в різ-

них сценах, зокрема на обкладинці, та поряд з віршами «Чи не покинуть нам, небого...», «Подражаніє 11 псалму», «Три літа», «Марія», «І день іде, і ніч іде...». Весь цикл ілюстрацій тяжіє до філософсько-медитативного способу інтерпретації, оскільки І. Марчук вдається до роздумів над роллю і долею поета-пророка. Тому Шевченко у різних сценах представлений узагальненим образом: в одній він зображений на тлі хрестів, охопивши один з них руками. В іншій він сидить над книжкою, нахиливши голову, а за ним — світло свічки, що її тримає Апостол, до якого, як до світоча, в розпачі простягають руки люди. Це реалізація візії митця, які кореспондовані ним іще в автопортреті, виконаному олівцем у 1845-у, а в офорті в 1860-у, що переадресовує рецепієнта до давнього вислову: «Світячи іншим, згоряєш сам». Єдиним твором, де Т. Шевченко зображений гнівним, є ілюстрація до «Подражанія 11 псалму»: тут поет, стиснувши кулаки, височіє над сценами людського горя, — як пророк, що йому судилося позбавити свій народ страждань.

Над шевченківським циклом протягом 1987–2004 рр. працював М. Стороженко, виконавши за цей період 42 твори (картон, левкас, змішана техніка), якими проілюстровано видання «Мій Кобзар» (К., 2004; К., 2010). Твори М. Стороженка виконані в стилістиці бароко та супроводжені авторськими текстами в форматі міні-есеїв. У низці багатофігурних композицій серії відтворено образ Т. Шевченка: головної особи чи персонажу сцени. Художник також подає збірний образ національного генія: адже ілюстрації і пов'язані з ними тексти-есеї М. Стороженка до Шевченкового «Кобзаря» — складна філософська система барокових, преромантичних композицій, важлива для осмислення не лише з позиції кінця ХХ ст. Їх унікальність полягає в тому, що цінність культурного пласта бароко та зв'язок традицій від протокультури та язичництва до кінця ХХ ст. вперше ґрунтовно відслідковано художником і презентовано в якості специфіки етнокультурної міфопоетики, — завдяки аналізу потужного художнього явища загальнолюдського значення, «Кобзаря» Т. Шевченка.

Унікальним явищем української культури є доробок самобутнього митця О. Литвинова (Леоніда Литвина), про шевченкіану якого варто говорити як про творення певного підвиду синтетичного образу поета-художника. У творі «В казармі» (1984) за Шевченком художник не просто повторив його офорт у живописі, а своєрідно ввів себе у силове поле українського генія, ввійшовши з ним у діалог як з єдино можливим, з точки зору Литвинова, митцем-співрозмовником, могутня любов якого спричинила великі страждання. На звороті твору «Дума про любов» (1983) він написав: «Т. Г. Шевченко і я. Дума про любов». За офортом Т. Г. Шевченка й картиною І. І. Соколова «Приятелі».

Відтворивши Шевченкову композицію, митець замінив його персонажів, вписавши натомість портрет Кобзаря (вочевидь, орієнтуючись в процесі інтерпретації на його автопортрети 1851-го, 1857-го та 1858-го рр.), та автопортрет, — в якості вияву екзистенції О. Литвинова у суголоссі з інвективами поета-художника періоду Трьох літ (1843–1845) та мотивами пізньої лірики Шевченка. Понадчасова розмова-роздум про те, що великий митець у всі часи терпить неабиякий біль через велику, з різних причин жертвну, любов.

Вагоме місце у творчості В. Гарбуза належить шевченкіані. Графічні серії, створені цим художником впродовж 1980-х, вміщені у виданні «Кобзаря» вже на початку ХХІ ст. Ці серії виконані у різних графічних техніках протягом 1980–2000-х; їх використано в процесі оформлення видань «Давидові псалми» Тараса Шевченка» (2000) та «Кобзар» Т. Шевченка (2004). Художник орієнтується на Шевченкові автопортрети, найчастіше — 1840-го, 1843-го та 1845-го рр., проте новаторство В. Гарбуза полягає в тому, що він інтерпретує «Кобзаря» через призму Біблії, і, накладаючи культурний пласт Святого письма на художній світ «Кобзаря», як національної Біблії, залучає до свого арсеналу архетипові прикмети художнього мислення сучасного українця. Так, у офорті з серії «Давидові псалми» Тараса Шевченка» (Псалом 53, який у Шевченка завершується: «Помолюся Господеві // Серцем одиноким // І на злих моїх погляну // Незлим моїм оком») художник інтерпретує постать молодого поета у формі стилізованого Розп'яття (це — концептуальне композиційне й образне рішення

ня всієї серії ілюстрацій). Горизонтальна лінія утворена зображеннями риб в якості давніх символів віри. Над головою Т. Г. Шевченка — німб; обабіч центральної постаті — сцени гріхопадіння; тло — зоряне небо як уособлення Космосу; нижні заставки — боротьба Білобога з Чорнобогом (ліворуч) та військо в наступі — як відсилання до історії ХХ ст. (праворуч).

Отже, зображення Т. Шевченка, орієнтовані на його автопортрети, що, в свою чергу, також є концептуальним рішенням, є складовою неповторного Шевченкового міфу, що твориться В. Гарбузом упродовж десятиліть за допомогою особливої художньої мови, в якій гармонійно поєднано й органічно сполучено прикмети таких історико-культурних пластів, як поганство та християнство.

В. Лопата (Тарас Шевченко. Кобзар. К., 1993) та О. І. Івахненко (Тарас Шевченко. Поезії. К., 1988) створюють серії власне ілюстрацій до конкретних видань, на фронтисписі яких портрет Т. Шевченка виконаний у загальній стилістиці ілюстрацій. Обидва художники обрали традиційний тип зображення поета в молодому віці (В. Лопата — на повен зріст; О. І. Івахненко — в якості погрудного портрета). В. Лопаті вдалося подати таке образне прочитання «Кобзаря», коли бачення світу показується і в якості реальності, і в якості символу. Цю проблему — «проблему показу двопланового світу, коли за глядореальним образом — метафора, алегорія, міф» (за Д. Грабовичем), — В. Лопата вирішує традиційними методами класичної лінійної гравюри [2]. У Івахненка яскраво проявлене органічне поєднання набутоків народної культури та професійного малярства, засвоєні традиції європейського ренесансного монументалізму, продовжено реалізацію творчої програми бойчуківців. Крім того, В. Лопата здійснив мистецьке оформлення українських банкнот: портрет Т. Шевченка вміщено на банкноті номіналом у 100 гривень. З цією метою він у 1991 р. виконав близько десяти портретів поета у різному віці, зберігаючи його фізіономічні риси (техніки — туш, перо, олівець, ліногравюра). До друку потрапив портрет, де Т. Шевченко змальований у кожусі й шапці (фото Г. Денъера). Над образом поета працював також О. А. Івахненко, — зокрема, для серії акварелей «Відродження» (1988–1992). В акварелі «Тарас на засланні» (1988) він звернувся до автопортрету періоду заслання (1847), але намалював Т. Шевченка на повен зріст. Створюючи портрет поета для суперобкладинки видання «Тарас Шевченко. Балади» (К., 1982) художник орієнтувався на Шевченків автопортрет (1849).

Реалістичне відтворення образу поета притаманне й роботам В. Перевальського. Він виконав серію портретів Т. Шевченка в техніці ліногравюри (1985, 1985, 1986), гравюри на пластику (1984, 1988) та літографії (1988). Творчі інтенції в шевченкіані втілювали графіки старшого покоління: О. Данченко створив образ молодого поета в його ранній петербурзький період у техніці офорту (Кобзар. К., 1984); В. Куткін виконав низку зображень Т. Шевченка у техніці літографії («Кобзар», К., 1986), орієнтуючись на його автопортрети періоду заслання, а також на фото 1859–1860-х.

Реалістичний тип зображення поета притаманний роботам М. Компанця, який виконав літографію «Т. Шевченка в Києві у 1846 р.» (1984). Активно працює в шевченкіані М. Стратілат, який у 1970–1980-х виконав низку портретів поета у гравюрі на пластику, дотримуючись реалістичного типу зображення митця. У «Портреті Шевченка під час останнього перебування у Києві 1859 р.» (1979) постав образ немолодого поета, що сидить перед українським краєвидом у формі овалу, де внизу — його підпис, обрамований квітковим візерунком. За фотографією Т. Шевченка роботи І. Гудовського (1859) художник нарисував «Портрет Тараса Шевченка з Дніпром» (1986), де образ увиразнено овальною рамою. Цей стилістичний принцип властивий гравюрі «Думи мої, думи...» (1988), де портрет Т. Шевченка є центральною частиною композиції, а обабіч зображено кобзарів України. Аркуш «Апостол правди» (1996) належить до тих робіт, де створено узагальнений образ поета. Надихнувшись образом Т. Шевченка, зафіксований пам'ятником в Римі, де поет вбраний у тогу римського сенатора, М. Стратілат трактує його постать в якості Апостола правди на тлі сходу сонця. Знизу постать охоплює стилізоване вогнище.

В останній третині ХХ ст. було розроблено низку плакатів, у яких здебільшого використано фото поета або ж інтерпретовано автопортрети та відомі портрети, виконані раніше живописцями й графіками (реалістичний тип зображення). В процесі розробки плаката (1983) Р. Кириченко спирався на автопортрет Т. Шевченка у світлому костюмі (1860), оздобивши зображення стилізованим квітковим візерунком. За автопортретом поета у шапці та кожусі (офорт, 1860) О. Друганов створив свій образ у плакаті (1987), акцентуючи увагу на зосередженому і глибокому погляді поета. Цей же Шевченків автопортрет надихнув С. Рябцева, який розробив плакат (1992), де вміщено репродукцію з нього, закомпоновану в овал, яку доповнюють слова з балади «Причинна» («Реве та стогне Дніпр широкий...»), ноти та краєвид, що передає настрої цих рядків. До світлини поета останніх років життя звернулися А. Гонтар та М. Мотузка, розробляючи власний плакат 1990-о року; в ньому все поле навколо зображення поета імітує орнамент вишивки.

Інтерпретоване кількома поколіннями митців фото Т. Шевченка роботи М. Досса привернуло увагу А. Штанко, яка у 1991 р. закомпонувала зображення поета в овальній композиції, а обабіч нього намалювала кобзу, свічку, ящикок з фарбами тощо в якості символів генія Шевченка — поета, художника, національного пророка. Узагальнений образ Т. Шевченка втілено у творах Г. Шевцова (1988) та В. Шевченка (1989). Перший інтерпретує образ митця як пророка, — з бородою та пильним поглядом очей, сповнених страждань. Звертаючись до фото М. Досса та картини І. Репіна, В. Шевченко прагнув показати невмирущий дух митця, його вічно присутню енергетику; тому він зображає синій силует, розташований ліворуч у верхній частині аркуша на тлі умовно трактованого краєвиду — панорами Дніпра під час сходу сонця; ліворуч унизу — чітко промальовані зображення книжок.

Отже, із охарактеризованого доробку митців останньої третини ХХ ст. можна зробити висновок, що, незважаючи та розмаїття технік та художніх прийомів, різноманітностей вжитих стилістик, художніх течій та напрямків, образ Т. Шевченка звичайно інтерпретується в якості узагальненого, зі збереженням його фізіономічних рис та особливостей характеру.

## Література

1. Чуйко Т. Образ Петербурга у живописі й графіці ХХ століття на шевченківську тематику // Матеріали XIII Міжнародного семінара «Українськими дорогами Санкт-Петербурга». — СПб., 2013.
2. Степовик Д. Гравюри Василя Лопати. — К., 1990. — С. 7–8.

**Анотація.** Чуйко Тетяна. Інтерпретація образу Т. Шевченка у творах українських митців останньої третини ХХ століття. У статті розглядається особливості художнього процесу в останній третині ХХ ст. в Україні та його вплив на розвиток шевченкіани. Зазначено, що зміни історико-культурної ситуації призвели до пошуків митцями нової образності й художньої мови для виразу цієї теми, зокрема й інтерпретації образу Т. Шевченка.

**Аннотация.** Чуйко Татьяна. Интерпретация образа Т. Шевченко в произведениях украинских художников последней трети ХХ века. В статье рассматриваются особенности художественного процесса в последней трети ХХ в. в Украине и его влияние на развитие шевченкианы. Указано, что изменения историко-культурной ситуации привели к поискам художниками новой образности и художественного языка для выражения этой теме, в том числе и интерпретации.

**Summary.** In this article features the artistic process in the last third of the twentieth century. in Ukraine and its impact on development Shevchenkiany. Indicated that changes in historical and cultural situation led to the search for new artists and art figurative language for the expression of this topic, including the interpretation of the image of Shevchenko.