

СКУЛЬПТУРА ІВАНА КАВАЛЕРІДЗЕ В КОНТЕКСТІ УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА ХХ ст.

Творчість Івана Петровича Кавалерідзе (1887–1978) належить до тих явищ українського мистецтва, які з часом не тільки не втрачають своєї художньої актуальності, а навпаки, наче стають «більшими за самих себе», виходять за межі суто естетичних вимірів, кореспондуючись з тими загальними тенденціями культурного поступу, що віддзеркалюють образи епохи. Охоплюючи майже сімдесят років чи не найскладнішого, сповненого протиріч та контрверсій періоду у вітчизняній історії — першій половині та середині ХХ ст., твори митця наче прокреслили собою його простір, зафіксували головні події доби, ті зміни у мистецтві, культурі, суспільній свідомості, що визначили особливості мистецького розвитку. Проте кожний значний художник — це завжди не тільки продукт, а й творець свого часу. Кавалерідзе — не виняток. Епоха бурхливих змін та соціальних потрясінь — дві світові війни, революції, пролетарська диктатура та національне піднесення 1920-х рр., десятиліття тоталітарного режиму та роки радянської лібералізації — надала художнику особливої енергії, напруження та сили, він же назавжди позначив її своїми роботами, що стали виразними символами її руху.

Незважаючи на те, що творчість митця не оминала увага критики (бібліографія про художника нараховує десятки позицій), а головні роботи — пам'ятники та станкові скульптури, назавжди зайняли своє місце в історії української образотворчості, доробок І. П. Кавалерідзе потребує сьогодні глибокого переосмислення, відкидаючи як застарілі, колишні ідеологічні визначення та принципи інтерпретації. Тим більше, що в його мистецтві знайшло віддзеркалення широке коло проблем, дослідження яких відкриває нові риси вітчизняного художнього процесу. Серед них — становлення епохи модернізму та її особливості в українському мистецтві початку ХХ ст., вплив революційних ідей на творчість 1920-х рр. та перетлумачення через їхні візії нових мистецьких напрямків, роль класичної спадщини в українській скульптурі першої половини

XX ст. та еволюція реалістичних засад творчості, вплив політико-ідеологічного замовлення на образну мову мистецтва і формування соцреалістичного канону, який перекрив різноманіття творчих шукань передреволюційних та післяреволюційних років. Особлива своєрідність мистецтва І. П. Кавалерідзе полягає і в самій синтетичності його художнього мислення, що обіймало в собі захоплення різними видами творчості, де скульптурні образи поєднувалися із театром, драматургією та кінематографом, складно доповнюючи і збагачуючи одне одного. Як проникливо зазначала дослідниця творчості майстра О. Р. Синько: «... відкриття І. Кавалерідзе у монументалістиці невід'ємні від експериментування в кіно, від розробки зображальних експлікацій, начерків натурних і павільйонних сцен, творення ескізів декорацій, скульптурних моделей для інтер'єрів. Є всі підстави говорити про збагачення палітри митця за рахунок багатого в чому споріднених видів мистецтва, що й зумовило його самобутній і незаперечний внесок у кожний з них» [1]. Адже «робота в тому чи іншому виді мистецтва не проходила даремно для творчості в іншій галузі. Він намагався гранично використати існуючий арсенал образних, зображальних засобів для передачі свого безпосереднього і гострого бачення світу» [2]. Одним з перших, поряд з такими видатними майстрами як С. Ейзенштейн, Л. Кулішов, О. Довженко, Д. Вертов, І. Кавалерідзе зрозумів силу і суспільну актуальність нового на той час мистецтва кінематографу, естетичні виміри якого визначають нову зображальну культуру століття. Не випадково у своїй пластиці він буде постійно використовувати роль та можливості світла, а скульптури митця, їх образність та художня мова синтезуватимуть в собі жорстку аналітичність формальної побудови й емоційну розкритість сюжетних рішень, увагу до промовистої деталі та цілісність, міцність об'ємно-просторової побудови, рухливу живописність і конструктивність, романтичну піднесеність і сувору правдивість.

Тяжючи у своєму мистецтві до зображення значних історичних постатей, яскравих творчих особистостей, Іван Кавалерідзе і сам був надзвичайно яскравою особистістю, що наче притягувала до себе людей масштабної інтелектуальної, творчої, духовної наснаги. Серед тих, з ким у той чи інший спосіб зводило його життя — Олександр Архипенко, Огюст Роден, Федір Шаляпін, Степан Ерзя, Ілля Мечников, Михайло Тухачевський, Яків Протазанов, Лесь Курбас, Олександр Довженко... Та й головними героями його скульптури, до яких він звертався протягом десятиліть, були Тарас Шевченко, Григорій Сковорода, Федір Шаляпін, Лев Толстой — митці, що склали цілі епохи в історії культури, насичуючи її своєю творчістю, силою духу, непересічністю індивідуальності. В цьому плані провідну тему мистецтва художника можна окреслити як «людина в історії», де особистий та історичний вимір, доповнюючи один одного, визначали своєрідність та характерні риси його образно-змістового мислення.

І тут сама доля художника, його творчий шлях, в якому поєдналися перемоги на престижних конкурсах, великі злети й успіхи, а разом з тим — знищені владою роботи, що не відповідали коливанням офіційних смаків, нереалізовані проекти, що й сьогодні вражають широтою задумів, оригінальністю образних рішень, роки замовчування та невизнання, особисте протистояння тому важкому ідеологічному тиску, що скалічив долю не одного митця, постають як одна з найдраматичніших сторінок вітчизняної історії, наочно віддзеркалюючи проблему існування таланту в радянській культурі, примушуючи знову і знову замислюватися над непростими питаннями про роль і позицію митця, про можливості та призначення його мистецтва. Розглядаючи твори художника в контексті його часу, варто навести відому думку А. Синявського про те, що справжнє «мистецтво не боїться ні диктатури, ні строгості, ні репресій, ні навіть консерватизму та штампу. Коли потрібно, мистецтво буває вузькорелігійним, тупо-державним, без індивідуальним і все одно великим (...) Мистецтво достатньо пластичне, аби розміститися у будь-якому прокрустовому ложі, яке йому пропонує історія» [3]. Але варто додати — і аби ламати її кордони, надаючи часу інші риси, образи, змісти.

Творчість Івана Петровича Кавалерідзе — цьому приклад.

...Вже початок його мистецької діяльності, ранній, перший період, що окреслюється 1907 (першими учнівськими роботами) — 1918 (пам'ятником Т. Г. Шевченку у Ромнах) рр., стає надзвичайно важливим для української скульптури, яка значною мірою саме завдяки І. Кавалерідзе долає свою обмеженість, набуває суспільної значимості та художньої креативності. Адже, як відомо, ХІХ ст. не було епохою скульптури, змістова узагальненість її мистецтва, потреба у виразних просторових та образних рішеннях прийшли саме на зламі століть, що позначилися виходом на художню сцену плеяди видатних скульпторів — Бурделя, Майоля, Мештровича, Дуніковського, Бринкуша, Голубкіної, Андрєєва, Архипенка... Для самого ж Кавалерідзе — це час становлення, набуття професійного досвіду, формування тих ідейно-змістових, естетичних, образних рис, що стануть визначальними для його подальшої творчості. Серед них — міцна реалістична основа, вихована майстернею Ф. Балавенського в Київському художньому училищі, уроками І. Гінцбурга в Академії мистецтв у Петербурзі та Н. Аронсона у його майстерні в Парижі. Вони прищепили увагу до натури, надзвичайно важливе для скульптора «предметне» мислення та відчуття матеріалу. І хоча пізніше майстер буде то відходити від неї в роботах 1920-х рр., то повертатися збагачений новим досвідом, жива «реалістична правдивість» назавжди стане основою його скульптурних образів. Не випадково у своїх спогадах він відзначав поради Н. Аронсона, надані відомим майстром у Парижі: «Натурою не рекомендую користуватися як гіпсом. Ви можете ми-

моволі захопитися фотографуванням. Naturі дайте можливість вільно рухатися. Розмовляйте з нею і через це пізнавайте її» [4]. Протидія застиглим «гіпсовим» принципам академізму з перших же кроків визначила спрямування пошуків молодого художника. Однак і його «реалізм» мав свої особливості, насичений новими естетичними рисами перехідної доби початку ХХ ст. Показово, що серед перших творів художника були саме портрети-шаржі (у 1907 р. — київського генерала Н. Клейгеля, міністра внутрішніх справ П. Дурново, депутата С. Клеповського) та зображення акторів (М. Боголюбова, М. Губіної, Г. Боссе, у 1909 р. — Ф. Шаляпіна, С. Брикіної, Ф. Оришкевича), що надавали можливість для виявлення характерів, підкресленої виразності, динамічності, які виростили з акторського перевтілення, були насичені театральністю, грою, внутрішнім духовно-емоційним рухом. Ця риса стане однією з показових для всього його мистецтва, адже, як проникливо зазначав скульптор В. Бородай: «Кавалерідзе привніс у свої композиції дещо від «живих картин», але на найвищому рівні театрального і скульптурного професіоналізму. Він взяв на озброєння специфіку саме театральної виразності, прагнучи при цьому не порушувати законів скульптурної пластики, збагатити її суто театральними прийомами» [5]. Однак такий підхід до портретів був обумовлений не тільки особистим захопленням театром молодого художника, а й являвся однією з ознак стилю модерн, прикмети якого увійдуть в його творчість. Звідси — виразність композиційно-просторових рішень, в яких знайшли інтерпретацію принципи театральних мізансцен, а разом з тим — увага до графічного окресленого силуету, що стане характерною рисою його скульптури.

В контексті образних шукань часу цілком закономірним було звернення до символізму, що не тільки виступав складовою модерну, а й визначив одну з помітних тенденцій кінця ХІХ–початку ХХ ст. Показово, що саме в душі символізму була виконана перша значна учнівська робота художника — курсова композиція «Творчість» в Київському художньому училищі (1908). Вона являла собою три голови, закомпоновані в єдиній пластичній масі, які уособлювали складові творчого процесу — «Шукання», «Боротьбу», «Працю», виступаючи не тільки виразом творчого та особистого кредо молодого митця, а й переосмисленням класичного канону краси через нову естетику, де важливе місце займала ідея змістового і просторового розвитку скульптурного образу, його емоційна виразність та драматична наповненість. «Традиційно-алегорична за змістом, підкреслено експресивна, вона, однак, була цілком реальною, повнокривою, виразною. Подібний тип руху, жесту, пози буде потому однією з важливих рис пластики більшості робіт Івана Петровича Кавалерідзе» [6]. Однак особливості символізму у вітчизняній культурі поєднувалися із надзвичайно важливою — «історичною» тенденцією, що полягала у широкому звер-

ненні до образів національного минулого, насичуючи мистецтво епохи рисами неоромантизму [7]. В Україні ж ця проблематика доповнювалася ідеями передреволюційного національно-культурного піднесення, де теми Відродження часто поставали саме через актуалізацію історичного минулого. Не випадково серед перших робіт І. Кавалерідзе — скульптурні композиції «Святослав у бою», «Слов'янка в уборі ІХ століття», «Козак на коні», «Скіф-стрілець», що розпочнуть наскрізну для його подальшої творчості — історичну тему.

Надзвичайно важливим для становлення митця став короткий, але вкрай насичений «паризький» досвід 1910–1911 рр. Можливість навчатися на той час у «найживішому з художніх центрів Європи» (М. Крамської), спілкування з великим О. Роденом та видатним російським скульптором П. Трубецьким, знайомство з кращими музейними колекціями світу відкрили перед художником нові творчі перспективи, привчили до того високого рівня фахової культури та творчої відповідальності, які він пронесе крізь все життя. У своїх спогадах, розповідаючи про враження, яке справила на нього скульптура «Мислителя», він напише: «Я облавив, пережив нутром кожний мазок — дотик пальців Родена на бронзі, вивчив і сприйняв кожен м'яз, налитий думкою, реальний, подібний анатомічному, але гранично виразний» [8]. Але захоплення великим майстром не переросло у наслідування, стало надійною школою, підґрунтям його власних творчих спрямувань. До стилістичної палітри його скульптур додається й імпресіоністичний струмінь, завдяки чому показовим для нього стає «саме пластичне ліплення з ескізною манерою, слідами шпателя, подібними до пастозних ударів пензлем (...) Кавалерідзе прагне до одухотворення образу, де внутрішня духовна енергетика передається завдяки бентежній грі світлотіні» [9]. Але й імпресіонізм залишиться лише однією із складових його творчого бачення, одним зі спрямувань пластичного осмислення природи. «Складна стильова ситуація», яка, на думку Д. В. Сараб'янова, визначала особливість загального художнього процесу початку ХХ ст. [10] наче унаочнилася в мистецтві українського скульптора, де пошук власного шляху вибудовувався через синтез особисто пережитих та індивідуально перетлумачених напрямків, а показове для вітчизняного мистецтва співіснування і перетин окремих течій набувало своєрідного характеру. Не випадково синтетична стилістика його ранніх творів стане основою його скульптури, буде розвиватися й еволюціонувати, набираючи нових якостей у роботах 1920-х, а потім і 1960–1970-х рр...

Тоді ж, на початку творчого шляху, виникає у художника тягіння до великих монументальних образів, зацікавлення монументальною скульптурою. Серед його записів читаємо: «Мене змолоду вабила до себе монументальна пластика — вічне мистецтво вічних образів. Я виношував задум цілого циклу пам'ятників видатним діячам нашого історичного минулого, починаючи від за-

снівників стародавнього Києва. Серед них мав бути і Шевченко. Я уявляв собі ці монументи на київських пагорбах» [11]. Першими спробами в монументальній скульптурі стала для нього участь у конкурсах на пам'ятник Т. Г. Шевченку в Києві (1911, 1912). Так розпочалася для митця робота над одним з найважливіших в його творчості образів. Варто підкреслити, що саме тоді, на початку ХХ ст., в мистецтві поступово складалася «іконографія Шевченка», що значною мірою буде опрацьовуватися у наступні десятиліття. Характерно, що в перших проектах Кавалерідзе привертає саме драматичність долі та творчості українського генія. В його постаті, що задумливо сидить на кам'яній брилі, у розподілі скульптурних мас, динаміці об'ємів, загальної композиції, яка передбачала кілька точок огляду, була закладена ідея внутрішнього руху, що надавала монументу життєвої наповненості та певної символічності. Але у своїх проектах він поступово позбавляє образ поета «народницьких» деталей — смушкової шапки, свитки, чоботів. Шевченко для нього — філософ, інтелігент, людина напруженого внутрішнього життя і духовного драматизму. Пізніше, у 1918 р., ці риси стануть основою одного з найвиразніших його пам'ятників — Шевченку у Ромнах, що завершить перший період творчості скульптора... В перших проектах пам'ятників визначилася і ще одна, суто просторово-композиційна риса монументальної пластики Кавалерідзе — органічний зв'язок скульптури з постаментом, виразність загального силуету, де кожен елемент виступав продовженням і розвитком спільної композиційної ідеї. Як відомо, запропоновані скульптором проекти пам'ятника Шевченку були відзначені лише заохочувальними преміями, однак закладені в них художні ідеї були потім розвинуті ним в інших роботах, та й самі по собі вони можуть бути розглянуті як повноцінні мистецькі твори, новаторські для української скульптури свого часу.

...У 1911 р. молодий майстер стає автором пам'ятника княгині Ользі, Кирилу, Мефодію та Андрію Первозванному в Києві, що мав розпочати великий монументально-скульптурний проект — «Історичного шляху», за яким передбачалося прокладання між Софійською та Михайлівською площами алеї з двадцяти монументів, присвячених українській історії. Цей проект не був здійснений. Проте для самого Кавалерідзе ідея «Історичного шляху» в скульптурних образах виявилася близькою і плідною, можна сказати, що цим шляхом він йшов все своє життя. У 1915 р. він створює перший варіант скульптури «Ярослав Мудрий з папірусом», у 1945 р. — проект пам'ятника «Святослав» для Києва, у 1949-му — станкову композицію «Ярослав Мудрий з макетом Софії Київської», у 1969 р. — стелу біля Софійського собору на честь бібліотеки князя Ярослава... Сам же пам'ятник княгині Ользі став етапним не лише в його особистій творчості, а й у монументальній скульптурі України. Нові

риси були закладені вже у ідейно-сюжетній програмі монументу, про що писав майстер, аналізуючи тогочасну ситуацію в скульптурі: «У Києві захоплювалися алегоріями. Пам'ятник Олександрю II, окрім імператора, пропонував постаті Милосердя й Правосуддя. Пізніше біля підніжжя монументу Столипіна з'явилися засмучена жінка й воїн. У пам'ятнику Ользі поєднувалися біблійські й реальні герої, що видавалось незвичним і незрозумілим. До того ж Ольга не була рівноапостольською святою. Дехто вважав, що вона не може бути вищою за тих, хто проповідував християнство активніше за неї. Тих, хто волів бачити в княгині насамперед державного діяча, а не святу, не задовольняв релігійний характер пам'ятника» [12]. І все ж перша премія на конкурсі дісталася саме Івану Кавалерідзе. В пам'ятнику княгині Ользі багато з показових рис його мистецтва: певна театральність фронтально побудованої композиції, де кожна фігура підіймалася на окремому постаменті, живописність силуету постатей, широке, вільне трактування форми, в якому поєднувалися неокласицистичні й символістські тенденції. Новаторство полягало й у використанні для пам'ятника такого матеріалу як бетон. І хоча тут він виступав як імітація мармура, майстер міг опанувати його пластичні можливості, що пізніше постануть в його видатних скульптурах 1920-х рр.

Однак найзначнішим твором митця цього часу став пам'ятник Шевченку в Ромнах (1918). Досить різнобічно описаний та проаналізований у мистецтвознавчій літературі, він і зараз вражає глибиною образу, рідкісною для пам'ятника неоднозначністю психологічної характеристики. Проте в контексті розмови про образно-стилістичні особливості скульптури Кавалерідзе варто зупинитися саме на цих його ознаках. Про свою ж роботу автор писав так: «У вирішенні ескіза я якоюсь мірою йшов від свого проекту 1911 року. Але там Шевченко сидів похнюплений, сумний, на перший план виступав мотив гіркої думи; п'єдестал був прямокутний, трохи скошений. У роменському ж пам'ятнику — в посадці голови, в жесті стиснутої руки, що покоїться на коліні, в усьому силуеті постаті, органічно злитої з п'єдесталом у формі пагорба, — я прагнув передати незбориму внутрішню силу поета, його нерозривний зв'язок з рідною землею. Хотілося, щоб пам'ятник збуджував думку про тепер уже визволене від пут, розкуте безсмертне революційне слово Шевченка. Про це ж говорили Кобзареві рядки, викарбувані на п'єдесталі:

...І оживу,
І думу вольную на волю
Із домовини воззову...

Нова доба, доба переможної революції, вимагала нового вирішення образу Кобзаря» [13]. Варто нагадати, що протягом 1917–1920 рр. Україна пережила кілька революцій — не тільки повалення царату, соціальну революцію

і диктатуру пролетаріату, а й національно-визвольну, яка, нехай на короткий строк, проголошувала українську державну незалежність. Образ Шевченка в Ромнах чи не найповніше відповідає саме цій революції... В його стилістиці наочно проступали трансформації стилю модерн, близького художнику. Ними був позначений той «саморозвиток форм» (Д. Сарабьянов), якому підпорядковувалася його загальна композиція та пластичне вирішення. Адже «форми у модерні подібні частинам живого організму. Тому вони ростуть наче самі по собі, завершуючись там, де природно може завершитися процес цього росту» [14]. В концепції ж пам'ятника така органічність побудови набувала символічного змісту, підкреслюючи тісний зв'язок фігури з п'єдесталом, поета — з рідною землею. Показово, як змінювалося пластичне вирішення пам'ятника від проекту до масштабного втілення: в проекті скульптурні форми більш об'ємно-узагальнені, композиція будується «ступінчасто», де постать наче увінчує кам'яну брилу, в самому ж пам'ятнику форми стають м'якшими, органічнішими, а ліплення постаті — більш складним, де окремі деталі контрастують із гладкими поверхнями п'єдесталу...

Революційні роки стають найбільш важливими і плідними для Кавалерідзе-монументаліста. Він створює монументи, які не тільки розвивають попередні традиції, а й надають скульптурі нових образно-пластичних вимірів та просторового звучання. Парадоксальність ситуації полягала в тому, що більшість з них була ініційована програмою «ленінського плану монументальної пропаганди», який надовго визначить розвиток вітчизняного монументального мистецтва, встановлюючи нові та руйнуючи старі твори. Постраждав від цієї програми і сам майстер: у 1923 р. як такий, що не відповідає новій революційній ідеології, був демонтований його пам'ятник княгині Ользі... І все ж роки революції, хоч як не дискусійно це звучить сьогодні, були чи не найбільш щасливими для мистецтва — зникало відчуття його постійної кризи, проблема пошуку зв'язків з життям, доказу його суспільної необхідності, що завжди турбувала художників. Перед мистецтвом відкривалися безмежні можливості, воно входило у повсякдення і формувало нові уявлення про світ, отримувало величезну аудиторію, якої до того ніде й ні в кого не було, воно могло прямо виражати свій час, було найтісніше і найбезпосередніше пов'язане з ним, втілювало, фіксувало, оформлювало життя, виростало з нього і надавало йому інших образних вимірів. В «агітаційно-пропагандистському мистецтві революційних років» працювали тоді художники різних напрямків та професій, воно охоплювало не тільки скульптуру, а й плакат, стінопис, поезію, музику, кіно. За радянським державним замовленням в агітпропі працювали О. Маренков, А. Страхов, Б. Кратко, О. Екстер, М. Бойчук, В. Седляр, З. Толкачов, Й. Чайков, Г. Нерода, М. Шехтман, О. Хвостенко-Хвостов, В. Єрмілов... Нове мистецтво вимагало

простої, зрозумілої та одночасно експресивної мови, дохідливих засобів висловлювання, які могли бути сприйнятими новим глядачем — широкими масами неписьменного народу, не залишили б його байдужим, настійливо «притягували» до своїх образів. В офіційному агітзамовленні мистецтву домінував злободенний пропагандизм: необхідно було ілюструвати політичні заклики боротьби з ворогами, пропагувати ідеї радянської влади, але художники трактували свої завдання більш широко і багатозначно, кожен по-своєму відтворюючи масштабність суспільних зламів, шукаючи нових засобів висловлювання, контакту з глядачем.

В перші післяреволюційні роки Іван Петрович Кавалерідзе створює два пам'ятники: «Жертвам (пізніше — Героям) революції» у Ромнах (1918–1921) та Григорію Сковороді у Лохвиці (1922). Традиційно у мистецтвознавстві їх розглядають як початок нового етапу в творчості майстра, що був викликаний осмисленням революційних подій. Проте дивлячись на них поза ідеологічним контекстом, стає очевидним перехідний характер їхнього образно-пластичного рішення, в якому художник скоріше продовжував, розвивав набутки попередніх років, готуючись до новаторських злетів другої половини 1920-х рр.

...В пам'ятнику Героям в Ромнах Кавалерідзе, що було нечасто в його мистецтві, звертається до образної алегорії, інтерпретуючи тему героїчної смерті через неокласицистичну стилістику. За задумом, він мав являти собою скульптурно-просторовий ансамбль некрополю, до якого входили б могили загиблих. Як відомо, автору вдалося виконати лише частину проекту — два обеліски з скульптурними постатями Прометея, що намагається розірвати кайдани, та робітника в широкому емоційному русі. Подібне тлумачення революційних подій через класичні алегорії визначило певну тенденцію в радянському мистецтві того часу, перекидаючи місток до традицій образотворчості періоду Великої французької революції. В цій же стилістиці тоді в Україні були споруджені пам'ятники Героям революції у Катеринославі (1919, скульптори А. Страхов, Г. Теннер) та Кам'янському (Дніпродзержинську, 1920–1923, скульптор О. Сокол) [15]. Проте вже скоро подібні образні рішення будуть піддані ідеологічній критиці. У зверненні «До художників і артистів» в газеті «Правда» від 16 квітня 1920 р. зазначалося: «Не в житті минулих століть, не в абстрактних ідеях і символах шукайте сюжетів для натхненної творчості. Велич подій, що відбуваються, достатня для творчості ряду поколінь». Героями мистецтва стають тепер перш за все радянські політичні діячі. В червні 1924 р. постановою Президії ЦВК СРСР «Про випуск зображень В. І. Ульянова-Леніна» канонізує образ вождя, впроваджуючи цензуру в «скульптурну продукцію»...

Зовсім по-іншому був створений пам'ятник Г. Сковороді у Лохвиці, що розпочав тему мандрівного філософа в творчості Кавалерідзе. В його ідейно-

пластичному вирішенні продовжувалися стилістичні тенденції пам'ятника Шевченку у Ромнах. Він поєднував історичну конкретність і життєву переконливість, розгорнуту психологічну характеристику і певну театралізованість в тлумаченні образу, що надавало постаті філософа особливої виразності, просторовість композиції, в якій гнучка вишукана лінія силуету, що йшло від традиції модерну, доповнювалася промовистою оповідністю атрибутів (дорожня сумка, перекинута через руку плащ, палиця, сопілка). Скульптор і справді «розповідав» тут історію життя Сковороди, розглядаючи його образ в річищі «історичного шляху»... «Сковорода» стане однією з улюблених тем Кавалерідзе. З 1944 р. він буде працювати над новим його пам'ятником, виконає десяток проміжних варіантів фігури, кожний з яких по-своєму буде трактувати образ, створить рельєфні портрети філософа (плакетку 1946 р.; пам'ятну дошку на будинку колишньої Київської академії, де навчався Григорій Сковорода, у 1964-му), бюст 1972 р. для пам'ятника у Сковородинівці на Харківщині, аби нарешті у 1977. завершити відомий пам'ятник у Києві...

Новий етап в творчості митця розпочинається у 1923 р., коли Іван Петрович Кавалерідзе отримує другу премію за проект пам'ятника Артему (перша взагалі не присуджувалася) на всесоюзному конкурсі, оголошеному Донецьким політвиконкомом. Поряд з ним у конкурсі брали участь провідні радянські скульптори В. Андрєєв, С. Меркуров, А. Щусєв, Г. Тенер та ін. За кілька років він створить монументи, що не мали аналогів не тільки в українській, а й в радянській скульптурі в цілому, по-новому переосмислюючи в них досвід вітчизняного та світового мистецтва, надаючи образу тої виняткової активності, ідейної наснаги, які були ініційовані загальним суспільним піднесенням в Україні, що переживала тоді нову хвилю національно-культурного Відродження. Його новаторство вступає тут у нову фазу, тепер вже не еволюційного, а революційного характеру, залучаючи до скульптурної мови ідеї мистецтва високого модернізму — кубізму та конструктивізму.

Проте головна його риса — синтетичність художнього мислення, залишиться незмінною. Оновлюючи формально-пластичні засоби, об'ємно-просторові рішення, саму мову своїх творів, художник залишиться вірним правді життя і мистецтва, тій переконливості образу, що виростала з глибоко аналітичного ставлення до натури.

Серед творів цього періоду — пам'ятник Артему в Бахмуті (в Артемівську, 1924, не зберігся), Т. Г. Шевченку в Полтаві (1925), Т. Г. Шевченку в Сумах (1926, не зберігся), В. І. Леніну в Шостці (1926, не зберігся), проект пам'ятника Шевченку в Каневі (1926, не здійснений), монумент Артему у Словяногорську (1927), проекти «Перекоп» (не здійснений), пам'ятників І. Франку для Лубен, В. І. Леніну для Харкова (не здійснені), фігури Робітника та Селянина на будів-

лі «Свердловського шляхопроводу» (1927)... З 1930 р. у його скульптурній творчості настає пауза. Художник починає знімати кіно, знову повертаючись до скульптури лише у 1944 р...

Сьогодні пам'ятники Артему та Шевченку у Полтаві визнані «класикою» українського мистецтва ХХ ст., входять у всі мистецтвознавчі огляди, історичні дослідження як етапні для української скульптури, їх опис та аналіз можна знайти у монографіях та статтях з цієї тематики. Однак деякі питання образно-стилістичного рішення скульптур Кавалерідзе другої половини 1920-х рр. вимагають уточнення і певного переосмислення. Новаторські для часу свого створення, вже наприкінці десятиліття та в наступні роки утвердження соціалістичного реалізму, вони стали об'єктом ідеологічної критики як приклади «формалізму» в українському мистецтві, що значною мірою вплинуло на долю художника. Не випадково у своїх спогадах, написаних у більш ліберальні, але все таки радянські часи, майстер намагався, як кажуть, «змістити акценти», відкидаючи кубізм як складову художньої мови своїх робіт, зокрема наголошуючи: «Не раз доводилося мені з гіркою чуті і читати, ніби я віддав свого часу данину захопленню кубізмом. У людей тямущих, я певен, виникають цілком природні запитання: навіщо було скульпторові в середині двадцятих років звертатися до напрямку, який на той час уже став надбанням історії? Невже хотів він творити якийсь український варіант кубізму? Нічого подібного я, природно, не мав на думці і не прагнув варіювати те, що вже зробив, скажімо, Олександр Архипенко... Кубізм — зведення живої форми до усталених геометричних об'ємів — куба, призми, кулі. Мені ж хотілося іншого: будувати фігуру, як будують архітектурну споруду, — площинами. Перевага перед формою, утвореною округлими об'ємами, полягає в тому, що на рівній площині світло горить яскравіше, тінь глибше. А головне: трактуючи скульптурну форму площинами, можна домогтися зовнішнього і внутрішнього зв'язку з архітектурою. А без цього нема й не може бути справжньої монументальної пластики. ...я йшов не від «нічого», а від цілком конкретних художніх пам'яток минулого, зокрема — як це не дивно для декого — від староукраїнської дерев'яної архітектури» [16]. В цих роздумах художника не тільки данина часу, а й проникливе розуміння того історико-культурного контексту, в якому формувалися новаторські художні ідеї вітчизняного мистецтва 1920-х рр. Адже на хвилі суспільних перетворень, побудови нового пролетарського мистецтва, яким була просякнута радянська образотворчість пореволюційних років, «буржуазне мистецтво» розглядалося як «застаріле», таке, що належить епосі, яка йде у забуття. Не випадково у своїх засадничих статтях В. Седляр, приміром, відкидав досвід «футуризму, супрематизму, кубізму», як невідповідаючий сучасним вимогам, та закликав всіх працювати в душі «героїчного реалізму» [17]. Проте саме у 1920-ті рр. ку-

бізм широко утверджується в європейській скульптурі, де твори Р. Дюшан-Війона, О. Архипенка, О. Цадкіна, Ж. Липшиця, Х. Орлової та ін. утворюють значну і виразну течію. Кавалерідзе безперечно бачив їхні роботи, що широко репродукувалися у вітчизняних часописах «Нова генерація», «Життя і революція», «Червоний шлях» та ін. І в цьому плані його твори були в той час співзвучними найактуальнішим тенденціям світової пластики. Правий же він був в іншому — його «кубізм» і справді мав інше підґрунтя.

На відміну від європейських майстрів, для яких кубізм був не лише мовою, а перш за все новою концепцією, що перетлумачувала не тільки принципи формоутворення, а й засади образотворчості, український скульптор використовував його пластичні узагальнення саме як засоби художньої виразності, джерело оновлення художньої мови, до яких додавалися і риси конструктивізму — нового на той час художнього напрямку, який залучав до своєї проблематики архітектуру, скульптуру, живопис, «виробниче мистецтво». Однак попри принципове формально-пластичне новаторство за своїми ідейно-образними, змістовними засадами, твори Кавалерідзе зберігали високий «класичний пафос», що проявлявся у ставленні до моделі, натури, самої концепції людської особистості як носія позитивних якостей. І в цьому плані він — «реалістичний художник», бо ніколи не поривав з життєвими враженнями, перш за все на їхній основі будуючи просторові структури своїх робіт, зосереджуючись на вічній темі скульптури — зображенні людини. Як відомо, мистецтво ХХ ст. не раз піддавало переоцінці саму природу і місце людини у світі, історії, суспільстві, приходячи часто до зневіри в її можливості й заперечення сенсу існування. Твори Івана Кавалерідзе завжди зберігали цю віру, стверджуючи людську гідність, великі людські творчі здібності. Далекі від наївного оптимізму, вони несли в собі тему мужності та духовної сили. Цими рисами вони розвивали гуманістичні традиції мистецтва, в центрі якого завжди була Людина. Про це писав і сам майстер: «Ще замолоду мене вабили до себе народно-епічні образи, героїчні характери. У віковій боротьбі рідного народу за своє соціальне й національне визволення я шукав і знаходив те, що полонило мою увагу. Могутні образи, бентежні характери поставали переді мною настільки реально, що я бачив їх втіленими в камінь, бронзу, ожилими на сцені...» [18].

Таким епічним образом поставав перед глядачами Артем в Бахмуті, могутня фігура якого виступала уособленням людської праці, сили тих простих робітників, що мріяли змінити світ. Відштовхуючись від певних характерних рис своєї моделі (жесту піднятої руки, яким Артем-Сергєєв зупиняв розбурханий людський натовп, рис обличчя, що зберігали портретну схожість), скульптор створював символічний, узагальнюючий образ, де величезна постать виростала з призматичного гранчастого постаменту і завершувала його. Не

дивлячись на жорсткість форм та об'ємів, монумент був перейнятий єдиною рухливою життєвою силою, де, як писав дослідник української скульптури ХХ ст. Ю. А. Варварецький: «Кожний обсяг підкреслено самостійний, жодна деталь не губиться в складній системі супідрядності, — і гармонія цілого виникає не як проста сукупність, а як результат рухливих взаємодій всіх активних елементів форми» [19]. Отже і в цьому пам'ятнику, створеному на засадах кубістичної та конструктивістської пластики Кавалерідзе розвивав той принцип «саморозвитку форм», що був основою його дореволюційних композицій.

Ідеї пам'ятника в Бахмуті знайшли своє продовження у величому монументі Артему у Слов'яногорську, своєрідність якого визначалася вже самим місцем розташування — серед ландшафту, на верхів'ї крейдяної гори. Тут акцент був зроблений на постаті робітника, ніби викарбуваного із залізобетонних брил, його широко крокуюча фігура із міцно стиснутими руками випромінювала силу, впевненість і міцність...

В цих пам'ятниках матеріалом для скульптора знову виступає залізобетон, але тепер не як імітація чи замітник мармура або бронзи, а як вираз самої концепції образу, як пластична основа, що несла в собі великий символічний зміст. Майстер підкреслює тут конструктивно-формууючі можливості матеріалу — виразність гранчастих площин, залишки опалубки, шорсткість фактури. Залізобетон трактований тут як повноцінний художній матеріал, що відкриває можливості для нової — конструктивістської естетики.

Нові формально-естетичні риси визначили і рішення пам'ятників Шевченку у Полтаві та Сумах. До певної міри в них знайшли продовження композиційні ідеї монумента в Ромнах, але кубістичні принципи формотворення надали їм нового змістового звучання. В обох постамент у формі кургану був складений ніби з бетонних брил, серед яких виростала могутня фігура поета, що у задумливій позі сидів, спершись головою на зігнуту в лікті руку. Вільне монументалізовано-узагальнене трактування рис зовнішності Шевченка, що поставав тут велетнем сили і духу, кубістичність об'ємно-просторової композиції були спрямовані на створення напруженого драматичного образу, що, долаючи застиглу камінну масу, ніби оживлює її, виростає з її надр. Самостійну художню значимість мають і ескізи до цих пам'ятників, де уточнюючи композицію, автор опрацьовував співвідношення пластичних мас, площин, об'ємів, кожний раз надаючи просторовому образу нового змісту.

Проте, мабуть, чи не найбільш оригінальним постає нездійснений проект пам'ятника Т. Г. Шевченку в Каневі, де, як і у Слов'яногорську, сама славетна Чорнеча гора ставала природнім п'єдесталом для могутньої фігури поета, який напівлежачи мав споглядати Україну. Варіанти проекту розкривають фантазію і пластичний потенціал майстра, що тяжів до узагальнених могутньо-

монументальних форм, динамічного лаконізму композицій, що несли в собі напружену внутрішню енергію та силу. Нездійсненим, на жаль, залишився і проєкт пам'ятника «Перекоп» (1927) — новаторський за своїх композиційно-пластичним рішенням. Традиційний кінний монумент був прочитаний майстром через кубістичну форму, в якій виразно заговорили не тільки скульптурні маси, а й отвори, прориви, пустоти, та контрформа, що динамічно зв'язувала об'єм з простором... Показово, що в цьому задумі художник своєрідно поєднавав нову узагальнено-архітектонічну пластику з декоративною виразністю силуєту, що йшло від його попередніх творів, не відкидаючи накопичений досвід, а постійно переопрацьовуючи його у своєму мистецтві. Не випадково основу його скульптур, в яких би стилістиках вони не були створені, завжди визначала висока фахова культура та міцність побудови пластичного об'єму, що є основою просторового образу.

Поряд із згаданими роботами в кінці 1920-х рр. Кавалерідзе створює декоративні фігури на фасаді Будинку вугілля в Харкові (1927), декоративну групу «Змичка» (1927), рельєф «Здоров'я» на фасаді робітничої поліклініки в Харкові (1928), працює над бюстами Остапа Вишні, Михайла Семенка, Миколи Куліша, проєктом надгробка кіноактриси Віри Холодної... Це був, напевно, чи не найплідніший період в його творчості. Тепер можна тільки гадати, як би могли реалізуватися задуми художника, якби йому хоча б не заважали працювати.

Між тим, ідеологічна боротьба, що протягом 1920-х рр. точилася в українському мистецтві, поступово набувала все більш гострих та загрозливих форм. Митці тепер все жорсткіше розділялися на «пролетарських» та «попутників», яких потрібно було постійно «перевиховувати» у ідеологічно витриманому душі. Розглядаючи ситуацію в мистецтві цього часу, слід мати на увазі той поступовий політичний наступ, те звуження творчого простору, яке кінець кінцем завершилося канонами соціалістичного реалізму на початку 1930-х рр. Саме в цьому ракурсі має бути розглянута одна з найгрунтовніших статей про українську скульптуру, написана Ю. Михайлівим у 1929 р. Аналізуючи розвиток українського «різьбярства» (як він це тоді називав) від І. Мартоса, М. Козловського, Л. Позена, через Ф. Балавенського, М. Парашука, М. Гаврилка до митців 1920-х рр. — І. Севери, Б. Кратка, О. Архипенка, М. Епштейна, Л. Блох, М. Гельмана та ін., саме І. Кавалерідзе він називав «майстром нашої сучасності», а його станкові роботи, експоновані у 1927 р. на Всеукраїнській виставці АХЧУ в Харкові такими, що «незважаючи на малий розмір, виявляють задум різьбяра щодо небувалих цікавих велетенських пам'ятників», де саме «кубістично-конструктивні форми в масивах граніту, або сірого вапняку, вирубані й складені ніби якоюсь колективною рукою», визначали їх новаторство та відповідність сучасному художньому мисленню [20]. Не вина мистецтвознавця, який сам пізніше став

жертвою сталінських репресій, в тому, що його фаховий начерк, написаний з повагою до художників і розумінням справи, обернувся потім проти згаданих ним авторів, а об'єктивно названі кубістичні та конструктивістські риси творів Кавалерідзе стали одним з приводів для зарахування його до лав «формалістів». В цьому плані перехід Кавалерідзе у кінематограф до певної міри «врятував» його від політичних «чисток на ізофронті», хоча не зберіг від таких же нападів та звинувачень тепер вже на ниві кіно...

Повернення майстра у скульптуру в середині 1940-х рр. припало на вкрай важкий для вітчизняного мистецтва і культури час. Недаремно кінець 1940-х рр. — початок 1950-х — останні роки сталінського режиму — увійшли в історію як «ганебне десятиліття». Слід підкреслити, що від соціалістичного реалізму поряд з іншими видами мистецтва скульптура постраждала чи не найбільше. І справа була не тільки у вкрай звуженій тематиці станкових композицій на виставках чи монументів на вулицях (портрети вождів та героїв війни та праці, оспівування воєнного героїзму та трудової мужності), а й у самому тлумаченні скульптурного образу, що перетворювався на муляж людської фігури, у тому поступовому відкиданні фахових засад пластики, де будь-яка індивідуалізація трактувалася як «формалізм». Безперечно, працюючи в таких умовах митцеві важко було уникнути у своїх роботах впливу «найпереводішого методу». «Жити в суспільстві і бути вільним від суспільства», як відомо, неможливо. Серед творів І. П. Кавалерідзе цього часу — штучні, оповідно-театралізовані проект пам'ятника Богдану Хмельницькому для Переяслова та скульптурні групи «Пушкін і няня», «М. Горький і Ф. Шаляпін», «В. Ленін і М. Горький», мелодраматична композиція «Після бою» і муляжні постаті Й. Сталіна, М. Калініна, Ф. Дзержинського... Однак і тоді майстер створює зовсім інші роботи, які ламають усталені уявлення про однорідність мистецтва тоталітарної епохи, існують осторонь соцреалістичної скульптури, продовжуючи ті спрямування, що були прокладені в його мистецтві на початку ХХ ст.

Серед них — проект пам'ятника Олеко Дундичу (1947) для міста Рівно.

Варто процитувати слова скульптора Василя Бородая, якого свого часу вразив і захопив цей задум: «У будь-якому пам'ятнику, навіть найбільш реалістичному, не оминати монументальності умовності. Кавалерідзе ж пропонував рішення, якщо не повністю театральне, то принаймні театралізоване: на верхів'ї вузької і високої скелі ледь-ледь вистачає місця для двох копит здібленого коня. Його передні ноги нависають над прірвою. Постаць вершника, що встав у стременах, картинно вимальовується легким і цілісним силуетом на тлі неба. Все тут театральне, і в той же час — скільки життєвої спостереженості в русі коня і позі вершника!» [21]. Проект, що залишився нездійсненим, і зараз привертає архітектонічною сміливістю задуму, пластичною виразністю, тим романтично-

піднесеним і в той же час драматичним наповненням образу, що викликає в пам'яті широке коло перш за все мистецько-культурних асоціацій — романи Ю. Яновського «Вершники», І. Бабеля «Конармія», де, як і в скульптурі Кавалерідзе, зображення реальних історичних подій поєднувалося з натхненною поетичністю та драматичним романтизмом... Людина високої культури, І. П. Кавалерідзе завжди наповнював свої пластичні твори багатогранністю свого духовного досвіду, інтелектуальними знаннями та високою фаховістю.

Принципово нові риси з'явилися в цей час і в його баченні образу Т. Г. Шевченка. Він розробляє проект пам'ятника поету для Ленінграда (1944), що став етапним для української Шевченкениани. На відміну від попередніх композицій, в яких скульптор бачив поета задумливим філософом, людиною глибокого внутрішнього життя та самозосередженості, тепер він показує його як активну, діючу особу, здатну перемагати долю. Постає на повний зріст підіймається тепер на високому прямокутному постаменті, її рух спрямований вперед, вона ніби долає спротив вітру, сповнена напруженості й сили. Виразний динамічний силует, живі пластичні маси утворюють навколо фігури особливий художній простір, підкорений її руху. Та й сама композиція монументу до певної міри нагадує скульптурні ростри на бушприті корабля, що долає морські простори. Пластичної виразності набуває тут і костюм XIX ст., де плащ-крилатка, огортаючи фігуру глибокими експресивними складками, підкреслює стрімкість руху, його драматичну динаміку. Це був новий Шевченко, сповнений сили, дії, певної романтичної піднесеності й духовної переконливості. Пізніше, вже у 1964 р., цей проект Кавалерідзе був взятий молодими художниками М. Грицюком, Ю. Сенкевичем, А. Фуженком за основу нового пам'ятника Шевченку у Москві, який був завершений багато в чому саме завдяки допомозі майстра. Як відомо, молоді автори стали тоді лауреатами державної Шевченківської премії. Сам же І. П. Кавалерідзе державних премій ніколи не отримував, лише у 1969-му, на вісімдесят другому році життя нарешті відзначений званням Народного артиста УРСР...

У подальші десятиліття він продовжує працювати над Шевченківською темою. Створює станкові композиції — «Кобзар» (1954), «Т. Г. Шевченко на березі Неві» (1961), мініатюру «Шевченко у кріслі» (1963), портрет «Т. Г. Шевченко на засланні» (1964), групу «Якби ви знали, паничі...» (1974), бюст поета для тиражної скульптури (1963)...

Важливим для митця в ці роки стає і образ Льва Толстого, працювати над яким він розпочав ще на початку XX ст. Показово, що перша «зустріч» з образом великого письменника відбулася для нього у 1912 р. на кінокартині «Відхід великого старця», на якій Кавалерідзе розробив грим для головного героя. Осягнення характеру і тут проходило крізь вимір «театральності», того поєд-

нання внутрішнього змісту і зовнішнього прояву, що надає образу динамічності, багатовимірності, підкресленої виразності. Унікальним став і перший його портрет письменника, виконаний у 1916 р. із шматка воскової свічки, який й досі зберігається в музеї А. Толстого у Москві. В цьому плані його подальша робота над портретами А. Толстого була близька до концепції А. Бурделя, який вважав: «Аби зробити портрет генія, потрібно чітко уявляти собі форму його сутності.. Далі вірність ока... і, нарешті, виразність через перебільшення» [22]. Глибоке осягнення форми сутності» письменника почалося у 1950-ті рр. у станкових композиціях, в яких розгортаючи образ поступово у різних сюжетних вимірах, майстер ніби розкривав, виводив «на сцену» різні грані його особистості, вдачі, духовної сутності. «А. Толстой хворий» (1951), фігура «Лев Толстой» (1956), бюст «Лев Толстой» (1963)... — в цих творах він йшов тим шляхом, що був розпочатий ще його вчителем І. Гінзбургом, який, як відомо, ліпив Толстого з натури, творами П. Трубецького, Г. Голубкіної, що заклали певну традицію в осмисленні цього образу. Портрети Толстого Кавалерідзе — це багатогранні портрети-біографії, які не тільки зображують письменника, філософа, мислителя, а й досліджують, переповідають його життя, творчий і особистий шлях духовного зростання, драматичність досвіду. Як проникливо зазначала мистецтвознавець Н. Юрченко: «У всіх образах показана людина великої долі і неймовірної сили, впевненості у собі... У пластичній формі художник втілює самий дух творця, саму еманацию його думки» [23]. При невеликих розмірах його трактування образу письменника — монументальне. На жаль, Кавалерідзе не мав можливості виконати пам'ятник А. Толстому, хоча, безперечно, подібні ідеї прозоро проступали в його станкових композиціях. Його розуміння скульптурного образу завжди відзначалося масштабністю, тою пластичною і змістовою значимістю, що складає основу монументального мислення.

...Реформатор і революціонер в скульптурі, у 1960-х рр., можливо, під впливом суспільного підйому в країні, що була окреслена, так званою, «відлигою», І. П. Кавалерідзе створює кілька станкових композицій, в яких з новою силою пролунав його новаторський дух та масштабність мислення. Однак, попри пом'якшення радянського ідеологічного режиму, на той час вони експоновані не були, вперше показані глядачам вже у післярадянський час. Серед них — кілька варіантів композиції «Мільйон років» (1967), де через постать первісної людини, наче складеної з важких інертних блоків, автор показував одухотворення матерії, те внутрішнє пробудження свідомості, яке наповнювало кубітичні об'єми внутрішнім рухом, вітальною силою. Тут автор поєднував риси сучасної пластики із скульптурою прадавнього світу, з тою «археологією», яка надихала нове мистецтво ХХ ст. Близька до цієї роботи і скульптура «Бунт» (1967), що зображувала міцну жіночу фігуру, яка на знак спротиву та незгоди,

розриває на грудях одяг. Умовна узагальненість «архаїзованої» пластики тут, як завжди у Кавалерідзе, поєднувалася і життєвою переконливістю. Символічний образ насичувався відкритою експресивністю, що синтезувала чітку окресленість об'єму та силуету, виразність фактури із загальною динамікою пластичного рішення. Якщо в цих роботах майстер знову, на новому етапі своєї творчості звертався до досвіду кубізму, то в скульптурі «Журавля летять...» (1967) відверто звучали експресіоністичні спрямування. Видовжена, наче позбавлена живої плоті скалічена фігура людини, що спираючись на палку дивиться в небо — чи не найбільш трагічна у творчості майстра. Зроблена у невеликому станковому розмірі, вона сприймається узагальнюючим символом людського болю, страждань, фізичних і духовних випробувань, що випали на долю людства... Композиції 1967 р. стали чи не найбільш емоційно відкритими в творчості художника. Адаже у різноманітті пластичних прийомів, якими він користувався у своїх скульптурах, він ніколи до того не переступав певних чуттєво-емоційних кордонів, які були визначені для нього високими зразками світової і вітчизняної класики. Тут же майстер наче вийшов у інший простір, так, як він це вже зробив колись у скульптурах другої половини 1920-х рр., надав своїм творам нового, більш розкутого вислову... Виникає враження, що в цих скульптурах художник ніби наближався до розкриття ще невідомих і нереалізованих своїх творчих можливостей, нового ступеню пластичної свободи. В контексті українського мистецтва 1960-х рр. нові твори Івана Кавалерідзе займають своє особливе місце, віддзеркалюючи важливі тенденції художнього поступу, де процеси оновлення були пов'язані не тільки з творчістю молодого покоління художників, а й тих майстрів «старої школи», що повертали у вітчизняне мистецтво традиції високого модернізму, фахових засад творчості, зберігаючи принципи особистої незалежності, відповідальності, постійного пошуку, прагнення відкриттів.

...Певною мірою символічно, що завершенням життєвого і творчого шляху Івана Петровича Кавалерідзе став образ філософа Григорія Сковороди. Розпочавши роботу над ним ще у 1920-ті рр., художник, як вже зазначалося, постійно звертався до нього, втілюючи його не тільки у скульптурі, а й у кінематографі та драматургії. З початку 1970-х рр. майстер працював над пам'ятником Сковороді в Києві. Були створені кілька варіантів фігури, бюста, голови, більшість з яких перетворилася на самостійні скульптури, експоновані на виставках і передані потім до музеїв. Аналізуючи їх композиції, видно як послідовно, цілеспрямовано, шляхом жорсткого відбору йшов автор, прагнучи лаконічності, простоти і в той же час — змістовної наповненості. Його Сковорода — людина високої гідності, особистої незалежності і духовної сили, величезного життєвого досвіду, який проте не пригнічує, не розчаровує, а навпаки — надає сили і впевненості. В цьому образі Кавалерідзе відтворив ті кращі риси людини, що

завжди надихали і привертали його у обраних ним історичних постатях. Промовисто віддзеркалилася в цьому пам'ятнику і особистість самого скульптора, який значною мірою через образ мандрівного філософа, артиста, поета, мудреця висловлював свій погляд на світ, свою мужність, віру та надію, що завжди осявали його життя... Пам'ятник Г. С. Сковороді, встановлений у 1977 р. в сквері напроти Києво-Могилянської Академії на Контрактовій площі в Києві — один з найзначніших в українській скульптурі.

Творчість Івана Петровича Кавалерідзе розкривається сьогодні як видатна сторінка не тільки вітчизняного, а й світового мистецтва. Найзначніший український скульптор ХХ ст., він стояв у витоків формування національної скульптурної школи, завдяки своїм творам надав їй широкого європейського виміру. Його мистецтво не тільки віддзеркалило, а й визначило головні етапи української образотворчості, надихаючи її новітніми ідеями художнього синтезу, історизму, суспільного звучання. Його головні твори — монументальні та станкові скульптурні композиції, стали класикою вітчизняного мистецтва, зафіксувавши в ньому високий рівень професійної культури, громадянської відповідальності, масштабів творчого мислення.

Майстер героїко-епічного плану, такий, що завжди тяжів до образів високого узагальнення, емоційно-романтичного звучання, він своєрідно поєднав у своєму мистецтві різноспрямовані традиції вітчизняного реалізму і європейського модернізму, у 1920-ті рр. став автором по-справжньому новаторської скульптури, що за своєю образністю, художньою мовою та засобами виразності належить до найбільш значних явищ світового мистецтва.

Сьогодні творчість Івана Петровича Кавалерідзе, представлена у всьому різноманітті її спрямувань та творчих пошуків, набуває нового звучання, надає можливість по-іншому побачити розвиток українського мистецтва, розставляє свої акценти в її поступі, додає нових вимірів до культури радянського часу, ще раз засвідчуючи її багатовимірність та різношаровість, репрезентуючи ті творчі позиції, які завжди протистояли нівелюючим тенденціям часу, сповідуючи цінність творчої індивідуальності, самобутності, художніх новацій. В жорстких межах радянського мистецтва художнику вдалося не тільки зберегти набутий у дореволюційні роки творчий досвід, а й розвинути його, протиставляючи догмам соціалістичного реалізму високу культуру, особисту незалежність та постійний пошук.

1. *Синько О. Р.* Перші кроки кінохудожника // Нові аспекти в дослідженні творчості Івана Кавалерідзе. Тези доповідей та повідомлень наукових читань з нагоди 105-ї річниці від дня народження видатного українського скульптора, кінорежисера і драматурга Івана Петровича Кавалерідзе. — Суми, 1993. — С. 24.

2. Шумов А. Быть нужным времени и людям (К 100-летию со дня рождения И. Кавалеридзе) // Творчество. — 1987. — № 4. — С. 6.
3. Сиявский А. Что такое социалистический реализм? // Декоративное искусство СССР.- 1989. — № 5. — С. 29.
4. Иван Кавалеридзе. Сборник статей и воспоминаний. — К., 1988. — С. 35.
5. Бородай В. Многогранность таланта // Иван Кавалеридзе. Сборник статей и воспоминаний. — К., 1988. — С. 129.
6. Там само. — С. 127.
7. Воскресенская М. А. Символизм как мировидение Серебряного века. — М., 2005.
8. Иван Кавалеридзе. Сборник статей и воспоминаний. — К., 1988. — С. 36.
9. Юрченко Н. С. Некоторые особенности пластического языка И. П. Кавалеридзе в портретах Л. Н. Толстого // Нові аспекти в дослідженні творчості Івана Кавалеридзе. Тези доповідей та повідомлень наукових читань з нагоди 105-ї річниці від дня народження видатного українського скульптора, кінорежисера і драматурга Івана Петровича Кавалеридзе. — Суми, 1992. — С. 13.
10. Сарабьянов Д. В. Стиль модерн. Истоки, история, проблемы. — М., 1989. — С. 262.
11. Кавалеридзе І. П. Так починалася робота на революцію // За Ленінським планом. Монументальна пропаганда на Україні в перші роки Радянської влади. 1918–1922. Документи. Матеріали. Спогади. — К., 1969. — С. 57.
12. Кавалеридзе І. Прокажений Іван, або Тіні від швидкоплинних хмар. Архів Н. М. Капельгородської. — Цит. за: Капельгородська Н. М., Синько О. Р. Відновлення історії. Пам'ятник княгині Ользі в Києві. — К., 1196. — С. 19–20.
13. Кавалеридзе І. П. Так починалася робота на революцію... — С. 61–62.
14. Сарабьянов Д. В. Стиль модерн... — С. 232.
15. Варварецкий Ю. А. Становлення української радянської скульптури. — К., 1972. — С. 18–23.
16. Кавалеридзе І. П. Так починалася робота на революцію... — С. 66.
17. Седляр В. АХРР та АРМУ. — К., 1926. — С. 8.
18. Кавалеридзе І. П. Так починалася робота на революцію... — С. 71.
19. Варварецкий Ю. А. Становлення української радянської скульптури... — С. 38.
20. Михайлів Ю. Нове різьбярство України // Життя і революція. — 1929 — № 12. — С. 32.
21. Бородай В. Многогранность таланта// Иван Кавалеридзе. Сборник статей и воспоминаний.-К., 1988. — С. 130.
22. Цит. за: Стародубцева Р. В. Бурдель. — М., 1970. — С. 110.
23. Юрченко Н. С. Некоторые особенности пластического языка И. П. Кавалеридзе в портретах Л. Н. Толстого... — С. 15, 16.